

Tesina de final de grado de la Licenciatura en Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Gracias a Cristina Voto, Claudio Guerri y Martin Acebal, tutores, mentores y apasionados acompañantes de éste trabajo. Gracias a Micaela Paz y Guadalupe Alvarez, compañeras de equipo y a Gabriela Golder y Lucia Kushnir quienes también guiaron este proceso. A Marcelo Marzoni, Karina Madonni, Jorge Zuzulich, Guadalupe Neves y Valeria Gonzalez grandes maestros y referentes de estos años. A Marcela y Claudio, principales responsables de absolutamente todo. A Jonas, Katia y Sofía por el apoyo incondicional.

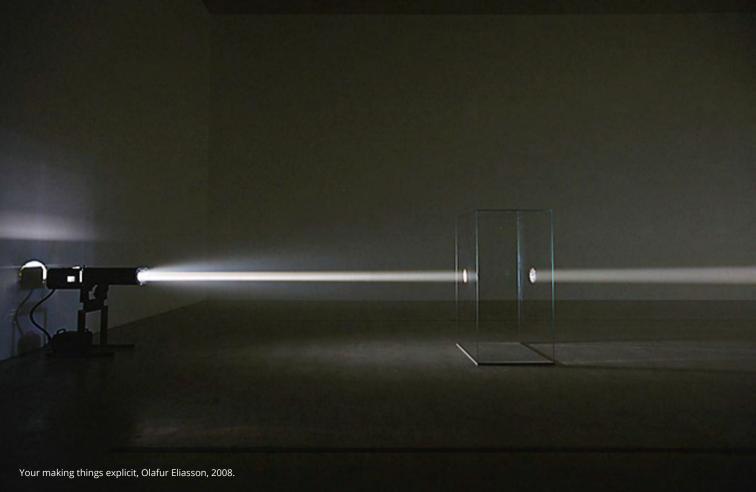
CELARTE

Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas



Índice Light Art 10

Light Ait	10
Arte Contemporáneo	10
Nuevas Tecnologías	15
LightArt	19
Performatividad Lumínica	27
Performatividad	27
Lumínica	35
Tipos de Performatividad	40
Performatividad Óptica	47
Performatividad Háptica	58
Performatividad Poiética	69
Conclusión	83
Bibliografía	86



Introducción

Este trabajo pretende identificar categorías dentro del Light Art a partir de su emplazamiento, más específicamente de los tipos de performance que realizan los discursos que se inscriben en este género del Arte Contemporáneo. Lo hace puntualizando en el cruce de los estudios de performance -en un sentido amplio- con el Light Art como campo autónomo y disciplina de posible relación con el arte electrónico. La investigación se enmarca dentro del Proyecto de Investigación "La performance como signo. Cuerpo, espacio y contacto en una semiótica de lo performático" dirigido por Claudio Guerri.

Un sintagma es una unidad sintáctica sinérgica donde convergen distintos conceptos independientes creando un nuevo conjunto con una función específica. Por lo general los sintagmas se asocian a determinadas situaciones provisionales donde la complejidad o el carácter inédito de un significado, dificultan la elección o creación de un significante. En

este sentido, **Performatividad Lumínica (PL), en tanto sintagma**, es un recurso lingüístico que permite dar cuenta de un fenómeno puntual y complejo a analizar, categorizar y desarrollar por medio de esta investigación, abordando ciertos discursos artististicos que presentan luz artificial, con un enfoque crítico estético.

En el afán de abordar de manera critica y analitica el fenómeno de la Performatividad Lumínica es preciso en una primera instancia, descomponer el sintagma para comprender sus unidades de forma independiente. En este contexto se entiende por performatividad el marco teórico/conceptual que nos permite diferenciar una performance de un acto cualquiera, es decir el lente epistemológico (Taylor, 2011) mediante el cual reconocemos rasgos performáticos, como la disruptividad o el ritmo, en un evento. Se entiende por lumínico, el recorte dentro de los discursos visuales, específicamente del Arte

Contemporáneo, que utilizan la luz artificial como elemento expresivo predominante. *Ergo* se entiende por *performatividad lumínica*, la variedad de lentes epistemológicos que aplican en la performance de discursos del Arte Contemporáneo que tienen a la luz artificial como elemento primario compositivo. En tanto términos complejos, con historizaciones y desarrollos propios, ambos conceptos se abordarán en mayor profundidad buscando contextualizar el trabajo como primer método de incursión en el tópico central.

En segunda instancia es importante el trabajo sobre el recorte tanto espacio-temporal como conceptual del objeto de estudio propuesto. El Arte Contemporáneo como movimiento, sus particularidades, los discursos que interactúan dentro del término, sus diferentes acepciones son fundamentales para entender y sustentar el recorte dentro el inabarcable campo de trabajo: el Light Art puede pensarse inclusive como un subgénero dentro del Arte Contemporáneo, que ya de por sí supone una discriminación a partir del tipo de producción y su cronología al gestarse, desarrollarse y encontrar su auge en el siglo XX y no antes. Este abordaje nos permitirá adentrarnos en una de las teorías que sustenta y da vida al proyecto: el avance de las tecnologías y su desconexión con la innovación en el arte. También nos permitirá trabajar con aún más

precisión sobre el campo específico dentro del Arte Contemporáneo que se abordará en la propuesta, identificando primeros antecedentes, precursores, discursos de mayor peso y otras particularidades dentro del Light Art.

Una vez presentado el tema desde los conceptos predominantes, su historia, la metodología adoptada y otros discursos que se entrelazan en la Performatividad Lumínica podemos sí iniciar la distinción en las tipologías planteadas, surgidas a partir del fuerte trabajo sobre obras y artistas lumínicos, desde el concepto de agentes recíprocos. Previo al desarrollo de la propuesta se presentan las particularidades a tener en cuenta para entender el razonamiento metodológico de trabajo, las cuales permitirán comprender de manera cabal la categorización propuesta. La misma se sustentará en discursos relevantes dentro del Light Art que servirán a modo de ejemplares de cada uno de los casos desarrollados.

En relación al contenido puntual de los capítulos a lo largo del recorrido, el primero se centra en una necesaria comprensión a nivel histórico del Light Art y sus características, pretendiendo contextualizar e historizar la relación de la luz y el arte sin dejar de problematizarlo. En este capítulo se presentan conceptos de Andrea Giunta en "¿Cuándo empieza el

Arte Contemporáneo?"(2014), "Video y teoría de las imágenes"(2004) de Philippe Dubois y *Light Art from Artificial Light* (2005) de Peter Weibel y Gregor Jansen entre los más importantes.

El capítulo dos "Performatividad Lumínica" centra su desarrollo en la comprensión de los dos conceptos claves que se desprenden del mismo: Performatividad y Lumínica. En ambos casos se expande la información acerca del término, los diferentes abordajes previos pero, sobre todo, se define cuál es su aporte a este trabajo, o sea cuál es la acepción que elegimos y necesitamos para realizar las tipologías que representan el núcleo de la investigación. Performatividad, como capítulo, basa su desarrollo en función a los aporte de Diana Taylor (2011), las observaciones de Austin (1962 [1971]) y textos de Claudio Guerri, Cristina Voto, Miguel Bohorquez Nates y Martín Acebal entre otros, como "La manumisión de las imágenes" (2014) o "Nonágono Semiótico"(2014), por su parte Lumínica, lo hace a partir "Light Art from Artificial Light" (2005) de Peter Weibel v Gregor Jansen, "A brief history of light al those lite the way"(1996) de Richard I. Weiss y "Breve historia de la sombra" (1999) de Victor Stoichita entre otros.

En éste sentido el trabajo está atravesado por la lógica triádica que plantea Peirce y desarrolla Guerri (2014) identificando lo *formal, material y simbólico* en

cada elemento analizado. A partir de estas tres categorías se plantea un sistema de relaciones entre ellas que deviene en el Nonágono Semiótico (2014). una herramienta práctica para la investigación cualitativa. Siguiendo con la aclaración de paradigmas metodológicos de la investigación, también es de central importancia el uso de los diferentes accionares que dan cuenta del intercambio recíproco entre obra y espectador en tanto agentes. En este sentido el término cuenta con una larga tradición en la Semiótica, y una cercana relación con los estudios de performance. Mucho de los primeros grandes pensadores de estos términos provienen de la lengua como Austin(1961), en su estudio de los enunciados performativos, o Greimas(1976) en su trabajo sobre el actante o agente, resaltando a la actualización constante de significación que éste supone. "Entre el final de los años setenta v el comienzo de los ochenta, el sociólogo Anthony Giddens (1977) fue el primero en difundir el término agency -agentividad- y junto con Pierre Bourdieu (1972, 1979) y Marshall Sahlins (1976), Giddens focalizó sus investigaciones analíticas en los modos en los que las acciones humanas están dialécticamente conexas a la estructura social. Estos académicos, junto con algunos críticos de la cultura marxista como Raymond Williams, notaron que los seres humanos hacen a la sociedad tal y como la sociedad los hace a ellos." (Voto, 2017, p.149) Es sobre la reciprocidad de la que hablan estos autores que proponemos nuestro análisis de obras en tanto agentes para identificar el flujo de acciones que las atraviesan y constituyen. Proponiendo un abordaje alternativo a la tradicional concepción de percepción humana, el cual refuta y reafirma las acciones recíprocas que se identifican en la performance como también en los obras y sus espectadores a analizar.

Llegado el capítulo tres se presenta la performatividad como recurso a partir del cual se generan y sustentan las diferentes tipologías, identificando el accionar recíproco de las obras y espectadores. Bajo dichas premisas se presenta la *Performatividad Óptica* anclada en fenómenos visuales y físicos a través de obras de Olafur Eliasson y Augusto Zanela; la *Performatividad Háptica*, que corresponde al emplazamiento y presentación de dichos fenómenos en el espacio, con Leo Nuñez y James Turrell como representantes; y finaliza la *Performatividad Poiética* que después de un apartado respecto las obras que relacionan la luz y la palabra, especialmente en neón, analiza obras de Luzinterruptus y Diane Landy donde predomina lo conceptual sobre lo objetual.

Respecto al *corpus* de obra que se despliega para tangibilizar las categoria propuestas, buscamos obras y artistas emblemáticos en el campo del Light Art como asì también artistas locales que realizan su aporte al género. De èsta manera la investigación busca también dar un panorama general de las obras que hacen al contexto de producción tanto local como internacional, situando al lector en un espacio de conocimiento común de algunos de los discurso bàsicos para entender el Light Art como gènero.

Una vez planteadas y desarrolladas las tipologías propuestas se presenta un anexo en "primera persona" en relación a la luz artificial y su inclusión en el campo artístico, incluyendo el testimonio de muchos de los artistas que mediante sus obras hacen a la investigación en formato de video. Una indispensable conclusión termina de cerrar el recorrido propuesto por el trabajo mediante un balance teórico conceptual a partir de la experiencia que significó la recopilación y puesta en diálogo de los autores y obras trabajadas.



Light Art

Cuando hablamos de las nociones básicas que constituyen el cimiento necesario para afrontar este trabajo, aparece en primer lugar el Light Art como campo a abordar. En este sentido debemos tener un conocimiento profundo en primera instancia de otros géneros o movimientos que contienen al Light Art, y cómo éste se inscribe dentro de la historización del arte, para luego sí exponer particularidades como el aspecto tecnológico que rodea al género, junto con nuestra postura acerca de éste tema, un tópico de inflexión en la investigación que también aparece como disparador inicial de la misma. Finalmente y desde un despliegue más tradicional se presentan los antecedentes y primeras expresiones del light art así también como referentes del campo.

Arte Contemporáneo

"El período del arte que hoy llamamos contemporáneo ha llegado paulatinamente durante cierto tiempo" (Alberro, 2011)

El light art puede entenderse como subgénero del Arte Contemporáneo, entonces así como es menester primero definir el Light Art al ser el campo objetivo de la investigación, también lo es trabajar sobre el Arte Contemporáneo como recorte general y contexto de producción del mismo. Siguiendo esta coordenada, el Light Art, en tanto género que incluye luz artificial en sus obras, supone la suma de elementos en un principio externos al campo artístico, artefactos y energía eléctrica entre otros. Esto supone una ruptura de los cánones clásicos que se respetaron hasta entonces en la historia del arte, desde la antigüedad hasta el modernismo, pero se ven vulnerados en la contemporaneidad.

El recorte del campo para la comprensión de un fenómeno, sea cual sea, es una decisión de crucial importancia a la hora emprender una investigación de cualquier tipo. Determina el carácter de la misma, la intención, algo de la subjetividad del trabajo. Algunos abordajes se anclan fuertemente en el recorte pasando a ser un aspecto fundante del mismo, sin importar si se tratan de recortes geográficos, temporales, que suelen ser los más usuales, o a partir de otras características de mayor especificidad en relación al objeto de estudio.

La especificidad del término Performatividad Lumínica simplifica este proceso y reduce el abanico de posibilidades. En primera instancia el Light Art como corriente dentro del Arte Contemporáneo supone una fuerte discriminación de los discursos a analizar. La presencia de luz dentro de las obras abarcadas es una condición sine qua non en este sentido, pero buscando una mayor certeza, el trabajo apunta en primera instancia a las obras donde la luz predomina en la composición. Dejando de lado, entonces, aquellos casos donde la luz se plantea como un material anexo o complementario. En segunda instancia la luz debe ser artificial, dejando de lado aquellos discursos que interpelan la luz como elemento pero modificando y construyendo alrededor de su presencia natural.

En materia geográfica, y debido a la no masividad del

subgénero, no presentamos un recorte de éste tipo. Son relativamente pocos y muy dispersos los discursos que nos interesan ya sea por relevancia histórica o por correspondencia con nuestras categorías. Es por eso que no nos limitamos a un territorio específico aunque sí entendemos la importancia de puntualizar y resaltar la actividad dentro de Argentina buscando un aporte responsable emplazado en nuestro contexto de producción y circulación.

En el aspecto temporal el trabajo también se simplifica gracias a la especificidad del subgénero a desarrollar. El advenimiento del Light Art en la primera mitad del siglo XX representa el inicio del segmento temporal a abarcar, que se extiende hasta nuestros días. Por otro lado se hace la aclaración, quizá redundante, de que dichos discursos deben estar enmarcados en el Arte Contemporáneo. Siguiendo este lineamiento no encontramos obras de Light Art que escapen a las bases que hacen al Arte Contemporáneo. Pero, ¿cuáles son esas bases? En primera instancia es importante remarcar la contemporaneidad y relación intrínseca en la gestación de ambos procesos. Los primeros discursos que interpelan la luz como material compositivo comienzan a verse incluidos dentro de un nuevo canon estético que más tarde obtiene una aceptación generalizada bajo el nombre de Arte Contemporáneo. Visto de otro modo, las primeras expresiones de arte cinético, arte conceptual y diversas flujos compositivos que marcaron un fuerte cambio durante el siglo XX son contemporáneas a la inclusión de nuevos materiales al universo de la composicion artistica plastica, antes externos, como la luz artificial.

Andrea Giunta(2014), argentina doctora en historia del arte, facilita la comprensión cabal de lo que denominamos Arte Contemporáneo en tanto término complejo, dinámico e inconcluso, en el proceso de contextualización de la Performatividad Lumínica como objeto de estudio. Lejos de una definición final e impermeable es preciso entender diferentes matices de la postura y encontrar características generales a modo de comportamientos de los discursos dentro del Arte Contemporáneo. En este sentido se identifica la tendencia a repensar la propia relación con el mundo de la representación, su emplazamiento pero despoiado de contextos v genealogías que comúnmente se entienden como posibilitantes y formadoras de producción, la obra se sitúa y genera contexto. Por su parte la reivindicación del proceso en tanto gesto estético, el dispositivo con el flujo de formas y sentidos que lo atraviesan también son determinantes. Estos parámetros comienzan a identificarse en obras que, perteneciendo a las Artes Visuales convencionales, incluyen nuevos materiales, medios y sentidos que resignifican la producción. Bajo estas coordenadas generales son varios los pensadores contemporáneos que

adhieren y definen con matices estos fenómenos, es el caso de Boris Groys en su "Topología del arte contemporáneo" (2008) quien también identifica el carácter generativo y productor de una nueva verdad en las obras, en contraposición de los cánones modernos, como así también en trabajo sobre el concepto de instalación como recurso paradigmático de este movimiento, si así puede llamarse, en la reconfiguración y puesta en diálogo de símbolos y materialidades como método compositivo.

Es interesante la incapacidad de identificar rasgos del Arte Contemporáneo que denuncia Giunta: al estar inmersos en esa contemporaneidad sólo podemos detectar síntomas de la misma, que obviamente nos interpelen, de allí surge dicha incapacidad:

Contemporáneo, con-tempus, estar con el propio tiempo, mezclados con el vértigo del cambio pero buscando percibirlo. Veloz, simultáneo, confuso, anacrónico, el tiempo vivido no es, definitivamente, homogéneo. El término "contemporáneo", en principio, carece de poder de definición: todo tiempo lo es respecto de quienes lo vivieron. (A Giunta, 2014, p.8)

Sin embargo y obviamente, existe un consenso general en torno a la conformación de un nuevo paradigma estético que se relaciona con el concepto de "fin de la evolución" y se refleja en una nueva realidad independiente, una autonomía absoluta e inclusión del mundo real en obra, aspectos cruciales para entender el Light Art como producto de estos nuevos flujos de sentido.

Las características generales del Arte Contemporáneo surgen como síntomas que se gestan desde los 60´, como antecedentes previos v en una primera aceptación general de las prácticas, y se consolidan en los 90´, con el afianzamiento de la globalización. que repercute tangencialmente en términos de simultaneidad, una característica propia también del Arte Contemporáneo. A nivel geográfico, dejando de lado los polos difusores, estos lineamientos surgen en un rango temporal escueto en la mavoría de las producciones a nivel mundial, mientras que se deja de lado la concepción evolutiva de los distintos movimientos v expresiones para comenzar a compartir una misma realidad espacio temporal. Yendo más en profundidad en este sentido la expresión contemporánea se entiende como acción, diferida de la posthistoria trabajada por Kojève(1947) entre otros. Es el retorno en una clave legible de las neovanguardias que se presentan como materia, como repertorio estético y no como pasado. El tiempo se desplaza y los conceptos fluyen resignificados y tangibles desde un nuevo canon estético: "una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición" (Foster, 2001, p.31). Es en èste contexto que se instrible y pensamos el Light Art.



Nuevas Tecnologías

"La cuestión de su "novedad" resulta por lo menos relativa, acantonada a la dimensión técnica sin necesariamente desbordar sobre el terreno estético." (Dubois , 2004)

Una de las características intrínsecas del Light Art es la inclusión de elementos anteriormente foráneos al campo artístico. Los artefactos lumínicos y la energía eléctrica necesaria para que la luz se manifieste suponen un camino particular dentro de la tendencia generalizada de inclusión de elementos cotidianos en los discursos estéticos surgida en las vanguardias del siglo XX. Ahora bien, a diferencia de cualquier otro elemento utilizado como materia prima de composición en el campo artístico, la luz y la electricidad se tratan de tecnología aplicadas, avances de la ciencia que ahora están al servicio del arte. Este es un aspecto particular e importante ya que construye un punto de contacto entre el light art y las expresiones artísticas que incluyen tecnología en algún sentido, lo que supone una problemática en sí dentro del Arte Contemporáneo desde un comienzo. Nuevas tecnologías, tecnológico, electrónico, nuevos medios, multimedia son algunos de los adjetivos que adosados a la palabra arte constituyen diversas líneas de definición de este nuevo subgénero delimitado por el uso de nuevas posibilidad tecno-científicas con un sentido estético.

Por otro lado debemos aclarar que el trabajo sobre el universo de nociones, avances y ciencias que engloba el término tecnología, no puede reducirse a su abordaje material, es decir al uso concreto de esas posibilidades técnicas. Con el advenimiento de la cibernética, el desarrollo exponencial de la computación y la aparición de la inteligencia artificial como disciplina, entre otras áreas específicas productoras de innovación tecnológica en el siglo XX, surgen también nuevos conceptos que posibilitan éstas ciencias e ilustran nuevas problemáticas también a nivel simbólico de la época. La noción de "sistema" como concepto aislado de cualquier materialidad, la problemática existencial que supone la creación y desarrollo de un ente inteligente y su posible relación con la especie humana, la interactividad en tanto proceso intrínseco a la raza humana ahora aplicado en máguinas, son algunos de los conceptos que muchos artistas plasmaron en discursos que piensan crucen entre el arte y la tecnología, sin hacerla tangible. Siguiendo estas coordenadas se dan muestras emblemáticas como Software en 1970, con una fuerte búsqueda estética que dentro de su propuesta curatorial incluía artistas como Allan Kaprow realizando happenings, para dar cuenta de la amplitud y flexibilidad de la muestra. Esto se da en contraposición con acepciones más tecnócratas como Cybernetic Serendipity en 1968 donde sí primaba el avance tecnológico sobre la propuestas estetica y no se concebidas discursos sin presencia tecnológica tangible. Es interesante la ausencia casi total de discursos que interpelan a la luz en estos primeros pasos del arte tecnológico, ya que, y como veremos en el desarrollo del trabajo, los antecedentes del Light Art residen en la ampliación de la escultura o como producto del desarrollo del Arte Óptico o Cinético, e incluso de las vanguardias de principio del siglo XX, todos movimientos anteriores al auge del cruce arte-tecnología como se reconoce en la historia del arte, quizá precisamente porque la luz no se considere una innovación tecnológica en sí misma.

Más allá de los diferentes usos de los avances tecnológicos en el campo artístico, lo que debemos desentrañar es la idea de que el solo hecho de incluir materiales o procesos innovadores en un obra, hace a esa obra innovadora también. Este concepto es el puntapié fundante de este trabajo, que luego y desde su etapa de gestación, terminó de desarrollarse anclado en un fuerte trabajo de investigación, no solo sobre el campo específico sino sobre los conceptos propuestos para atraversarlo.

El abordaje sobre la Performatividad Lumínica busca también, entender de manera práctica el problema de la innovación en el campo artístico a partir de casos paradigmáticos que fundamentan y dan acceso un eje troncal de la investigación: *La innovación en* materias y/o herramientas primarias de composición no es condición sine qua non para la innovación artística, pero sí lo son el modo en que éstas se emplazan, dialogan y performan. Es fundamental el abordaje del término "innovación" para delimitar su uso, para lo cual recurrimos a Dubois quien en su texto "Video y teoría de las imágenes" (2004) trabaja sobre la misma problemática aquí descrita. En la misma línea, Dubois piensa la innovación como discurso de índole económico político donde se identifica la retórica de lo nuevo, plasmando una ideología de ruptura y rechazo a la historia. Sobre éste discurso expone:

Oculta completamente todo lo que puede ser regresivo en términos de representación (ocultamiento de la estética en beneficio de lo tecnológico puro), o rechaza el carácter eminentemente tradicional de algunas grandes preguntas, planteadas desde siempre, como por ejemplo el asunto de lo real (y del realismo), o el de la analogía (el mimetismo) o el de la materia (el materialismo). (Dubois, 2004)

A partir de ésta idea, es que planteamos en este trabajo la posibilidad de análisis sobre el uso estético de una tecnología fundante en relación a lo electrónico, y milenaria en tanto elemento primero de la existencia, una tecnología no innovadora: la luz, que nos permite el análisis y categorización sobre su uso estético dejando de la lado la posibilidad de innovar a través del uso de nuevos materiales,

pero apelando si a gestos, emplazamientos y accionares innovadores en su utilización. Siguiendo ésta línea el Light Art presenta un recurso innovador desde su génesis: exponer la luz en el centro de la escena, sin que ésta exponga o ilumine otro elemento, representa un corrimiento del centro disruptivo y por ende innovador. Profundizando en el accionar de la obra sobre el material mismo, es que se sitúa uno de los puntos de análisis y categorización propuesto por la investigación.

En este sentido el principal concepto a discutir es el de Nuevas Tecnologías como concepto paradigmático de las Artes Electrónicas y en ocasiones entendido como sinónimo de innovación. Su obsolescencia intrínseca, pero sobre todo su condición de materia prima o herramienta compositiva sesgan la posibilidad de generar innovación en el campo artístico que, como dijimos anteriormente, debe provenir del gesto a través del cual estos elementos se articulan v emplazan, construyendo nuevos discursos. Dubois explica cómo las "nuevas tecnologías" "no han hecho otra cosa que poner al día antiguas cuestiones de representación, reactualizando (en un sentido no siempre novedoso) viejas apuestas de figuración." (Dubois, 2004) es en ésta reactualización donde residen parámetros de composición y análisis potencialmente innovadores, lo que anteriormente nombramos como alternativas gestuales, posibilidades de emplazamiento y entrelazado o diálogo entre materiales y significados.



LightArt

"A diferencia de los objetos que son fáciles de controlar físicamente, la luz es una sustancia que sólo puede ser percibida como una forma visual que no se puede tocar. El deseo humano de limitar físicamente la luz en el espacio vacío como objeto artístico era visible en un nuevo género de arte, llamado el arte de la luz." 1 (Byung-kyu, 2014)

Habiendo trabajado ya el Arte Contemporáneo como recorte general y la tecnología como elemento omnipresente en el trabajo sobre el Light Art, es central en este trabajo abordar el campo específico del Light Art, sobre el cual se busca teorizar. En este sentido la expresión de la luz dentro del arte que realmente nos interesa y nos compete es su inclusión física en la obra, en aquellos discursos que tienen a la luz como principal material compositivo. Pero no es la única. Estos diferentes raportos entre luz y arte nos permitirán trabajar sobre esta relación intrínseca que nos llevará finalmente a nuestra área de interés.

Como veremos en el capítulo referido a la concepción de lo lumínico, la luz en todas sus expresiones mantiene, desde tiempos inmemorables, una relación particularmente estrecha con el universo del arte. Cuando hablamos de expresiones, nos referi-

mos a las diferentes formas en las que este material es absorbido por las expresiones artísticas. En este sentido es interesante hacer un breve repaso de índole cronológico, donde casualmente o no, se manifiestan paulatinamente las diferentes expresiones de la luz dentro del universo de la producción artística.

Luz como elemento posibilitante

En primer lugar, la luz como posibilitadora de la visión humana aparece como elemento primordial y fundamental de la existencia de las "artes visuales", nunca mejor llamadas: sin luz, no hay visión. En este sentido es preciso abordar también aquellos discursos que niegan la presencia de luz en forma total, intentando suprimir el sentido de la vista y en casos aumentando la sensibilidad de otros como la audición o el tacto. En estos casos la luz sigue jugando un papel crucial, en este caso por su ausencia: no es un dato menor la cancelación de un sentido, históricamente predominante en la percepción artística, como tampoco lo es la alteración total de las condiciones cotidianas del receptor de la obra. Como

[&]quot;Unlike objects that are easy to control physically, light is a substance which can only be perceived as a visual form that cannot be touched. Human desire of physically confining light in empty space as an artistic object was visible in a new art genre, called the light art."

posibilitante o como ausente, la luz juega un papel crucial en el emplazamiento de cualquier discurso estético visual.

Aparece de forma tangencial la importancia de la iluminación en el montaje de cualquier obra, inclusive en espacios abiertos. Desde la iluminación tradicional v netamente funcional, para obras que probablemente no havan pensado en este aspecto, hasta obras donde la iluminación está finamente detallada va que es un recurso estètico más, y como tal presenta una carga simbólica a tener en cuenta. Prounenraum (Proun room) (1923) de El Lissitzky, se considera la primer obra que incorpora la luz de la arquitectura del montaje, como un componente más en su trabajo. Con respecto a la incidencia de la luz natural en el montaje y apreciación de las obras, los primeros registros datan de la baia edad media alrededor del siglo X, con el uso religioso y estético del vidrio en iglesias cristianas y representan los primeros vitrales, que como tales necesitan de la luz solar para su apreciación, en este sentido la obra se piensa, se produce y se monta en función de la luz natural. Es por esto que se lo rescata como primer antecedente en relación al peso de la luz dentro de los discursos artísticos.





Luz en la representación

En una segunda instancia identificamos la luz en el proceso de producción de obra, plasmada en la composición aunque no presente en ésta, afectando la representación. Siguiendo este lineamiento, el abordaje que haremos sobre 'La historia de la sombra' de Stoichita(1999) en el capítulo dos sobre lo lumínico, nos permitirá entender la incidencia de la sombra, osea la luz por contraste, en la génesis de la representación misma. Puede presentar dificultades pensar en algo tan lejano como esas primeras siluetas de la prehistoria plasmadas en las cavernas, pero lo cierto es que si bien fijan el comienzo de un fenómeno sumamente complejo y extenso, existen otros casos más cercanos y de mayor identificación con la luz y su peso fundamentalmente en la percepción óptica. Es por ejemplo, el caso del movimiento impresionista o la obra en particular de Turner, donde la visión humana y el papel de la luz en dicho proceso comienza a jugar un papel fundamental intentando plasmar de la manera más fiel posible lo que realmente ve el humano en cada situación. dejando de lado cualquier tipo de idealización, perfeccionamiento en la imagen o representación simbólica. Pintaban "el momento de luz", sin importar las formas que subvacen a eso ni su identidad. La importancia que la luz adquiere a partir de estas expresiones, que se replicará en los postimpresionistas y vanguardias, lo hace un estadío a tener en

cuenta en la reseña que nos compete: una expresión más de la luz dentro del universo de arte, antes desconocida. En términos semióticos podemos pensar como la iconicidad que caracteriza a la representación artística hasta ese momento, empieza a verse vulnerada por una predominancia indicial y material, es decir por una búsqueda de ese rastro o huella del objeto en sí que solo vemos por la mediación inestable y no lineal de la luz.

Siguiendo esta premisa, una nueva expresión y sobre todo posibilidad de la luz dentro del arte fue la fotografía. Si bien aquí la luz aparece como medio para plasmar una imagen, ésta afecta de manera directa y condiciona la representación. En términos técnicos la apertura de diafragma, el tiempo de exposición y el balance, entre otros recursos que operan sobre la luz, determinan la representación final de la imagen. Más allá de éste aspecto, nos centraremos en el carácter irruptivo de la fotografía dentro de la historia del arte y particularmente en nuestra historización centrada en la luz ya que desde la difusión del daguerrotipo de 1839 y su posterior desarrollo, tanto técnico como estético constituyéndose más tarde como disciplina artística, la fotografía supuso un elemento bisagra en la representación. Su aparición generó tangencialmente un cambio en la representación artística a partir de un repensar sobre la verdadera funcionalidad de la pintura y otras disciplinas en relación a la mimesis y su percepción: el problema de la representación en términos realistas y pictorialistas ya estaba resuelto, lo que representaba el fin último de las disciplinas clásicas hasta el momento. Es en éste contexto que surgen las nuevas corrientes como el impresionismo àntes citado, centrándose en la percepción y el papel de la luz en ese proceso, como también representaciones simbólicas y conceptuales, de carácter más expresionista por sobre los realismos clásicos. Todas estas corrientes surgen como reacción y búsqueda a una nueva pregunta por lo real, que se abre con el entonces contemporáneo psicoanálisis , junto al surrealismo y la fotografía.

Luz artificial en la composición

Por último llegamos a la expresión de la luz dentro del arte que realmente nos interesa y nos compete: su inclusión física en la obra, en aquellos discursos que tienen a la luz como principal material compositivo. En este aspecto, pensamos las diferentes corrientes de producción siempre en realación al Light Art, como subgénero dentro del Arte Contemporáneo que da el marco preciso a este trabajo. Nuevamente identificamos una aparición y desarrollo cronológicos de las diferentes obras y discursos que describen el camino de inclusión de artefactos lumínicos dentro de la composición final.

En primera instancia es imposible pensar en el Light

Art desconectado de las vanguardias de comienzo del siglo XX, sus mayores antecedentes a partir de las primeras experimentaciones e investigaciones interdisciplinarias: "La historia del arte ve como precursores de Light Art los esfuerzos sinestésicos de alrededor de 1900: el color del órgano, las películas abstractas y la pintura material." ² (Weibel y Jansen, 2005, p.28). Dentro de las expresiones de esta época y más allà de la inclusión de artefactos lumínicos en discursos artísticos - que debemos entender como parte de tendencia general de uso de elementos mundanos, cotidianos a la expresiones artísticas, propia del cubismo, el constructivismo y luego el dada con otros movimientos de vanguardia encontramos también, el surgimiento del arte cinètico. En palabras de Weibel y Jansen: "Alrededor de 1915, el cubismo en Francia y el constructivismo en Rusia introduce nuevos materiales en las pinturas, como el papel, la madera y el caucho" 3 (Weibel y Jansen, 2005, p.27)

Siguiendo el pensamiento de Weibel y Jansen miembros del equipo curatorial de la muestra del ZKM "Light art with artificial light", el arte cinético como

² "Art history sees as the forerunners of Light Art the synesthetic endeavors of around 1900: the color organ, abstract films and material painting."

³ "Around 1915, Cubism in France and Constructivism in Russia degas to introduce new materials into paintings, such as paper, wood and rubber."

movimiento es considerado el primer antecedente del Light Art, en su afán de manifestar el contexto industrial v mecanizado que los contenía. Una práctica que nos es familiar, donde la realidad sociopolítica impacta de manera directa en las manifestaciones artísticas, pero que se incrementa entrando el siglo XX a partir del ritmo vertiginoso de los cambios constantes que se mantiene exponencial hasta nuestros días: manifestaciones como las Futuristas o Constructivistas tuvieron lugar pocos años antes que èstas y fueron los primeros en dar cuenta de la modernidad recien llegada en la sociedad de su época, "Luego, en conexión con los objetos móviles reales, se produieron los comienzos del antiguo arte cinético y la cinética de la luz alrededor de 1930" 4 (Weibel y Jansen, 2005, p.27) de esta forma el movimiento, o la movilidad que sacudía su cotidianeidad necesita tomar partido también en las expresiones artísticas para manifestarse. El primer entrecruzamiento del concepto cinético con el campo artístico se menciona en el Manifiesto Realista de Gabo y Pevsner dando cuenta de las nuevas relaciones espacio-temporales en 1920. Si bien a simple vista no parece haber una relación directa entre el Arte Cinético y el Light Art, contemporáneamente se gesta otro lenguaje dentro de las nuevas expresiones del siglo xx que complementa esta idea y trae consigo una relación mucho más directa con el uso de la luz, pero sobre todo con la fisiología humana. El arte óptico ancla su producción en el

estudio e investigación de la percepción óptica, valiéndose del conocimiento obtenido para generar sensaciones dinámicas y engaños al ojo sin salirse de la estabilidad física de la pieza.

El arte cinético y el óptico se fundan bajo las bases de la estética del movimiento, el primero centrado en la escultura por sus necesidades, el segundo sobre la pintura por sus posibilidades, aunque no dejan de explorar otros formatos. Ambos movimientos, en su evolución y búsquedas a los largo de su desarrollo, incluyen artefactos lumínicos dentro de sus discursos, lo que los hace antecedentes directos del Light Art como lo conocemos hoy en dia. "Los experimentos sobre la luz de los años 1920 y 1930, la transformación de cajas de materiales en cajas de luz y para relieves materiales a relieves ligeros de Moholy-Nagy a Pašánek pueden considerarse la base real para el uso de la luz en el arte" ⁵ (Weibel y Jansen, 2005, p.27) estos dos nombres son claves para plasmar en forma gráfica el paso del Arte Cinético en la inclusión de artefactos lumínicos, pero por sobre todo represen-

⁴ "Then in connection with real moving objects, came the beginnings old Kinetic Art and light kinetics around 1930"

⁵ "The light experiments of the 1920s and the 1930s, the transformation from material boxes to light boxes and for material reliefs to light reliefs from Moholy-Nagy to Pašánek can be consider the actual basis for the use of light in art"

tan los antecedentes más fuertes y precursores del Light Art.



Light-Space Modulator (1930), una de las primeras estructuras lumínicas es un obra de Moholy-Nagy, ex miembro de la Bauhaus y fuertemente influenciado por el constructivismo, quien siempre sostuvo que el siglo XX era el de la luz . Realizada con materiales reflectantes, metálicos, transparentes y translúcidos, la obra presenta comportamientos diferentes frente a la luz proyectada, que reflejada en ellos ilumina el espacio donde se ubica, generando efectos de luces y sombras que cambian la percepción global a la velocidad de movimiento de la escultura. El origen de

la pieza es "la demostración de los efectos de luz y movimiento" (Press Release, Tate Modern: Collection 2003 exhibition). ⁶

Zdenek Pešánek, precursor en el uso estético de la luz y autor de la primer obra que incluye neón en 1930, Torsos of Men and Women, creó también la primera escultura cinética pública, llamada Kinetic Sculpture



⁶ En linea, [consulta 10/08/2010] Documento html en http://www.w.tate.org.uk/home/press/tmcollection2003 03-2003.htm

for Prague's Edison Power Station (1929-30), para la estación transformadora de electricidad Edison en Praga.

Si bien estamos frente a una obra que en una visión retrospectiva marcaron un hito en la historización del Light Art y el arte en general, no se conforman como movimiento sólido ni acaparan otros discursos que acompanen el mismo recurso en su primer momento de circulación. En el caso de Light-Space Modulator también podemos pensar que si bien la luz es un elemento importante, su papel como material compositivo principal no está claro. El Light Art experimenta un desarrollo paulatino y esporádico que impacta con fuerza cerca de 1960 donde la luz como



Torsos of Men and Women, Zdenek Pešánek, 193

material estético predominante comienza a afianzarse de la mano de Dan Flavin, Robert Irwin y James Turrell entre otros grandes exponentes de esta primer gran oleada.

En la actualidad si bien se trata de una pràctica totàlmente difundida, no es un gènero predominante y existen pocos artìstas que avoque su producción en èste sentido, aunque sí bastantes más artistas que dentro de su obra cuentan con algunas obras que trabajan la luz en èste sentido. Siguiendo èstas coordenadas se presentan como referentes actuales del gènero artistas que han hecho un gran trabajo de experimentación sobre la luz como elemento estètico y han producido gran cantidad de obra en èse sentido, como por ejemplo, Olafur Eliasson, Rafael Lozano-Hemmer, Jim Campbell, David Batchelor, Diane Landry, Maurizio Nannucci, Jenny Holzer, Robert irwin, Keith Sonnier y Gunda Foerster entre otros.



Performatividad Lumínica

Adentrándonos en el concepto central de la investigación y una vez realizada la primer aproximación al campo de estudio direccionamos nuestro análisis a la Performatividad Lumínica en tanto término complejo que surge de la yuxtaposición de dos elementos centrales en nuestro análisis. Como expresamos en un principio, entendemos por el mismo los lentes epistemológicos que permiten reconocer las diversas performances operantes en aquellos discursos del arte contemporáneo que tienen a la luz artificial como elemento primario compositivo. La noción permite resaltar la agentividad de los discursos y de los espectadores: ambos ejecutan y reciben acciones de manera recíproca en el acto de emplazamiento de la obra. En este capítulo descompondremos el sintagma Performatividad Lumínica para entender el universo posibilitante que se encuentra detrás de este concepto, abordando sus componentes en forma individual.

Performatividad

"El performance, antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática." (Taylor y Fuentes, 2011)

El siguiente capítulo pretende abordar el concepto performatividad buscando en primera instancia la comprensión de su significado dentro de esta investigación, es decir, la acepción del término y la justificación de su uso. Así mismo se facilita la interpretación del concepto Performatividad Lumínica al comprender de manera individual sus componentes. Siguiendo esta línea, es preciso hacer un abordaje completo entendiendo el origen del término, sus matices, posibilidades y subdivisiones. Se realiza a partir del estudio de Claudio Guerri, Cristina

Voto, Miguel Bohorquez y Martín Acebal (2014), quienes indagan sobre la capacidad performática de la fotografía, y los avances que aporta "La performance como signo. Cuerpo, espacio y contacto en una semiótica de lo performático" en tanto investigación, de la cual puede el Light Art sentirse parte, incluyendo la reflexión del fenómeno en discursos artístico proyectuales. Otra referencia directa son los "Estudios avanzados de performance" (2011) de Diana Taylor y Marcela A. Fuentes, quienes mediante una recopilación, plantean también un recorrido muy esclarecedor y pionero en el área.

En primera instancia se debe resaltar el concepto de performatividad ampliada como objeto de estudio de la bibliografía, que sustenta la metodología de base semiotica, empleada en el trabajo. Esto supone pensar la performatividad y sus derivados no como un fenómeno aislado o propio de un conjunto reducido de actos, elementos o signos, sino como una característica que, en su concepción ampliada, puede identificarse en un sinfín de elementos o situaciones y que, sobre todas las cosas, no reside solamente en un plano simbólico, es decir, en la significación de ese acto, texto u objeto, sino también en su materialidad, en lo tangible de ese discurso como dimensión fundamental. Asimismo es crucial inscribir la performance como acto performático general y sus posibilidades, a partir de las cuales surgirá la performatividad como término específico y nuevo.

La performance como signo consiste en la posibilidad de identificar ciertos rasgos en un evento, de modo tal que se le reconoce a éste la capacidad para actuar en su contexto de emplazamiento y generar así efectos que trascienden su puesta en discurso o su traducción verbal. La performance en tanto objeto de estudio se constituve solo en el momento del análisis. de la acción misma, a diferencia de los estudios culturales, siempre abocados al significado de esa acción, a lo simbólico, borrando la materialidad e intentando unificarlos a través de patrones comunes. En palabras de Taylor "El campo que se define actualmente como estudios del performance toma actos y comportamientos en vivo como su objeto de análisis." Y agrega "Los estudios del performance, como campo post o anti disciplinario, piden prestadas varias estrategias y metodologías de distintos campos para examinar prácticas encarnadas v comportamientos expresivos." (Taylor y Fuentes, 2011, p.15).

En su definición, se entiende por performatividad "el lente epistemológico capaz de hacer ver y reconocer los rasgos performáticos en diferentes eventos". Estos rasgos pueden entenderse como consecuencias o efectos que genera en el mundo un determinado discurso en tanto evento. Este concepto sumado al cuestionamiento de la "representación" por parte de la performance, encuentra un claro nexo y antecedente en los avances de Austin (1962) quien

habla de la representación como "falacia descriptiva" del lenguaje verbal. Con esta definición podemos ya decodificar gran parte de la investigación, aunque seguiremos ahondando en el concepto, complejizando su análisis pero también facilitando su abordaje a través de términos familiares relacionados v eiemplos entre otros recursos. Ahora bien, para la Semiótica, la performatividad supone un proceso de semiosis, es decir, un modo en que son asumidas las materialidades sígnicas por los interpretantes -en el sentido dado por Charles Sanders Peirce a este término-. Esto implica que la performatividad admite un estudio en tanto signo, para determinar cuáles son las discursividades interpelantes -los interpretantesconvocadas en las obras o eventos y cuáles son los efectos performáticos que ellas producen. De esta manera, las "discursividades interpelantes" funcionan como los intérpretes que dinamizan la semiosis. la cual se manifiesta en efectos performáticos. Para poder adentrarnos en esta metodología debemos comprender primero parámetros básicos de esta disciplina. En primera instancia, todo el pensamiento sobre el Light Art de esta investigación está atravesado por esta lógica de pensamiento y organización del discurso. Por eso también es pertinente y tarea de este capítulo desentramar algo de la metodología para entender el esqueleto conceptual que hace al desarrollo posterior de la investigación.

Semiótica y performatividad

Las tipologías se desarrollan respetando la lógica semiótica de pensamiento peirceana, por medio de la cual todo elemento en tanto signo puede analizarse de forma independiente, aunque no aislada, en tres aspectos: *primeridad, segundidad y terceridad,* omnipresentes en cada caso (1931-1958). Dichos conceptos primarios son reinterpretados y adaptados por Claudio Guerri (2014), en la búsqueda por un método práctico de análisis. De este modo, los términos que se utilizarán en el trabajo son el de *forma, existencia y valor*, con posibilidad de algunas variantes como, *materia* por existencia o *simbólico* por valor.

La *forma* involucra la relación del signo consigo mismo, por ende cuenta con un carácter introspectivo e intrínseco. Aquí se detectan flujos y elementos que, de algún modo, posibilitan al signo, pueden ser sus materiales, los conocimientos necesarios para concebir y diseñar el signo, como también para dotarlos de una existencia y emplazamiento posterior. La materia por su parte busca la relación del signo con su objeto, lo tangible, el producto de esas decisiones proyectuales que pertenecen a lo formal. En este sentido es la manifestación quizá más accesible y que se limita a lo conocido y sensible.

Por último el *valor* describe la relación del signo con su interpretante, y es donde aparecen códigos culturales y simbólicos. Este aspecto está íntimamente relacionado con la performatividad en su concepción más clásica. La predominancia de la performatividad en un aspecto valorativo sobre los otros dos niveles que, como dijimos anteriormente, siempre están presentes, es una de las características del estudio en ciencias sociales por ejemplo. En éste sentido velamos por que no sea la única relación que pueda construirse, reivindicando también el plano material y descubriendo cómo los tres niveles siempre dialogan, también en la performance.

Esta metodología de estudio y pensamiento se desarrolla y expande en muchos sentidos, creando recursos prácticos para su aplicación, junto con un entramado de conceptos que nos sirven a nuestro aporte, todos anclados en la lógica antes descrita. En esta línea, la performatividad en tanto signo también puede analizarse bajo este desglose. Es por esto que en los desarrollos sobre la performatividad en tanto fenómeno complejo se analiza la performatividad desde su acepción *icónica*, *indicial y simbólica*, que se corresponden con los términos forma, existencia y valor antes vistos. En este abordaje como en el de cualquier otro signo debemos comprender que las tres categorías que se identifican siempre existen y conviven dentro del signo en cuestión.

Entonces, ampliando la definición e incluyendo los tres niveles a desarrollar, entendemos por *performa-*

tividad ampliada los distintos lentes epistemológicos que en tanto marcas formales, materiales o valorativas, revelan en un determinado discurso una capacidad y eficacia performática particular. Pero antes de seguir avanzando en la descomposición de este término, es necesario terminar de contextualizar su posición dentro de los estudios de performance en general, como nueva disciplina de análisis aplicable sobre un evento cualquiera, que al considerarse desde los diferentes lentes se constituye en acto performático.

Un aspecto muy importante a tener en cuenta es cómo la performance no solo describe, sino prescribe una realidad cualquiera. Describe y constituye, interviene y genera conceptos que nos hace ver y construir relaciones determinadas. Este fenómeno es detectado por algunos de los precursores de los estudios de performance en sentido amplio: "Teóricos provenientes de la lingüística, la filosofía y la retórica (J. L. Austin, Jacques Derrida y Judith Butler) desarrollaron términos como performativo o realizativo y performatividad para designar actos verbales que "hacen" e intervienen." (Taylor y Fuentes, 2011, p.23). Esa creación propia de la performance tiene una relación directa con su factor disruptivo, rompiendo con un devenir cotidiano y en este sentido rupturista encuentra una relación con un concepto que nos interesa particularmente que es "innovación". En éste sentido presentar luz y no que ella presente otra cosa, iluminandola, es la disruptividad y performance del Light Art. No vemos el material como instrumento, sino que este es y actúa sobre la realidad misma.

Este aspecto de la performatividad da pie y se relaciona con la acción recíproca que entendemos se de entre espectador y obra en el acto del emplazamiento. Esta dualidad recíproca que identifica en Austin (1962) en lo que sería un discurso performativo que describe y prescribe, en conjunción con el concepto de agentividad también recíproco que trabaja Giddens (1977), se plasman en nuestra categorización propuesta mediante un análisis de accionares ejecutados y absorbidos por la obra pero también por el ente espectador.

El los "Estudios avanzados de performance" (2011) al igual que en ésta investigación se hace especial énfasis en la diferenciación de términos, buscando evitar confusiones: "Queda claro, pues, que las palabras performance, performativo y performatividad también cuentan con largas historias y no son términos intercambiables." (Taylor y Fuentes, 2011, p.24). Una vez construida una primera noción alrededor del fenómeno acto performático creemos pertinente la diferenciación de términos que se desprenden de los estudios de performance y no son intercambiables, entendiendo:

-performatividad como lente epistemológico capaz de hacer ver y reconocer los rasgos performáticos en diferentes eventos;

-performance como acontecimiento, en tanto acto disruptivo, de transferencia de saberes y dotado de una fuerza local sobre el contexto; y

-efecto performático como efecto de sentido no discursivo de la performance, para referir a acciones más que a efectos de discurso.

Estos tres niveles conforman el acto performático como tal, y observan una correspondencia con la descomposición triádica de Peirce (1931-1958): la primeridad (performatividad), como forma y metodo de identificacion de una segundidad (performance) centrada en la existencia y lo material, siempre reducida y contextualizada en relación a lo cíclico y repetitivo. Así el concepto o marco performa la acción. Luego en el plano de la terceridad (performático) aparecen los efectos de sentido del acto, el impacto en ese plano, como fenómeno más estudiado en materia de performance.

Respecto a la eficacia de la performance -otro interrogante recurrente alrededor del concepto-, es importante separarse de la concepción económica y valorativa, basándonos en el carácter disruptivo. Austin, en su trabajo sobre el lenguaje (1962), diferencia los enunciado "constatativos" de los "performátivos", es decir, aquellos que presentan una relación de registro con los eventos ordinarios y aquellos capaces de constituir el mismo evento, producirlo. En esta distinción observa cómo los primeros pueden considerarse verdaderos o falsos, mientras que los performáticos sólo puede juzgarse su efectividad. Siguiendo estas coordenadas todas los actos performativos podrían considerarse efectivos, no en su impacto posterior, sino en su génesis, en la acción, de allí el foco en su segundidad. Siguiendo ésta línea el estudio de performance osea la aplicación de ese lente epistemológico siempre se realiza in situ, en ese instante de existencia como vimos anteriormente

Volviendo al concepto de acto performático y su "prescripción" de la realidad, y no solo "descripción" de la misma, debemos entender que la realidad no se limita a lo tangible y material, sino que, y por el contrario, veremos cómo la performance opera en el sentido de construcción cognitiva de la realidad involucrando aspectos colectivos e identitarios como puntos sensibles y de comunión entre individuos y sociedades. Taylor explica como "Los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas." (Taylor y Fuentes, 2011, p.20) lo que representa un aspecto fundamental en relación a las construcciones identitarias y

que los estudios de ciencias sociales siempre redujeron a su simbología, su impacto y significación sin centrarse en la acción, lo central de cualquier "rito identitario" valga la redundancia. Este aspecto cobrará especial importancia una vez que comencemos a analizar las obras propuestas para la categorización del Light Art y cómo accionan en los flujos conceptuales y símbolos culturales pertenecientes a un conjunto común de conocimiento cultural.

Abarcadas las características fundamentales de la performance volvemos a centrarnos en el análisis semiótico de la performatividad como principal objeto de la investigación junto al Light Art. Identificamos, en primera instancia, una *performatividad icónica*, anclada en las cualidades formales. Esta vertiente se asocia a la afectación en la identificación de espacios.

Por performatividad indicial, identificamos las relaciones con lo material como vimos antes, con la segundidad. Este es un aspecto relegado a la hora de pensar la performatividad de un elemento. En los abordajes tradicionales suelen predominar aspectos más simbólicos o formales y no lo tangible y corporal, no la acción misma. La indicialidad se produce por la misma contigüidad con la materialidad de la obra, su contingencia cuasi irrefutable, lo que Peirce llamaba "la violencia del hecho" (CP 1.147). Para el estudio de

la Performatividad Lumínica encontramos un concepto clave y transversal dentro de la propuesta: el emplazamiento, como la afección física y material del discurso visual o verbal sobre su entorno. Alineado con ésta categoría, se plantea como alternativa centrada en la corporalidad de los mismos intérpretes o elementos y su relación con el entorno en el cual se encuentran, es decir al grado de involucramiento físico y de interactividad que realiza la obra sobre ellos. Mediante este proceso el cuerpo también se vuelve materia significante, volviendo a su carácter de agente y accionar recíproco.

Por último, la performatividad simbólica queda descrita en su cruce con valores y usos que generan sentido sobre un determinado cuerpo, elemento u obra, relacionado de manera directa con la "simbolización de acto" desarrollada por Guerri y su equipo (2014). Es condición sine qua non para el proceso de simbolización el conocimiento previo de esos códigos, valores y usos, compartiendo así un conjunto de nociones básicas necesarias para decodificar el discurso. A esto llamamos Afección Intelectual Interpretante, como posibilitadora de la materialización performática.

Una vez presentados estos tres niveles dentro de la performatividad adquirimos una noción general del término que nos permite empezar a construir el concepto de Performatividad Lumínica para luego sí trabajar sobre él, aplicando el mismo proceso de diferenciación basado en las tres categorías, forma, existencia y valor, intentando establecer categorías dentro del Light Art. Las mismas encontrarán una relación directa con las desarrolladas en este capítulo ya que de éstas se desprenden, pero encontrarán particularidades que hacen al accionar de las obra en cada una de las tipologías que permitan una definición más certera y específica. El mismo proceso de especificidad en tanto nomenclaturas se aplicará a los diferentes puntos de análisis que se plantean en una metodología común a todas las obras de las tres categorías.



Lumínica

"La luz continúa siendo un fenómeno fascinante y enigmático para toda la humanidad, no solo para Einstein" ⁸ (Weibel y Jansen, 2005)

El siguiente capítulo tiene como objetivo el desarrollo de lo lumínico, como segundo componente del concepto Performatividad Lumínica, para facilitar la interpretación del sintagma y determinar su definición dentro de esta investigación y la justificación de su uso. Siguiendo esta línea, es preciso hacer un abordaje completo y entender las particularidades de esta categoría, su historización y la relación con el arte entre otros conceptos importantes que hacen al trabajo. Ante la incertidumbre que rodea el tèrmino, la luz se describe y aborda a través de supuestos o convenciones básicas que facilitan el acceso a uno de los elementos más enigmáticos de la historia. Respetando esta metodología, es preciso hacer un abordaje general de la cuestión a fin de contextualizar la propuesta, concientizando sobre su carácter milenario, origen mítico y posterior estudio científico.

Las palabras "Hágase la luz" presentes en la Génesis de la Biblia fueron pronunciadas el primer dia de la existencia, fueron la inaguración de la misma. Podremos imaginar entonces, sin caer en polémicas o ideologías, que no es menester del trabajo intentar establecer su origen, pero sí situarlo al comienzo de todo, como producto o desencadenante primario de la existencia. Este instante iniciático se produce mediante la partición, la diferenciación de la luz y las tinieblas. Este es un aspecto recurrente en todo abordaje que se haga sobre la luz, la existencia por contraposición, el opuesto, la sombra. El mismo concepto se traslada por ejemplo al proverbio en latín *Fiat Lux*; es una idea bàsica y omnipresente en la cultura occidental.

La luz es inmaterial, una onda medible en términos de frecuencia o longitud de onda, que posibilitan la intensidad y el color, pero por si sola, intangible. Es un canal, mediante el cual se nos presenta el mundo sensible y es, desde los estímulos de los conos y bastones en el fondo de la retina, hasta su descodificación en el cerebro, que el mundo sensible representado por la luz, se percibe como una realidad subjetiva. Estos dos supuestos bàsicos de la luz (el carácter inmaterial y su revelación subjetiva), hacen que cualquier obra con luz artificial trabaje sobre la percepción como el elemento activo que concluye la misma. Pero esto sería adelantarnos un poco.

Aun teniendo en cuenta el avance exponencial de la

^{8 &}quot;Light continues to be a fascinating and enigmatic phenomenon for all the humanity, not just for Einstein"

ciencia en su estudio, en la actualidad la luz sigue siendo un fenómeno rodeado de incertidumbre. Entendemos, de este modo, el carácter mágico e iniciático de la misma, así como la concepción de la luz en las civilizaciones antiguas. Obviamente, ante una explicación racional distante, el recurso mítico y divino iustificó por muchos años el fenómeno. Su carácter inmaterial fue algo prácticamente innato en su concepción, pero las explicaciones fueron muy diversas. Desde la luz del día entendida como la mirada de Ra, el dios del Sol, para los egipcios, hasta la teoría de la extramisión de Empédocles donde la luz se emana desde los ojos y permiten que conozcamos las formas. Por su parte Leucipo de Abdera decía que la luz la emitían los obietos e incidían sobre nuestros ojos, en su teoría de la intromisión. Pero fue Alhazen quien dedujo que éstos son receptores y no emisores ya que al observar directamente el sol lastima los ojos.

"La luz, como posibilitante de la formas, también lo es de la representación: la pintura, en tanto representación, nace en el instante en que se cerca con líneas la sombra de un hombre." (Stoichita, 1999, p. 9) En este sentido son diversos los mitos ancestrales de culturas diferentes que adhieren a la teoria. La pintura, por ende, nace como negación, como representación de la ausencia, la sombra reduce el volumen trasponiendo la figura, para que la pintura vuelva a representar esa representación que llamamos sombra. Esta particularidad se traduce de manera

lineal a los mitos nombrados donde la ausencia de luz, supone la ausencia de un ser, generalmente añorado.

La evolución paulatina pero constante del uso de la luz en la *representación de la representación* supone un avance en la comprensión del fenómeno y un canal de comunicación del mismo. La construcción de sentido en relación a imaginarios de belleza y representaciones traen consigo también un discurso lumínico específico, a veces lineal, a veces ultra realista, a veces expresivo, otras indiscriminado:

"Finalmente el arte salió de su monotonìa, descubrió la luz y las sobras y, por esta diferencia, los colores se destacaron unos de otros. Más tarde vino a añadirse el brillo, otro valor más de la luz. Lo que se halla entre el brillo y la sobra se llama claroscuro, mientras que el lugar donde ambos colores se encuentran y pasan de uno al otro se defina medias tintas." (Plinio, 77, 1848, p.11)

La relación intrínseca entre la la luz y la representación supone una relación del mismo tipo con el arte, es decir la luz es inherente al arte desde ya, pero lo que buscamos es detectar el papel protagonista de la luz como principal elemento compositivo y no como "simple posibilitante", valga la redundancia. Siguiendo este lineamiento, la luz, especialmente artificial, su estudio y control representan otro proce-

so más corto pero intenso, y no menos interesante, que algunos críticos consideran como factor fundamental de la inclusión de la luz en el arte: "Esta es la razón por la cual la luz en sí deviene un medio artístico, luego de la experimentación sobre la relación entre el color y la luz, entre el material y la luz." (Weibel y Jansen, 2005, p.28)⁹. Este es uno de los conceptos desarrollados en la introducción de "Light Art from artificial light" (2005), un texto curatorial y catálogo que nos facilitó el acceso al un recorte interesante del campo.

La historia de la luz es de carácter milenario, y representa uno de los grandes triunfos del intelecto humano. Pero nadie debe concluir que la historia ha terminado. La búsqueda de la comprensión científica nunca termina, porque la curiosidad científica está intrínsecamente arraigada en la naturaleza humana y no puede ser sofocada. (Stuewer, 1996, p.viii) 10

Así introduce el prefacio de Roger Stuewer los innumerables aportes sobre el estudio de la luz y su importancia no solo científica sino también cultural de la mano de los investigadores y su inagotable curiosidad. El relato historiográfico planteado es un ejemplo claro de la metodología evolutiva del conocimiento humano: las confrontaciones, asociaciones y síntesis que las distintas teorías o caminos de trabajo experimentan. La teoría de la luz como

onda defendida por Young y Fresnel confrontando con Laplace y Biot y su convicción de la luz como partícula, finalmente son sintetizadas por la sociedad Heisenberg y Bohr quienes más tarde demuestran que los dos anteriores tenían razón y la luz es una onda de partículas.

Elegimos interpretar en modo amplio estas palabras entiendo al campo del arte como actor fundamental en materia de investigación y abordaje de la luz, como elemento crucial y ancestral que necesita de la experimentación y construcción de sentido por fuera de las disciplinas convencionales y sus límites. El arte como alternativa. Esta investigación se entiende tangencial al camino evolutivo de progreso positivista y adhiere a la necesidad de un abordaje no tanto sobre el fenómeno en sí, sino sobre sus efectos y accionares, conceptos que dejan ver entre líneas estos mismos autores.

Stuewer de todos modos da lugar al arte como

⁹ "This is the reason light itself became an artistic medium, after the probing of the relationship between color and light and between material and light."

^{10 &}quot;The recorded history of light thus spans millenia, and represents one of the greates triumphs of the human intelec. But no one should conclude that the history is over. The quest for scientific understanding is never ending, because scientific curiosity is inextricably rooted in human nature and cannot be stifled."

disparador: "¿Quién podría haber esperado que el gran Rembrandt lograra texturas de luz y colores que inspirarían la investigación científica y psicológica(..)" (1996, p.viii)¹¹. Pero es Richard Weiss (1999), recopilador de esta fascinante historia de la luz y autor del libro quien sentencia la idea:

La combinación del ojo humano como detector y el cerebro como procesador de información ha logrado una sofisticación inigualable en nuestro sistema solar, o por cualquier computadora (...) Ver es creer¹². Una apreciación de la historia de la luz no sólo tiene que dirigir su atención a lo que vemos, sino que ahora afecta lo que sentimos y hacemos. El hombre ha estudiado la luz como un problema físico y ha manipulado la luz en el arte y el cine para suscitar una multitud de respuestas, pero todavía está en la oscuridad en cuanto a cómo el cerebro hace el uso más eficaz de las señales luminosas recibidas por el ojo. (Weiss, 1996, p.ix)¹³

Este es un concepto base y piedra fundamental de nuestro aporte al estudio de la luz. La onda electromagnética capaz de ser percibida por el hombre, se denomina Luz. Frente a esto se plantean dos problemas de base, no todos podemos percibir el mismo rango de frecuencias de onda por naturaleza, pero sobre todo no todos percibimos lo mismo decodificando un estímulo cualquiera. En el estudio y clasificación de estos procesos es en

donde éste trabajo pretende realizar su aporte, sumado al análisis las distintas alternativas de apropiación que los diferentes discursos ejecutan por sobre la luz como elemento compositivo.

^{11 &}quot;Who might have expected, for example, that the great Rembrandt would achieve textures of light and colors that would inspire scientific and psychological inquiry(...)"

¹² "The combination of the human eye as a detector and the brain as an information processor has achieved a sophistication unmatched in our solar system, or by any computer(..). Seeing is believing."

¹³ "An appreciation for the history of light not only has to direct its attention to what we see, but now is affects what we feel and do. Man has studied light as a physic problem and has manipulated light in art and cinema to arouse a multitude of responses, yet he is still in the dark as to how the brain makes the most effective use of the light signals received by the eye."



Tipos de Performatividad

Los tipos de performatividad que podemos identificar entre los discursos del Light Art se inscriben dentro de diversos ecosistemas de sentido que contextualizan esta práctica, los cuales es prudente rescatar y trabajar, identificando los puntos de contacto y aportes a nuestra búsqueda en particular. En primera instancia la aplicación de las categorías peirceanas como metodología práctica de construcción simbólica presenta antecedentes con claros cruces y aportes a nuestra investigación, pudiendo así tejer paralelismos entre los distintas trabajos. También es importante entender a las producciones artísticas en tanto agentes y así estudiar su reciprocidad en términos de emplazamientos y gestión del contacto, moviéndonos del viejo paradigma sujeto-objeto y rescatando la materialidad de la obra, junto a su rol activo, el accionar mutuo que propone con sus espectadores y la performatividad del discurso. "La manumisión de las imágenes" (2014) de Acebal, Bohórquez Nates, Guerri, Voto rescata a claras el concepto de agentividad mediante el análisis de un caso concreto: la imagen, a través de una serie de fotografías. Este estudio resuelve un interrogante muy esclarecedor como metodología práctica para cualquier análisis de discurso: ¿Que marcas formales, materiales y valorativas visualizan, actualizan y ponen en valor los diferentes interpretantes en un determinado discurso para otorgarle una capacidad o eficacia performática particular? Ésta es la base y estructura del aporte planteado.

El trabajo de análisis propuesto sobre las obras funciona como lente para visibilizar los actos performáticos. Bajo estas coordenadas se analizarán los distintos tipo de acciones que, recíprocamente, hacen y padecen obras y espectadores. En este sentido se busca pasar de un análisis de la percepción, a uno sobre de los efectos que hacen/padecen obras y espectadores, refutando también la dualidad entre cuerpo y mente que nuestra cultura arrastra y avala. La propuesta de agentividad recíproca entre obra/espectador como emisor/receptor itinerante

atraviesa transversalmente el análisis sobre las obras citadas, como paradigma de construcción del emplazamiento, pero también como metodología de análisis. Este paradigma puede encontrar como precursor a Descartes (1637) y su actualización en Greimas (1976) o Giddens (1977) como trabajamos anteriormente.

La retórica y el Light Art

Siguiendo estas coordenadas es especialmente enriquecedor traer a colación dos categorizaciones que tocan en forma directa a nuestro objeto de estudio. El Light Art en tanto conjunto de producciones artísticas, puede abordarse con parámetros muy similares a los de cualquier otro discurso, entendiendo los recursos de la retórica como herramienta común a todos éstos. En esta línea de pensamiento Guerri (2016) describe la posibilidad de reducción y agrupamiento de los recursos retóricos en tres grandes grupos, aplicables al inmenso espectro de discursos, sean gráficos, verbales o literarios: la sinécdoque, la metonimia y la metáfora.

"La sinécdoque es el recorte formal que vale por el todo-o por la parte, etcétera-, es la forma posibilitante de todo lo que pueda venir logicamente despues." "da cuenta del paradigma de selección, por lo tanto, del bagaje imaginario del hablante" (Guerri, 2016, p.64). Siguiendo estas líneas enten-

demos las sinécdoques como unidades del discurso, los átomos o piezas primarias que más tarde entrarán en relación. A partir de dos sinécdoques surgen la metonimia o metáfora dependiendo la presencia o ausencia de la segunda sinécdoque, por eso se dice, son previas al sintagma. En tanto recurso de esa construcción significativa también se la entiende como codigo cultural que cualquier potencial espectador, debe poseer. A ésto se refiere el concepto de Afección Intelectual Interpretante: códigos culturales comunes.

La *metonimia* o comparación en presencia se define como "la efectiva actualización de dos elementos cuva puesta en coexistencia material en el discurso permite el efecto retórico de traspaso -fundamentalmente- cuantificable de sentidos." (Guerri, 2016, p.64). El recurso supone entonces la puesta en relación de dos o más sinécdoques presentadas en el discurso, siempre dominadas por la audiencia. Mientras que la *metáfora*, por el contrario, se trata de una comparación en ausencia, una recuperación simbólica que se da solo si las dos sinécdoques tienen un lugar en esa cultura, y una de las dos suprime su presencia material en el discurso. El recurso "otorga valor a una "metonimia incompleta" al relacionarla con un interpretante y aporta a la metonimia una significación que supera el mero traspaso material de sentidos, ya que por la ausencia de una de las dos parte, obliga al esfuerzo de recuperación simbólica" (Guerri, 2016, p. 64).

Siguiendo el aporte de Guerri buscaremos identificar en obras del Light Art en tanto discursos, recursos que se relacionen con:

- -la presentación de un fenómeno aislado, una unidad compositiva independiente -como lo es la sinécdoque-;
- -a puesta en diálogo de ese fenómeno o recurso con el cuerpo y el ambiente predominando lo material -la presencia metonímica-;
- -o como la supresión de ése fenómeno, en éste caso óptico, para la supremacía de lo no-objetual, exigiendo esa recuperación simbólica que supone la metáfora.

Las categorías peirceanas no sólo permiten este paralelismo directo sino también ejemplifica de forma clara la convivencia y convergencia constante de las tres categorías, en los diferentes casos reales a analizar. La interrelación en la retórica puntualmente se aborda mediante los correlatos dicción, construcción y pensamiento que atraviesan las distintas categorías. Así vemos por ejemplo como recursos propios de la metonimia o sinécdoque como lo son el oxímoron y la paradoja o la dicción alterada y la rima, respectivamente, guardan un relación casi de necesidad para con la identificación y comprensión del interpretante y por ende tienen algo metafórico en su necesidad de recuperación simbólica del recurso. Para verlo en un caso concreto más adelante analiza-

remos específicamente las obras de escrituras con neón, como por ejemplo Corner(1968) de Nannucci, donde el aspecto simbólico dado por la palabra tiene gran importancia, pero también el aspecto material ya que el neón supone una elección importante, y su emplazamiento puede tener gran peso interpelando al público y resignificando un espacio ya sea interior o exterior. Este es un elemento fundamental en la comprensión de fenómenos y discursos mediante su categorización: entender que lo que se identifica son predominancias y no presencial totalitarias, lo que lleva a una coexistencia constante de otros parámetros que enriquecen y complejizan cada recurso.

Los sentidos y el Light Art

Otra aplicación de las categorías peirceanas que enriquece nuestra búsqueda es el trabajo sobre los tipos de sentidos. El Light Art, en el estudio de sus discursos particulares, debe de manera ineludible tratar temas de percepción de obra, no solo en el plano cognitivo y conceptual sino, y sobre todo, sensorial. Más allá de los conceptos de agentividad y acción que vimos anteriormente, los cinco sentidos que la cultura occidental supone, pueden verse reducidos a tres mediante el aporte de Guerri (2014, p.49): la visión, el contacto y la audición. Recuperar dicha distinción permitirá un acercamiento a la metodología propuesta por la investigación pero también a cuestiones de emplazamiento y gestión del

contacto, fundamentales a la hora de determinar los tipos de performatividad dentro del Light Art.

En el plano formal, la visión se plantea como un sentido intrínsecamente relacionado con nuestro objeto de estudio: "se relaciona con una materia vivencialmente abstracta, con las cualidades formales-primeridad- de la materia lumínica: la luz" (Guerri, 2014, p.49). De éste modo se vuelve a encontrar una nueva forma de pensar la luz con un común denominador: su carácter primario y abstracto que supone siempre una posibilidad. Posibilidad también en términos semióticos, relacionada directamente a lo formal. Dentra de la visión centrada en las posibilidades de la luz, se vuelven a aplicar las categorías antes trabajadas identificando el color como forma o pura sensación, en la existencia la materialidad de ese color en términos de textura visual o cesia v por valor en caso de que se den los dos anteriores, se da la construcción simbólica que genera la forma.

Siguiendo con el plano material surge el sentido del contacto, como contenedor de lo que conocemos como tacto, olfato y gusto. Guerri explica "el sentido del contacto es, de los tres, el que se relaciona con materia vivencialmente concreta" (Guerri, 2014, p. 49). Es decir estamos hablando de tres maneras distintas de relacionarnos en forma material y mediante contacto físico con el mundo y es por esto que el contacto con nuestro entorno ya sea mediante

nuestras papilas gustativas, filetes olfatorios o cualquiera de nuestras extremidades, forman parte del grupo de recursos de recepción de estímulos del contacto.

Finalmente en el plano simbólico, la audición "se relaciona con los valores mediados -terceridad- de la materia sonora: el sonido" (Guerri, 2014, p.49), es decir, la materialidad de la onda percibida queda en un segundo plano y predomina lo que significa o a lo que me remite ese sonido, su valor simbólico. Volviendo a desglosar el signo se identifica la música como estructuración de la materialidad en un claro predominio formal, mientras que el valor referencial del sonido, osea la identificación de la fuente material del mismo supone la existencia. Por último la subordinación del valor simbólico sobre la materia se da en la palabra, el lenguaje oral como código y medio de expresión y comunicación.

A partir de este análisis buscaremos identificar en obras del Light Art, en tanto experiencias sensoriales en mayor o menor medida, discursos que se centren en:

- fenómenos ópticos o visuales,
- fenómenos sensoriales hápticos con predominio de lo material y corpóreo; y por último,
- fenómenos netamente simbólicos, que como vimos anteriormente con la convergencia de las categorías dentro de la retórica, pueden no corre-

sponderse exclusivamente con lo auditivo -ya que en el light art no debería ser un parámetro determinante-, sino que pueden encontrarse aspectos ópticos o hápticos con un alto potencial simbólico exigiendo una recuperación conceptual del mismo por parte del espectador.

Tipos de acción del Light Art

Más allá de las relaciones directas con otros estudios que aportan y sustentan a nuestra práctica debemos atender a cuestiones intrínsecas de la Performatividad Lumínica en tanto fenómeno también independiente. En este sentido el carácter innovador anteriormente puesto en duda puede volverse a retomar desde una nueva perspectiva pensando el aporte y diferencia de la Performatividad Lumínica. Presentar la luz como algo nuevo, vimos que es un oxímoron. presentar la luz en un obra que va existe es disruptivo -condición de la performance-, pero presentar la luz sin que ésta presente o ilumine otra cosa es realmente disruptivo e invierte la común concepción de la luz y su carácter funcional, sobre todo en el campo artístico. La ruptura, indispensable en cualquier acto performático, comienza a dejarse ver en las obras donde predomina la luz: así performa el Light Art.

También podemos pensar en un hipotético escenario sin electricidad. Es justo pensar que una obra podría encontrarse aislada, sin ningún tipo de energía o condición externa a la obra en sí, y de todo modos ésta debería funcionar en términos estéticos. En este caso, son muchas las obras de Light Art que no solo citan y componen a partir de la luz como materia y su presencia física, sino también por la presencia de arreglos lumínicos, bombillas, letreros o cualquier objeto que se lo relacione inicialmente por su uso, forma u otros códigos culturales con la luz. Estas son obras que están hablando de la luz y presentándola en el centro de la obra sin necesidad de conexión eléctrica. El accionar de las obras del Light Art para el material lumínico no supone de la electricidad como condición sine qua non.

Pasando a los parámetros de análisis y aplicación de la performatividad como lente epistemológico, se identifican dos parámetros o niveles de trabajo que se utilizaron para encontrar tipologías de obras en el Light Art. En primera instancia pensamos en el accionar de la obra sobre el espectador y con respecto al emplazamiento y su accionar recíproco nos preguntamos si hay una predominancia óptica, háptica o poiética en ése encuentro, pudiendo determinar las tres categorías que plantea el trabajo. Siguiendo el análisis es preciso detenerse en la accionar de la obra con su propio material lumínico, es decir cómo ésta trabaja y qué aspectos rescata de la luz. En este sentido identificamos la predominancia de la aislación de fenómenos ópticos (óptica), presentación y

puesta en relación de dichos fenómenos (háptica) o una ausencia de los mismos (poiética).

Una vez aplicados dichos parámetros, logramos encontrar una relación casi directa entre ambos, es decir una correspondencia entre forma, existencia y valor de los dos niveles de análisis. Entonces para obras que se centren en fenómenos lumínicos abstraídos, sobre todo en relación a la física como posibilidades de la luz, se verán plasmados en un accionar centralmente óptica por parte del espectador. Aquellas obras que desarrollen dichos fenómenos en un plano material v espacial interpelando así lo corporal sensorial en un carácter físico, devendrá en un accionar principalmente háptica para con sus espectadores. Por último aquellas obras que opten por la predominancia del aspecto simbólico de sus materiales y emplazamiento, lo que pueden manifestarse como la ausencia del fenómeno lumínico para correr el eje hacia lo no-objetual, se corresponden con una recuperación simbólica indispensable del accionar poiético del espectador.

Sobre la recuperación simbólica o accionar poiético del espectador recae un concepto central ya trabajado, que viene a colación del dominio de los códigos en los que nos "hablan"los discursos: la afección intelectual interpretante, aparece entonces como posibilitante para identificar sistemas de valores que permiten abordar la obra, generando sentimientos y

reflexiones que pueden entenderse también como materialidades que pueden entenderse también como materialidades a medida que se concreta una acción particular.

Como vimos, el estudio sobre la Performatividad Lumínica nos permitirá desglosar los tipos de performatividad dentro de las prácticas artístico-proyectuales donde prime la luz, ya sea desde el potencial de su acción óptica, hàptica o poiética. Mientras que el acción óptica es un fenómeno netamente fisiológico que nos permite generar forma del caos, el accionar háptico se relaciona con cómo significamos un estímulo primero, y el poiético se basa en el valor de ese elemento percibido y su discurso en el plano de los códigos culturales. Así observamos el paso de lo informe a la forma, luego la coexistencia de formas y por último el paso cognitivo de la forma a la figura.

Así quedan descritos los tres tipos de performatividad propuestos, como alternativa de subcategorización dentro del Light Art. En este sentido es tácita la omnipresencia de las tres clases de performatividad, cualquiera sea el caso, y la resignificación del espectador al toparse con la obra. En este trabajo se busca identificar fuertes predominancias de un tipo de performatividad dentro del extenso abanico del Light Art, sin negar la presencia de otros flujos performáticos dentro de una misma obra y comprendiendo la incidencia y reciprocidad del rol activo del espectador al toparse con ella.



Performatividad Óptica

En primera instancia identificamos un tipo de performatividad dentro de Light Art con énfasis en la posibilidad óptica de la obra y su interpretante. Esta tipología presenta una relación directa con las capacidades y limitaciones del ojo humano y sus posibilidades estéticas, con un profundo anclaje en la física, en especial en la óptica y la espectroscopía como disciplinas de trabajo. En relación al impacto de este tipo de obras sobre el espectador, se centran en la fenomenología aplicada a la óptica, en tanto búsqueda y trabajo sobre efectos observables lumínicos. El ocularcentrismo que subordina el campo artístico ve aguí un nuevo estadío de reinvención. Se trata de trabajos sobre las posibilidades espectrales, síntesis y cancelaciones de frecuencias como también sobre las particularidades del ojo humano, lo que emparenta estas prácticas de forma directa con el arte óptico que, como vimos anteriormente, es un antecedente del Light Art. Los estudios que se realizaron en este campo en los años 60' fueron de crucial importancia para entender las posibilidades estéticas de la percepción óptica, que el Light Art pudo explotar y ampliar.

Respecto al accionar de la obra con el propio material lumínico se plantea una búsqueda y generalmente aislamiento de distintos fenómenos ópticos como recursos del material pero también, en este caso, estéticos. La luz como fenómeno físico se piensa desde una perspectiva científica que explora las alternativas del elemento que representan fenómenos con un cierto atractivo visual. En este sentido, son importantes las posibilidades materiales que van desde alternativas de emisión de luz. arreglos lumínicos y superficies de absorción o reflexión hasta nuevas tecnologías lumínicas como en su momento lo fueron el neón o el led, todas ellas posibles herramientas y por ende decisiones de composición. El accionar recíproco en términos ópticos de la obra y el espectador pone de manifiesto una vez más la agentividad de los elementos, en este caso en una relación simbiótica de condición de existencia: la obra acciona pensando en las posibilidades del ojo humano, y sin éste, no hay forma de decodificarlo. Los estímulos de la luz que suponen fenómenos ópticos solo lo son para el ojo que los recibe, del mismo modo que las particularidades de la acción ocular solo pueden ser explotadas y ocasionadas por su interacción con la luz.

Si hablamos de la presentación de un fenómeno óptico aislado como recurso estético, como unidad compositiva, hablamos de una relación directa con la

sinécdoque, como posibilidad y recurso de la retórica en el análisis de discursos. A través de las obras analizadas se expondrán algunos, del amplio abanico de fenómenos ópticos que funcionan como posibilidades compositivas o sinécdoques en el accionar óptico que manifiestan estos discursos. Estas relaciones sustentan el lugar de la forma, en tanto categoría semiótica, dentro de la tipología de performatividad desarrollada. Del mismo modo la visión. otra categoría emparentada con lo formal por Guerri (2016, p.49) en su trabajo sobre los sentidos del ser humano, se emparenta tácitamente con el accionar óptico que identificamos en este colectivo de obras. Si bien es predominante el hecho de que la performatividad óptica apunte directamente a las posibilidades del ojo, la visión en tanto categoría también refiere a una posibilidad o aislación, separada de la materialidad o lo simbólico, ya sea en términos de contacto y audición para los sentidos, o en acción háptica o poiética en la performatividad.

Entonces dentro de la variedad de lentes epistemológicos que permiten identificar la performance de discursos del arte contemporáneo que tienen a la luz artificial como elemento primario compositivo, la performatividad óptica se centra en el marco que nos permite diferenciar la performance de obras lumínicas con un predominante accionar óptico, de un acto cualquiera, es decir reconocer sus rasgos performáticos. A continuación, y como parte de la metodologia de abordaje y presentación de las tipologias se trabajan dos obras donde se observa una predominancia de la performatividad en cuestión, en éste caso la óptica.



Colour-experiment-no-78

Un total de 72 lienzos circulares monocromáticos. dos bombillas v un interruptor componen la instalación "colour-experiment-no-78" de Eliasson Olafur (2015). El título de esta obra remite en forma directa al carácter experimental de las obras que presentan un predominante accionar óptico. En un constante estudio teórico práctico de las posibilidades oculares y su aplicación artística, muchas obras nacen como búsquedas de este tipo, como presentación de ensayos, como generación de contextos ideales para diversos fenómenos. En el camino de la investigación. Olafur Eliasson quien merece un capítulo aparte en la historia del Light Art gracias a su prolífica producción artística y científica en este sentido, trabaja en uno de sus provectos sobre el espectro visible que compone la luz: junto a un equipo de expertos busca generar la fórmula en pigmento para poder plasmar cada nanómetro del espectro visible, es decir la máxima exactitud alcanzable del color. A partir de dicho desarrollo el artista plasma en numerosas obras este avance junto a su proceso de experimentación. Las circunferencias que representan gradualmente el rango visible de colores se distribuyen en 12 columnas de 6 lienzos cada una que rodean al espectador, quien tiene la posibilidad de encender una bombilla con luz amarilla tirando de una cuerda. Esta bombilla se encuentra al lado de otra siempre prendida con luz blanca. Al

bañar de luz amarilla el espacio, los 72 lienzos pierden todo tipo de tono llevando a cero su saturación y conservando únicamente su luminosidad o brillo, de este modo lo que antes era una paleta de colores visibles, ahora queda reducida a una escala de grises.

La acción recíproca obra-espectador podemos abordarla en primera instancia con el accionar de la obra para con su material lumínico. El accionar óptico se manifiesta también en relación al uso de la luz por parte de la obra. En este caso su utilización se centra en las posibilidades técnicas en relación a la física y la óptica, intentando dar cuenta de un fenómeno específico no solo aislandolo sino construyendo el entorno ideal para su presentación. Respecto al accionar del espectador se centra en la experimentación de dicho fenómeno de cancelación. El ejercicio es puramente óptico dando manifiesto del funcionamiento de nuestro propio organismo y la relatividad que acompaña a la visión.

El fenómeno aislado o emplazado en un entorno ideal potencia su condición de recurso lumínico-estético, de unidad o posibilidad compositiva. Su presentación fuera de toda relación y diálogo exterior supone una conexión con la sinécdoque retórica: un recurso previo a su puesta en relación, una unidad de composición discursiva no emplazada. En este sentido el fenómeno o recurso lumínico que evita la

predominancia corpórea o simbólico, centrando su potencial en la capacidad y el accionar óptico del material.

La performatividad de la obra gira en torno a un efecto óptico en concreto y la posibilidad de experimentarlo en una instancia directa y hasta didáctica. La cancelación de frecuencias queda expuesta en la medida que las frecuencias emitidas en la nueva luz encendida se cancela con las presentes en los lienzos , cancelando toda posibilidad de color. Esto también da cuenta de la complejidad de composición de lo que llamamos comúnmente color: Guerri en su análisis de la visión como sentido aferrado a la primeridad, difiere el tinte como primeridad absoluta v abstracta, casi idealista ya que siempre lo veremos a través de una textura o materialidad. Como sabemos. a la textura del color se suma el brillo como determinante de composición que junto a otros, dan por acabada la complejidad del color.

El estudio de la luz en tanto espectro visible y dicho espectro como paleta cromática también representa una lente epistemológico particular más tecnicista que posibilita nuevos niveles de lectura sobre obras, entendiendo el color como manifestación de la luz, al mismo tiempo que expone en forma clara la metodología compositiva de muchas de las obras que presentan una performatividad óptica predominante.





LuzAzul

La instalación LuzAzul (2004/2016), según su autor Augusto Zanela un " Palíndromo cromático". propone un juego semántico a través de la centralidad de un fenómeno óptico. La palabra azul escrita a gran escala sobre una pared, se refleja en un gran espejo para invertirla y completar su título -luzazul- al mismo tiempo que una atmósfera tenue junto a su iluminación dinámica captan la atención del espectador para centrarla en el aspecto lumínico. La iluminación de sala, direccionada a la pared escrita. realiza un barrido constante y paulatino por las distintas frecuencias/colores de nuestro espectro visible. Al llegar al color azul, la palabra azul desaparece por completo. Este fenómeno de cancelación de frecuencias adquiere también un valor simbólico al escribir la palabra azul, en color azul y al cancelarse con la luz azul. También supone un profundo estudio de los materiales para encarar la complejidad de equivalencias del color generado por un pigmento físico, a aquel generado por una luz. Solo de este modo podrá generarse el efecto buscado.

Más allá de la experimentación técnica en materia de montaje cabe destacar el carácter de investigación que supone esta obra, en un nivel más relacionado con el uso estético de las posibilidades ópticas, que con la generación de posibilidades tanto científicas como artísticas sobre el material. Bajo estas coorde-

nadas se desarrolla la producción de Augusto Zanela que contextualiza esta obra en particular, donde la luz aparece de forma recurrente, acompañada de usos del lenguaje, pero sobre todo la búsqueda orbita en relación a las posibilidades del ojo humano, su relatividad, los puntos de vista llevados a nuevos niveles de significación, y efectos de síntesis visual o composición óptica traspolados a grandes escalas.

Pasando al plano material la utilización de la luz como recurso compositivo y su inclusión en la obra es centralmente técnico-científico. Se piensa en sus posibilidades físicas, con la óptica y la espectroscopía como disciplinas principales, las cuales proveen distintos recursos o unidades compositivas que pueden aplicarse y reinterpretarse desde una visión estética, lo que habla del accionar óptico de la obra para con el material, pero también para con el espectador. El proceso de composición de obra gira en torno a las posibilidad ópticas de los materiales como también de los posibles espectadores: desde su génesis, su materialización, su montaje y puesta a punto se trabaja en el accionar óptico que la obra detenta y su recíproco accionar por parte del espectador. En ese sentido, el accionar óptico también se manifiesta en la exigencia a los espectadores por forzar su sentido de la visión, siendo incapaces de distinguir las palabras culpa de una limitación de su ojo o un buen uso de un fenómeno óptico por parte de la obra. Recuperando la categorización de los sentidos de Guerri, en particular el trabajo sobre la *visión* observamos un claro rapporto en el plano formal del análisis. Si bien la visión y lo óptico presentan una relación intrínseca, la óptica en tanto rama de la física estudia y trabaja sobre fenómenos que escapan a las posibilidades del ojo humano pero es en éstos límites en los que por lo general el arte encuentra sus recursos de composición.

Como vimos anteriormente la presentación de un fenómeno bajo condiciones ideales, ésta vez potenciadas por el factor lingüístico guarda una relación con la sinécdoque como unidad compositiva dentro de los estudios de retórica. Ya sea en recursos lingüísticos como estéticos la aislación de un recurso o fenómeno de composición deja de manifiesta su condición de posibilidad y por ende su conexión con el plano formal en términos semióticos. Si bien en este caso hay una cierta utilización del espacio y del lenguaje en tanto recurso simbólico, la predominancia se centra en el factor óptico y el resto de los elementos de presentan y disponen a partir de éste. Frente a este escenario podemos determinar que la performatividad de LuzAzul en tanto discurso del Light Art identifica una predominancia del accionar óptico recíproco que la obra plantea a través de la cancelación de frecuencias como recurso, potenciado por el factor lingüístico que la sustenta.

En las dos obras que se presentan como exponentes de una performatividad óptica predominante, encontramos también un manejo y disposición del espacio protagonista, pero el trabajo se centra en las posibilidades perceptuales y no en los recursos materiales corporales o de disposición de espacio. En la misma línea "luzazul" presenta a claras una incidencia de la palabra en tanto material simbólico, pero que no sería nada sin las posibilidades ópticas que se ponen en juego, posibilitan y sustentan ese plano valorativo de significado.





Performatividad Háptica

Como anticipamos, aquellas obras que centren su discurso en el plano material y espacial, interpelando así lo corporal y sensorial, devendrá en una acción háptica predominante para con sus espectadores, y será necesario determinar una performatividad háptica por poder identificarla. Entendiendo háptica como el conjunto de sensaciones no visuales ni auditivas que experimenta un individuo. Herbert Read centra su estudio en el comportamiento del contacto y las sensaciones a través de un abordaje ampliado del tacto, no solo como proveedor de información sobre superficies y texturas, sino también como principal componente de la comunicación no verbal y las variantes de la intimidad física. De entre los autores y pensadores que trabajan este concepto, rescatamos aquellos que adhieren, aunque no siempre de forma explícita, a los términos de agentividad y accionar antes desarrollados. Siguiendo este lineamiento el concepto de contacto activo guarda una relación estrecha, priorizando un plan motor (movimiento) en asociación al sistema sensorial como mayor transmisor de información. lo que podría interpretarse también como el accionar del espectador con la obra. La propiocepción

psicológica extendida también aparece como concepto a destacar en este nuevo paradigma, a través de la cual al utilizar una herramienta nuestra percepción se extiende y es transferida transparentemente a ésta.

Con respecto a la performatividad óptica, centrada en la presentación y aislación de un fenómeno particular, aguí puede hablarse de una puesta en diálogo de ese fenómeno o recurso con el cuerpo y el ambiente, predominando lo material: la presencia metonímica en términos retóricos. Es por ésto que hablamos de una accionar hàptico del espectador. mediante códigos corporales, utilización del espacio y gestión del contacto. También identificamos una utilización, puesta en relación y presentación del material lumínico. De este modo se expone el accionar que mantienen este conjunto de obras en forma exógena, con el espectador, y endógena con la luz como material compositivo: desde la composición y la producción de la obra se piensa el comportamiento tanto físico como sensorial -háptico- del espectador, detentando un rol central en el emplazamiento de la misma, mientras que la luz deja de manifestarse mediante sus efectos ópticos para centrarse en sus afecciones hápticas, presentándose físicamente y incluyendo compositivamente lámparas, luminarias, arreglos y conexionados en un uso material y físico del recurso estético en la mayoría de los casos.

El trabajo sobre lo háptico, nos sirve como puente semántico hacia los abordaies de retórica v sentidos antes desarrollados. El manifiesto de la existencia en tanto categoría semiótica dentro de las tipología de performatividad desarrolladas, guarda una relación directa con identificación de la materialidad dentro de los sentidos humanos, desarrollada en la categoría del "contacto" de Guerri (2014, p. 49). Como vimos, la acción háptica del público suele ser un denominador común como también la presentación, o puesta en funcionamiento de un fenómeno óptico, dialogando con el público en las obras. Esto se condice en forma directa con el contacto, como síntesis del tacto, olfato y gusto, "que se relaciona con materia vivencialmente concreta" (Guerri, p. 49) en forma material y mediante contacto físico con el mundo. La propiocepción complementa el accionar háptico que plantean estas obras llevándolo a un plano interior, de propia percepción donde también las obras de performatividad háptica llegan a impactar. En éste sentido es interesante pensar un posible paralelismo entre el accionar exógeno y endógenos de la obra, para con sus interpretantes y materiales respectivamente, como también el accionar interoceptivo y exteroceptivo del espectador, gracias a sus sentidos y propiocepción respectivamente. Siguiendo este lineamiento, la performatividad háptica presenta una especial conexión con el sentido del contacto, e inclusive puede entenderse como ampliación del mismo: una nueva concepción de las posibilidades de trasmisión y recepción de información recíproca por parte de los entes.

Por su parte, el recurso de presentación del material, su emplazamiento y puesta en diálogo con los demás elementos y el espacio, es una metodología que guarda una cercanía con con la puesta en relación de dos o más unidades compositivas de la metonimia. La comparación en presencia se define como "la efectiva actualización de dos elementos cuya puesta en coexistencia material en el discurso permite el efecto retórico de traspaso -fundamentalmentecuantificable de sentidos." (Guerri, 2016, p. 64), Baio estas coordenadas ambos discursos, ya sea lingüístico/verbales o gráfico/estéticos se valen de un mismo recurso compositivo como medio de expresión y composición. La materialidad en este sentido vuelve a tener un papel predominante, explorando todas sus posibles expresiones: la materialidad de la obra, la utilización del espacio, la interacción de los espectadores, entre otros representan los niveles de materialidad en los que performan las obras de accionar háptico predominante.

La performatividad háptica apunta al conjunto de saberes necesario para identificar accionares de discursos lumínicos que se centran en lo somático y material como recurso, modelando diferentes sensaciones basadas en la gestión del contacto y comportamiento. Es importante el trabajo sobre los códigos

corporales en tanto afectación somática y percepción corpórea, sin negar la estrecha relación de los "códigos" con lo simbólico, pero entendiendo que en la interrelación de categorías prima el análisis de lo material por sobre lo simbólico. Por último a sabiendas del amplio abanico de posibilidades hápticas, se exploran diferentes alternativas de gestión de contacto, apuntando más a códigos de comunicación no verbal, que al contacto físico y tangible, mediante dos obras como exponentes de la performatividad háptica en el Light Art.



Breathing Lights

Se trata de una de las instalaciones que forman parte de un proyecto aún más grande: Ganzfeld, un concepto alemán que describe el fenómeno de la pérdida total de la percepción de la profundidad en una tormenta de nieve. James Turrell, uno de los mayores exponentes y precursor del Light Art, propone una experiencia totalmente háptica de autoconciencia y propiocepción en un accionar recíproco obra/espectador basado en el espacio. Su completa y variada formación e intereses inclinan su producción a obras en las que confluyen interrogantes de las ciencias, la arquitectura, la filosofía y el arte entre otras disciplinas, como puede apreciarse en Breathing Lights (2013), en su particular uso del espacio arquitectónico en nociones de habitabilidad, aspectos más existenciales como el éter, lo absoluto, el universo, todos muy ligados a luz que aparece materialmente y como medio para inundar el espacio y cancelar cualquier otra posibilidad: solo vemos luz, color, y esto sesga cualquier otro elemento, cualquier posibilidad de forma y por ende, límite o contorno.

El accionar háptico de la obra respecto a su material de composición se basa en la presentación de un recurso o fenómeno de la luz, llevado al extremo: el color. Mediante la inundación total del espacio en cuestión se logra la homogeneización cabal del lugar, con la posibilidad de mostrar un punto de fuga o una

cara o pared del espacio elegido. Desde la composición se pone en el centro de la escena las posibilidades del espectador en tanto agente, su recorrido, la somatización de ese espacio nuevo y metafísico. En éste sentido el espectador se ve inmerso en una atmósfera que excede su ecosistema cotidiano. Una suerte de estadío onírico es una de las posibles variantes en la acción háptica de los espectadores frente a esta nueva codificación del espacio sin uno de sus principales componentes, el límite.

La presentación y puesta en diálogo de éstas posibilidades compositivas -el color, el espacio, pero también el sujeto- representa una metodología de construcción estética muy similar a la metonimia en la retórica. La presentación de dos o más sinécdoques es aguí el emplazamiento del fenómeno lumínico, que permanecía aislado en la performatividad óptica. La comparación en presencia, nunca fue tan gráfica y dispar: un propiocepción vulnerada, mediante una escala angustiante. El propio cuerpo de frente con el vacío, frente a inmensidad absoluta. Por su parte el sentido del contacto también se ve afectado profundamente en tanto nexo con la materia vivencialmente concreta, en éste caso suprimida. Más allá del suelo todas las posibilidades de contacto se ven canceladas por la obra y por ende anheladas por el espectador. La propiocepción también psicológica, su espacialidad, la relación con otros posibles espectadores hace que la obra accione de

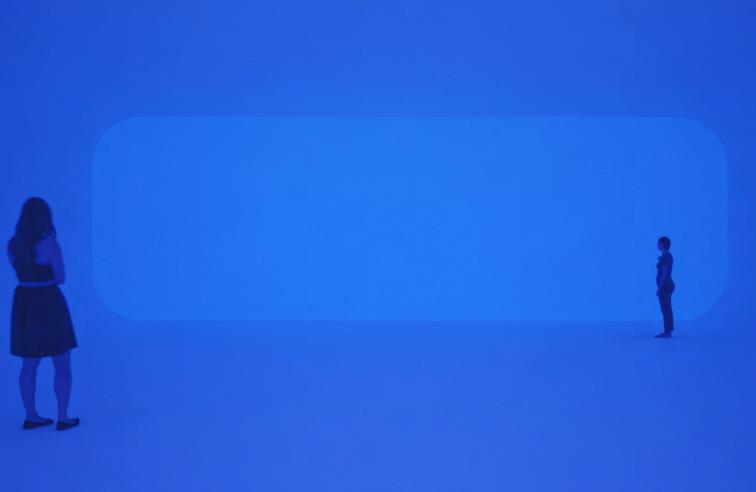


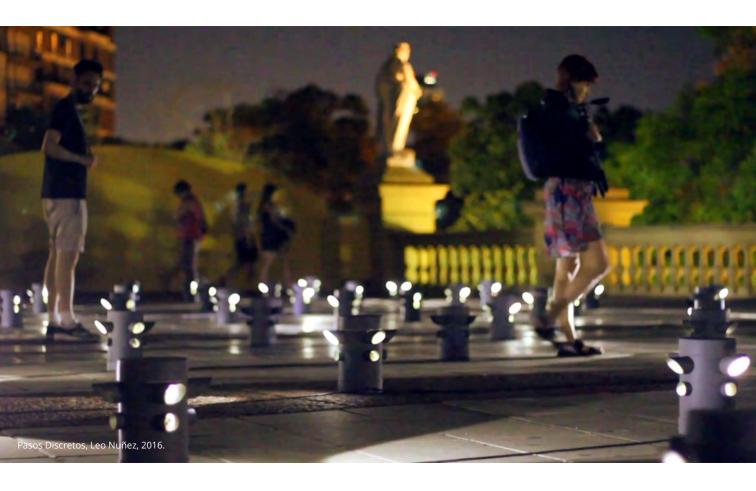
manera directa y predominante sobre las posibilidades y recursos hápticos.

Si bien la obra exacerba el color, que puede entenderse como primeridad o mera posibilidad, su único objetivo es la pérdida total de la percepción de profundidad usando el color y la luz como medio y herramienta compositiva. Siguiendo esta línea, Breathing Lights acciona en la háptica de sus espectadores mediante una sensación inmersiva total a través de la luz y su posibilidad de cancelación de límites de un espacio, pero también en la háptica de la luz utilizando el material mediantes sus posibilidades de alteración espacial. El predominio material del discurso, no cancela su flujo formal o simbólico, también importantes en términos de color como posibilidad formal, o conceptos metafísico como éter

o cosmos desde una acepción simbólica de la obra.

Si bien son muchos los artistas que exploran las capacidades hápticas de la luz y sus posibilidades, Turrell es uno de los mayores exponentes no solo por su historia o reputación en el campo, sino por su trabajo consciente también de investigación sobre la luz como recurso. Si bien no es un factor predominante como en los casos de performatividad óptica, en la háptica también interfieren estudios de carácter más científico que estético, quizá ligados más a las ciencias sociales, en tanto estudio de los entes, sus comportamientos, capacidad somáticas y particularidades colectivas sociales. Todos estos nuevos parámetros de análisis se convierten de forma directa en nuevas recursos estéticos y posibilidades de composición.





Pasos Discretos

Esta instalación itinerante de Leo Nuñez (2016), se compone de una red de autómatas celulares lumínicos que poseen un comportamiento reactivo, con la posibilidad de ser perturbados por los pasos de los espectadores. Se piensa para el espacio público, dando la posibilidad de acercar al transeúnte una obra tecnológica dinámica. Esta arquitectura lumínica variable posee múltiples estados posibles, siendo el espectador, consciente o no, el generador de los mismos al intervenir la obra. El accionar háptico del espectador, repercutiendo de manera directa en la existencia misma de la obra en término de cambios de estados, en éste caso lumínicos, representa un claro ejemplo de la performatividad háptica dentro de obras lumínicas que ponen el emplazamiento, ahora dinámico y variable, en el centro de la escena.

Pasos Discretos, como representante de un amplio grupo de obras interactivas lumínicas, acciona en forma háptica también sobre su material de composición, al presentar la luz como medio para esa interacción pero también como producto de la misma. La puesta en juego y presentación material luz, con un carácter funcional determinado en el emplazamiento de la obra, supone un uso o trato particular del mismo como medio de composición, el cual impacta en forma directa en el espectador ya que desde su producción se piensa en sus posibili-

dades corporales en éste caso, en tanto recorridos. De esta forma, al espectador se le exige una actitud sumamente activa en su accionar háptico: es él, mediante su cuerpo quien cierra el círculo propuesto por la obra y la obra en tanto sistema complejo y reactivo quien amplifica y potencia las posibilidades de los cuerpos afectados.

Como vimos anteriormente, en la Performatividad Háptica hay una correspondencia con la metonimia en tanto recurso propio de la retórica, que puede expandirse a otros campos gracias a la amplitud de posibilidades, códigos y canales que puede presentar un discurso cualquiera. La exhibición, la puesta en relación, la presentación y montaje de los artefactos lumínicos en esta instalación, junto con los demás recursos estéticos, supone la presentación y coexistencia material de las unidades compositivas, al igual que en la metonimia. El plano material vuelve a mostrarse predominante en este caso a través del paralelismo con la retórica. El sentido del contacto que sintetiza la relación corporal y vivencial de los organismos se ve afectado mediante una propuesta de ampliación en esta instalación. La delimitación de un adentro y un afuera en el espacio público, sumado al impacto directo de las decisiones en materia de movimientos espaciales por parte de los espectadores suponen una reconfiguración y composición en términos hápticos por parte del artista. Entonces las posibilidades de recorrido, la reconfiguración y



resignificación del espacio y la interacción con otros participantes entre otros, hacen que la obra accione en una dimensión háptica predominante.

La Performatividad Háptica en éstos términos se manifiesta, en primera instancia, en la acción que exige la obra como continuación y ampliación de las posibilidades materiales de los cuerpos que interactúan con ella y desde el espectador como la interacción activa que despierta la reacción del sistema, que deviene en un cierto recorrido del espacio y su posterior huella en términos lumínicos.



Performatividad Poiética

Entendemos por poiesis el complejo proceso de creación o construcción que experimenta, en este caso el espectador, frente a una obra, referida a una entidad estética nueva resultante. El término encuentra sus génesis en al antigua Grecia:

"Tu sabes que la idea de poiesis (creación) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos poietai(creadores). Pero también sabes -continuó ella- que no se llaman poietai, sino que tienen otros nombres y que del conjunto entero de la creación se ha separado una parte, la concerniente a la música y al verso, y se la denomina con el nombre del todo. Únicamente a esto se llama, en efecto, "poiesis" y "poietai" a los que poseen esta porción de creación." (Platón, 385–370 a. C.)

Por su parte Aristóteles entendía la poiesis como realización o creación aplicando el conocimiento previo necesario: la acción de obrar ofreciendo como resultado un producto apreciable y perdurable en el

tiempo. En términos estéticos, no se piensa en un objeto en tanto entidad material cargada de significados, sino también como transmisor de una significativa potencialidad polisémica, guiada por la intención de su creador, pero definida y creada por el espectador en su acto poiético. Para Aristóteles hay efectivamente un valor cognitivo en la creación poiética: posible, verosímil y necesaria. Poiesis refería tanto a la estética como rama de la filosofía, como al arte en tanto producto de la acción humana. En dichos términos la poiesis es una producción creativa, muy ligada a lo que entendemos como producción artística en la actualidad.

Por el contrario la poética, un término que deviene del de poiesis, se diferencia de ésta en tanto construcción anclada en lo material o formal y no en una construcción cognitiva propia de lo simbólico en términos semióticos. En estas coordenadas la Performatividad Poiética es representante del *valor* dentro de las categorías o tipologías de la Performatividad Lumínica planteadas en el trabajo. En ésta concepción de poiesis encontramos una relación directa con el desarrollo heideggeriano del término que en su relación con la *iluminación* trata sobre el instante de cambio de un estado a otro: "el florecer de la flor, el salir de una mariposa de su capullo, la caída de una cascada cuando la nieve comienza a derretirse". El abordaje de Heidegger sobre el término resulta el

más afín al uso en ésta investigación: en un plano estético, poiesis refiere a la excitación del instante de traspaso en el cual mediante asociación cognitiva y perceptiva de los elementos de la obra en cuestión, se integran para generar una entidad nueva, denominada estética

En el plano material de éste tipo de obras se observa una ausencia y tendiente desmaterialización. también de lo lumínico, junto a una relación centralmente simbólica de la luz con la obra. Se hace un uso netamente estético de la luz y podemos hablar de la ausencia de un fenómeno óptico -que se aísla en el performatividad óptica- como recurso estético, primando lo conceptual por sobre lo objetual. En otras palabras, aquellas obras que opten por la predominancia del aspecto simbólico de sus materiales y emplazamiento, lo que pueden manifestarse como la ausencia del fenómeno lumínico para correr el eje hacia lo no-objetual, se corresponden con una recuperación simbólica indispensable, y es este proceso el que supone una construcción, una acción poiética del espectador. La acción, recíproca como hemos visto anteriormente, espectador/obra se basa en la construcción conceptual que exige el impacto entre estas dos entidades. El anclaje conceptual del discurso requiere una Afección Intelectual Interpretante común para introducirse en la obra, dicha exigencia junto a la resignificación y reagrupación de símbolos es la acción poiética de la obra. La construcción cognitiva y generación de la entidad estética supone la acción poiética del espectador, si buscamos determinar roles y flujos de sentido en la obra.

En tanto discurso, las obras de acción poiética presentan una relación directa con la metáfora, como recurso retórico-discursivo. La recuperación simbólica frente a esa unidad compositiva, ante esa idea ausente, se experimenta en ambos casos aunque se trate de materialidades y escenarios distintos.

En relación a los sentidos afectados y sus categorías, la *qudición* aparece como predominantemente simbólica y por ende guarda una relación estrecha con el accionar poiético de dichas obras. De todos modos identificamos construcciones simbólicas predominantes en recursos ópticos o hápticos ya que, al identificar predominancias y no totalidades. se observa una primacía conceptual y no-objetual en el accionar de dicha obra, más allá de la presencia de recursos ópticos o hápticos secundarios. En el plano simbólico esto cobra aún más importancia: Aunque accione determinantemente en el plano cognitivo o simbólico, siempre algún tipo de materialidad debe existir para que la obra sea tal, sino sería imperceptible, solo una idea. Así es como vimos que recursos propios de la metonimia o sinécdoque, guardan un relación casi de necesidad para con la identificación y comprensión del interpretante y ende tienen algo metafórico en su necesidad de recuperación simbólica del recurso. Traspolado a nuestro ámbito, la supresión del fenómeno óptico para la supremacía de lo no-objetual, exigiendo la recuperación simbólica que supone la metáfora pueden no corresponderse exclusivamente con lo auditivo (ya que en el light art no debería ser un parámetro determinante), sino que pueden encontrarse en aspectos ópticos o hápticos con un alto potencial simbólico exigiendo un accionar poiético por parte del espectador: éste es el caso de las mayorías de las obras de la performatividad poiética.

En un análisis profundo del sentido de la audición encontramos dentro de sus posibilidades la subordinación total del valor simbólico sobre la materia en la palabra: el lenguaje verbal como código y medio de expresión y comunicación, deja de lado las características sonoras de ese mensaje. El lenguaje puede replicarse a diversos canales de comunicación, entre ellos el escrito, siempre primando lo simbólico por sobre el canal o materia que se elija. La palabra escrita y el Light Art presentan una relación estrecha y de larga trayectoria: el neón y su posibilidad escritora representan un subgénero de trayecto y gran cantidad de exponentes dentro del Light Art. Este tipo de obras merece una mención diferencial no solo por su importancia a nivel familiarización y conocimiento general, sino también por su difícil categorización. Como vimos apelan a un código en específico v todo

código es de nivel simbólico en tanto convención cultural. Pero en muchos casos se plantea un emplazamiento sumamente activo que busca una reinterpretación del espacio y una acción más ligada a lo háptico que a lo simbólico, o por lo menos con una predominancia repartida, es por ésto que se complejiza su categorización. Para graficar éste subgénero presentamos dos obras que hablan a través del neón y la palabra sin descuidar su emplazamiento espacial.

Gabriela Golder y Mariana Yeregui en su proyecto ESCRITURAS (2015) montaron una serie de frases de neón en distintos puntos neurálgicos del barrio de La Boca en Buenos Aires como producto de una fuerte actividad territorial que se llevó a cabo durante los 5



meses previos al montaje de los carteles en febrero de 2015. El carácter relacional del proyecto en su proceso de talleres y actividades, junto al valor simbólico de las locaciones finales de emplazamiento le dan también una importancia particular al accionar háptico en términos interpersonales como también de utilización de espacio. Hay un código propio del barrio, no solo el código del lenguaje sino también la significación semántica del mensaje en las distintas situaciones creadas.

Por su parte Maurizio Nannucci, gran exponente del recurso, también piensa en el peso simbólico del neón como uno de los tantos medios de comunicación masiva de los 80. En sus comienzos, en un planteo más lúdico hace un fuerte uso del espacio y su resignificación: el igualar los códigos lingüísticos y espaciales da como resultado una propuesta sinestésica, un concepto antecedente al Light Art. El código no es sólo lingüístico también visual o arquitectónico, en esa tensión, síntesis o resumen se sitúan obras como Corner (1968), entre otras.

De entre la gran cantidad de artistas que usan la palabra desde lo lumínico, Jenny Holzer Jenny Holzer puede citarse por su uso también más poético y de emplazamiento activo mediante el uso del código espacial y no solo lingüístico, también por la gran escala como recurso. En su serie Projections interviene grandes edificios y espacios urbanos de





diferentes ciudades del mundo con diferentes frases desde 1996, trabajando también en Buenos Aires en el 2000.

Presentado ya el cruce de la palabra y el Light Art volvemos a la Performatividad Poiética como categoría dentro del Light Art. Ésta se define como el lente epistemológico que permite identificar obras de Light Art que accionan en un plano cognitivo, de construcción de sentido, centrando su composición ya no en fenómenos de la luz y sus emplazamientos, sino en los símbolos y distintos códigos que atañen a luz. Los discursos de la Performatividad Poiética accionan en la supresión del aspecto estrictamente material en su composición priorizando su peso simbólico, mientras que el espectador acciona en su recuperación simbólica y construcción cognitiva para la interpretación o decodificación de ese discurso estético.

Esta categoría quizá presenta el exponente más grande de obras: el arte supone una apropiación simbólica por definición, pero como explicamos anteriormente nos centramos en predominancias claras para la construcción de las tipologías. Siguiendo estas coordenadas se presentan dos obras que muestran este accionar gracias a la Performatividad Poiética.



Flying School

La instalación de Diane Landry (2000) se compone de 24 paraguas multicolores con distintas estampas, iluminados desde abajo y unidos a distintas barras de diferentes alturas, siempre dentro del rango de estatura de una persona, conformando un único organismo. Los paraguas se despliegan y se pliegan de forma intermitente, poco a poco imitando el inhalar v exhalar humano. Desde lo sonoro el material algo sufrido proviene de pequeños acordeones accionados por el mismo motor que abre los paraguas, v por ende modifica las sombras que las lámparas proyectan en el techo. La impredecibilidad de estos paraguas, sus ritmos y formas, evocan al clima según la artista. Los paraguas-acordeones son un híbrido de luz y sonido, que en tanto organismo compleio acaparan la atención del espectador v exigen una lectura en el plano más simbólico que material, como la que acabamos de realizar.

El arreglo lumínico en este caso, es parte de un todo complejo, de un organismo. Su uso es netamente simbólico: la combinación y superposición de las sombras que generan esas luces buscan remitir al entramado impredecible de nuestro cielo entre otros. La combinación también de diferentes materialidades, con un peso simbólico propio, supone la composición mediante la combinación y nueva disposición de símbolos dominados por los especta-

dores. También el uso de las sombras, que como trabajamos anteriormente, constituye la génesis de la representación misma -la luz por su negación- es un recurso muy bien explotado por Diane Landry en toda su obra. No hay un fenómeno ni aislado ni emplazado: es la luz en su carácter estético y como recurso compositivo que aparece, ya no desde su objetualidad sino desde su valor en términos semióticos.

El espectador, en su encuentro con la obra requiere un esfuerzo, un actividad ya no motora, sino cognitiva: sin la acción poiética la obra no comunica lo que induce, no se decodifica lo que Landry intenta plasmar con su propio lenguaje espacial, sensorial y técnico. La instalación interpele al espectador, lo hace condición sine qua non de sí misma y le exige un nivel de lectura específico de la misma manera en que él la recorre y descubre nuevos puntos experienciales de interacción. Así se describe el accionar poiético recíproco que se da entre obra y espectador.

La atención se disipa entre los 24 elementos que la componen mientras que al mismo tiempo las individualidades se desdibujan y se empieza a comprender el organismo en sí, en su inestabilidad característica. La significación de éstas particularidades de comportamiento, sumado a la disposición espacial y la elección, disposición y articulación de objetos, supone un recuperación simbólica para poder

abordar la obra. En esta línea, el recurso metafórico en tanto recurso retórico aparece como posibilidad v metodología de composición también para Diane Landy. La supresión de elementos que deben surgir de la propia acción poiética de los espectadores, que si bien existe la demarcación de cierto camino o concatenación de intersecciones, excede a la obra v es personal cada individuo: El paragua va no como receptor y protección sino como emisor y productor, ya no de arriba a abajo sino desde el piso al techo. El clima y su inestabilidad proporcional tanto al interior del sujeto como su exterior, en la fragilidad que supone todo ser viviente. La instalación eléctrica desnuda, son las raíces, las redes de neuronas que posibilitan la actividad cerebral tan caótica pero sensible que es Flying School. Son algunos de los cruces conceptuales que pueden surgir a partir de la propuesta.

Desde el sentido de la visión como medio, la obra apunta a un aspecto netamente simbólico de la misma. Desde la audición, también presente con importancia, la obra plantea una correspondencia directa entre el plano estético/material y el mecánico entre lo sonoro y lo visual: los fuelles se abren mientras las sombras se cierran, entre otros comportamientos lineales e intersensoriales. La más importante en este sentido es que ya sea mediante el tacto, la vista o la audición, todos los estímulos que recibimos son interpretados y codificados en un plano

simbólico, sin importar su materialidad, o mejor dicho abordando esa materialidad desde sus posibilidades de lectura simbólica, manifestando una acción poiética de la obra como acceso a la misma.

Flying Schools performa en la reconfiguración y composición de una nueva entidad a partir de obietos, en tanto significantes, especialmente seleccionados y dispuestos. La acción poiética que compone el concepto que circunda e hilvana a todos esos símbolos puestos en relación queda expuesta gracias a Performatividad Poiética como lente epistemológico posibilitante de dicha acción recíproca que tiene a la luz como uno de sus principales elementos de conjunción. Flying School performa resignificando y recontextualizando elementos de nuestro abanico semántico, recuperando desde la sensibilidad la memoria anímica que subvace en nosotros. Esta metodología de composición puede identificarse en muchas otras obras de Light Art con un fuerte peso conceptual, también dentro de la producción de Landry.





Consumerist Christmas Tree

El colectivo español Luzinterruptus necesitó la colaboración de los vecinos que debían donar las bolsas que iban acumulando con las compras previas a la navidad del 2013 para construir esta intervención. Se consiguieron unas 4.000 unidades gracias también a la campaña previa de difusión, en la que se invitaba a cambiar bolsas de plástico por otras de tela diseñadas para la ocasión, mientras que la inimaginable cantidad de plástico de embalaie desechado por las tiendas de alrededor durante las fechas de montaje le dió el volumen necesario a la estructura. La dinámica de aporte por parte de la comunidad es una práctica común por parte del colectivo español, pero la otra particularidad que se repite y nos interesa particularmente es su uso de la luz, centrado en la simbología de la misma desde su aporte conceptual. Lo cierto también es que la luz para el colectivo se tornó una marca identitaria mediante la estética que desarrollaron, que también los diferencia de otros tipos de intervención urbana, siempre resignificando diversos símbolos culturales con una impronta de protesta y denuncia.

Bajo estas coordenadas la luz como tal está relegada, aquí si aparece iluminando otra cosa, resaltando otro objeto, bañándolo de sentido. Pensando en términos de material lumínico y su posición en el discurso, se

observa una ausencia del mismo apuntando a una relación sobre todo simbólica de la luz con la obra: Se hace un uso netamente estético, acentuando v resignificando el plástico de las bolsas pero sin embargo, apuntando a un acción poiética, centrada en lo no-objetual, al enfrentarse a la obra. Dicha práctica, más allá de la presencia o no del arreglo lumínico o bombillas que se utilicen se repite en las intervenciones de Luzinterruptus: la luz como interventora de un objeto de alto peso simbólico. muchas veces multiplicado. Entonces, la acción poiética predomina en el choque de la obra con el espectador: desde su emplazamiento, la elección del espacio, el material, las figuras y símbolos evocados, la luz y su disposición, todo se piensa en terminos simbolicos, una red de conceptos que el espectador debe poseer y dominar individualmente, pero también poder relacionarlos entre sí en el ejercicio que presenta la Performatividad Poiética.

Como vimos en términos materiales, la ausencia es un recurso clave como la luz en éste tipo de obras donde priman los flujos conceptuales, al igual que en la metáfora como recurso retórico. La recuperación simbólica en relación a la acción poiética que desarrollamos anteriormente supone la identificación, decodificación y resignificación de esa unidad compositiva sin presencia material en discurso/obra. El hecho de que la materialidad tenga una aparición

tangencial o subliminal, es una particularidad a tener en cuenta que puede darse en el discursos tanto lingüísticos como estéticos, lo que merece un estudio diferido. simbólico de dichos estímulos, relacionándose con un abordaje amplio de la *audición* en tanto desestima de la materialidad del discurso para trabajar sobre su significado.



Por su parte en materia de sentidos interpelados y sus particularidades, se repite la subordinación simbólica por sobre el sentido del contacto mediante la dinámica del espacio, y la visual mediante la calidad y disposición de los diferentes objetos y materiales citados. Si bien los estímulos en el plano sensorial son tangibles y apuntar a sentidos específicos, desde la composición todos apuntan a una acción poiética recíproca por parte del espectador y la obra. Esto supone la primacía de la lectura en un plano

Consumerist Christmas Tree, siguiendo la línea y metodología que plantea Luzinterruptus como colectivo lumínico, performa en la acción poiética propuesta con la luz como medio para acentuar, denunciar o resignificar objetos de un alto peso simbólico con una profunda crítica político-social. El carácter interventor de sus obras, se replica también en lo micro formal: la luz interviene objetos en tanto códigos culturales, para lograr un nueva lectura.





Conclusión

El proceso de abordaje sobre el Light Art, su lugar en el Arte Contemporáneo, su relación con las "nuevas tecnologías", su historización y presentación actual, generan una primer comprensión cabal del campo. Los diferentes conceptos metodológicos, desde la semiótica peirceana v sus actualizaciones como método práctico de análisis, hasta el abordaje de las posibilidades que nos aporta los estudios de performance, proporciona las herramientas necesarias para emprender el análisis y categorización. En el cruce de estos dos pilares experimentamos la posibilidad de identificar categorías dentro del Light Art que justamente corresponden a las categorías semióticas y se ajustan a las características de la performance en sentido amplio antes trabajadas. Óptica, Hàptica y Poiètica son los tipos de performatividad que en tanto lentes epistemológicos nos permitieron acceder a accionares recíprocos entre las obras y sus entes espectadores, y fue en este flujo formal, material y simbólico que identificamos los elementos que determinan la categorización propuesta.

Un nuevo paradigma en torno al estudio de cuerpos, sus relaciones internas y externas, se aplica también al análisis estético de obras y atraviesa transversalmente la categorización de trabajo. Agente, accionar o performatividad resultan conceptos centrales en éste sentido que se corresponden y complementan en una relación sinérgica identificada y aprovechada en nuestro razonamiento. Son muchos los autores que quizá trabajando sobre objetos diversos, comparten esta visión epistemológica y la aplican en sus razonamientos.

La aproximación que supone esta investigación abre también un abanico de posibilidades e interrogantes que marcan un camino futuro a seguir. La profundización de las diferentes categorías y su relación con el campo de construcción simbólica que les compete es tarea pendiente, como también el trabajo sobre

algunos de los principales interrogantes que perduran desde el inicio de este proceso:

- ¿Qué experiencias escapan a esta categorización?
- ¿Hay predominancia real de una categorización?
- ¿Existe una performatividad lumínica, como fenómenos diferido de otros emplazamientos artísticos?
- -¿Merecen un trato diferencial los estudios de performance en el campo artístico? o podemos igualar todos los actos performáticos, incluidos los estéticos.

Por último, el cruce del campo y objeto de estudio con la metodología no sólo da lugar a las categorías propuestas, sino también a un estado previo a esa fragmentación en la mera intersección de conceptos y sustento de la Performatividad Lumínica como nuevo término. La prescripción y construcción propia de la performance tiene una relación directa con su factor disruptivo e interventivo, rompiendo con el devenir cotidiano, y en este rupturismo encuentra su relación con el concepto de "innovación" (trabajado desde la banalidad en la búsqueda de la innovación artística y el oxímoron que supone la presencia de la luz en ésta ecuación). Entendimos que presentar luz, y no que ella presente otra cosa, iluminandola, es la disruptividad y performance del Light Art. El material no es un instrumento, es el centro y actúa sobre la realidad misma

Se encuentra disponible online el material audiovisual que resume el relato en primera persona de algunos de los mayores exponentes del Light Art en la ciudad de Buenos Aires, Argentina.



Bibliografía |

Weibel, P, y Jansen, G. (2005). *Light Art from Artificial Light*. Karlsruhe: ZKM.

Taylor, D., y Fuentes M. A. (edits.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.

Dubois, P. (2004). Video y teoría de las imágenes *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Austin, J. L. (1962) [1971]. *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Buenos Aires: Paidós.

Byung-kyu, K. (2014). A Study on Light Embodiment Method through Technology Analysis of Light Art. *International Journal of Multimedia and Ubiquitous Engineering* Vol.9, No.7, pp.237-246

Boris, G. (2008) Topología del arte contemporáneo. En *Antinomies of Art and Culture.* Modernity, Postmodernity, Contemporaneity, Duke University Press. (71-80).

Guerri, C., Voto, C. y Acebal, M. (2014). *Nonágono Semiótico. Un modelo operativo para la investigación cualitativa.* Buenos Aires: Eudeba/Ediciones UNL

Brown, S. (1992). *An Illustrated History of Stained Glass.* New York: Crescent Books.

Peirce, C. (1931-1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols. 1-6, de C. Hartshorne y P. Weiss (eds.), vols. 7-8, de A. W. Burks (ed.). Cambridge: Harvard UP.

Weiss, R. J. (1996). A brief history of light all those lite the way. Brockton: Layout.

Stoichita, V. (1999). *Breve historia de la sombra*. Buenos Aires: Siruela.

Platón, (1871). *El Banquete*, Obras completas. Patricio de Azcárate: Madrid.

Kojève, A. (1947). *Introduction a la Lecture de Hege*l (2ª ed.). Paris: Gallimard.

Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial.

Guerri, C., Voto, C., Bohorquez Nates, M. y Acebal, M. (2014). *La manumisión de las imágenes*

Bredekamp, H. (2010). *Immagini che ci guardano: teoria dell'atto icónico.* Milano: Cortina.

Greimas, A. (1976). *Semántica Estructura*l. Madrid, España: Gredos.