

DE GYULA KOSICE (1924-2016) A LAS INSTALACIONES DE LUZ

NUEVAS POÉTICAS PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Javier Boned Purkiss

El desarrollo de la tecnología de la luz, a lo largo del siglo veinte, implicó una transformación de la vida social, cultural y económica. Tanto las consideraciones espaciales del Movimiento Moderno, como los efectos producidos por la segunda Guerra Mundial, tuvieron efectos visibles en las nuevas manifestaciones artísticas, incrementando la relación simbiótica y recíproca entre arte y tecnología. En la segunda mitad del siglo veinte, la creación de centros de investigación como el CAVS (*The Center for Advanced Visual Studies*, 1967) o el EAT (*Experiments in Art and Technology*, 1966) favorecieron la colaboración interdisciplinaria entre arte y ciencia, implicando a empresas de carácter tecnológico como Siemens, HP, IBM o Philips, facilitando soporte técnico y económico para el desarrollo de nuevos sistemas. El resultado fue, en la mayoría de los casos, la creación de espacios de carácter inmersivo, donde se estableció una relación simbiótica entre espacio, imagen, sonido y espectador, creando una especial narrativa espacial no lineal, concebida para la experiencia y de gran carácter ambiental.

GYULA KOSICE

Ferdinand Fallik, conocido por su nombre artístico Gyula Kosice (Checoslovaquia, 1924 - Buenos Aires, 2016), fue un escultor, teórico y poeta eslovaco-argentino, cofundador del movimiento Madí, considerado uno de los precursores mundiales del arte cinético y lumínico.

Utilizó como nombre artístico el de su ciudad natal. Fue uno de los iniciadores del arte no figurativo en América Latina. Tiempo después,

en los años cuarenta, comienza su producción plástica (pinturas, dibujos y escrituras). Después de participar en el *Salón des Réalités Nouvelles* de París orienta su producción hacia una visión cósmica. Su obra *Röyi* es la primera escultura con participación del espectador en el continente. Utilizó, por primera vez a nivel mundial, el gas neón en obras de la serie Estructura Lumínica (1946) y el agua en la obra *Una gota de agua acunada a toda velocidad. Péndulo de agua* (1948) como elementos constitutivos de sus obras artísticas. También se valió de otros elementos novedosos como la luz y el movimiento y fue propulsor de la «*Ciudad Hidroespacial*» (1970), proyecto de un futuro urbanismo suspendido en el espacio.

Desde los primeros textos, hasta sus experiencias individuales Gyula Kosice «...pronunciará explícitamente su inclinación por el conocimiento científico y por los adelantos tecnológicos. La proposición de un arte totalmente nuevo, restringido estrictamente a los elementos propios de cada lenguaje no referencial—que se presentaba como esencialmente purista, racional a la vez que lúdico y espiritual—, generó el despliegue de prácticas que podríamos definir como de “ciencia aplicada” y un tipo de productor artístico, que podríamos pensar como técnico y proyectista. El interés puesto en el desarrollo de un arte universalmente humanizado, es decir, centrado en la posibilidad de ampliar todas las dimensiones que involucrarán al hombre—sensoriales, intelectuales, ambientales y con carácter ampliamente extendido—, encontró en el universo científico-tecnológico una fuente inagotable para la invención, la que además de viabilizar los objetivos anterior-



FIG. 1 (A, B, C). GYULA KOSICE. DIVERSAS OBRAS RECOGIDAS EN LA EXPOSICIÓN *INTERGALÁCTICO* (MALBA, 2024).

res, contribuía al desarrollo de una producción exenta de referencias externas o anteriores».¹

La remisión a nociones que venían de la física como la articulación, la rotación y el desplazamiento, se reunieron para crear un concepto inédito de objeto pictórico y escultórico, y que con relación a este último, favoreció también el uso de materiales industriales nuevos como el neón y el acrílico plexiglás. La observación sobre las múltiples posibilidades de estos com-

ponentes esenciales, forma-color-espacio (y de sus relaciones determinantes), concluirán en la creación de un discurso teórico, el *Perceptismo*. «...El artista perceptista se presenta enunciativamente como un científico, en el sentido que intenta producir efectos de científicidad en el despliegue de su aparato teórico y en su aplicación material. Desde esta posición, la propuesta artístico-científica del *Perceptismo* no redundará sólo en cuestiones instrumentales, y por esto

sostenemos que la apropiación del discurso científico —aunque siempre nos estemos refiriendo en términos metafóricos— es total: hay especulación teórica, investigación, metodología, sistematización de los datos de la experiencia, y en todo esto, hay un incremento del conocimiento del mundo».²

En 2024, coincidiendo con el centenario del nacimiento de Kosice, el Museo de Arte latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) realizó una exposición monográfica denominada *Intergaláctico*, dedicada a su trayectoria artística, reuniendo alrededor de 75 obras producidas entre 1950 y 1980 que suponían contribuciones clave al modernismo de posguerra, expuestas en torno a cuatro núcleos temáticos: a) Espacio y transparencia; b) Luces en movimiento; c) Cuerpo de agua; d) Ciudad Hidroespacial. En todos ellos destacaba el potencial estético del agua y de los tubos fluorescentes de neón, modelados con calor para realizar grafías en el espacio, utilizando cilindros de acrílico y semiesferas de plástico que integró en sus composiciones generando haces de luz en relieve.

En cualquier caso se puede constatar, aunque las prácticas contemporáneas estén lejos de considerar a la ciencia en los términos de un elemento disruptivo, que buena parte de los procedimientos artísticos actuales evidencian la referencia, indirecta o no, a algunas de las modalidades de marca científica inauguradas por Kosice y estos movimientos vanguardistas de los años 40.

LA LABOR DE GYÖRGY KEPES (1906-2001)

A finales de la década de 1920, el pintor, fotógrafo, diseñador, educador y teórico del arte húngaro György Kepes, tras una invitación del profesor de la Bauhaus y también húngaro Laszlo Moholy-Nagy, se trasladó a Berlín, donde trabajó como diseñador, expositor y escenógrafo. En este periodo colaboró con el psicólogo de la Gestalt Rudolf Arnheim, para quien dise-

ñó la sobrecubierta de su libro *Film als Kunst (El cine como arte)*, uno de los primeros libros publicados sobre teoría cinematográfica.

En 1935, Moholy-Nagy trasladó su estudio a Londres. Kepes, que seguía colaborando con él, siguió sus pasos instalándose en la capital británica, pero al poco tiempo tuvieron que emigrar a América.

Tras su llegada a los Estados Unidos en 1937, impartió clases de diseño en New Bauhaus en Chicago y también en la Escuela de diseño industrial de Chicago. En 1967 fundó el Centro de Estudios Visuales Avanzados (CAVS) en el Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT) donde trabajó hasta su retiro en 1974. Allí comenzó a trabajar en torno a la construcción de un discurso que incluyera tanto la ciencia como las artes visuales en un intento de encontrar un lenguaje común entre ellas.

En 1951 organizó una exposición titulada *El nuevo paisaje* que presentaba afinidades entre las artes visuales y visualizaciones recientes de modelos de investigación. Se mostraron imágenes por computadora y fotografías de la superficie lunar junto con la producción de artistas visuales en un intento de dejar emerger las similitudes. La atención se centraba en la recurrencia de patrones, formas, crecimiento y sistemas lógicos, ritmos. «...El mundo obvio que conocemos en los niveles burdos de la vista, el oído, el gusto y el tacto, puede conectarse con el mundo sutil revelado por nuestros instrumentos y dispositivos científicos.»³

En su trabajo *El nuevo paisaje en el arte y la ciencia* (1956) intentó presentar en imágenes el nuevo mundo visual revelado por la ciencia y la tecnología, cosas que antes eran demasiado grandes o pequeñas, demasiado opacas o rápidas para verlas a simple vista.

Kepes dedicó gran parte de su carrera a explorar y explicar la luz como fenómeno físico, cultural y artístico. Impartió un taller sobre luz y color en la Nueva Bauhaus de Chicago y, más tarde, en el MIT. La exposición de 1965 que planificó y diseñó en Harvard, *La luz como medio*

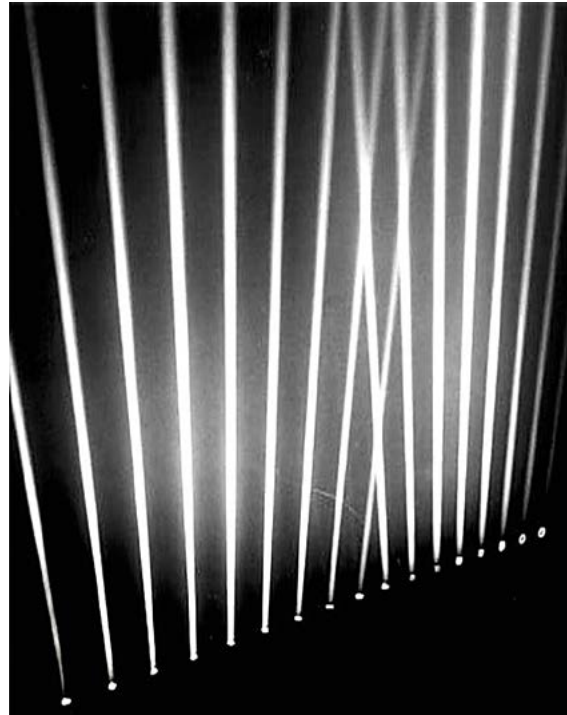
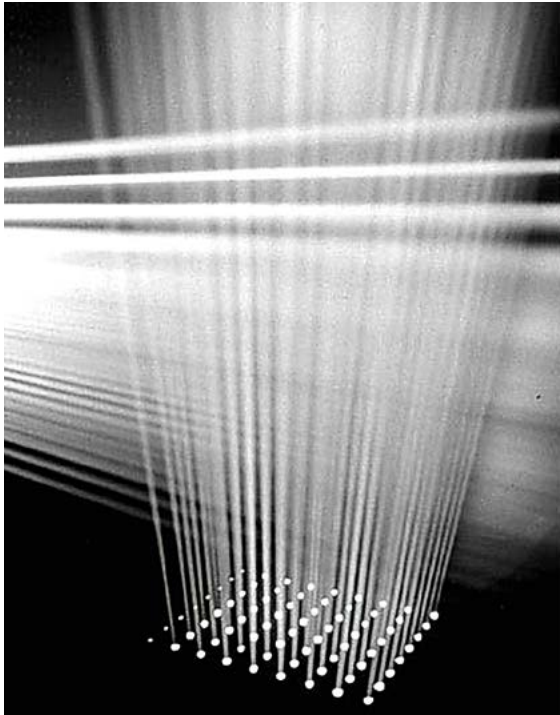


FIG. 2 (A, B). GYÖRGY KEMPES, *ARQUITECTURA DE LUZ SIMULADA PARA EL PUERTO DE BOSTON*, (1966). COLECCIÓN ESPECIAL DEL CENTRO DE ESTUDIOS VISUALES AVANZADOS, PROGRAMA DE ARTE, CULTURA Y TECNOLOGÍA DEL MIT. FOTO: NISHAN BICHAJIAN, (1966).

creativo, supuso un resumen y una continuación de cuarenta años de trabajo. Uno de los objetivos declarados de la exposición era rastrear el profundo e histórico significado de la luz como herramienta central del arte. «...Todo lo que vemos entra al ojo humano como un patrón de cualidades luminosas. Distinguimos las formas en el espacio como configuraciones de brillo y color. Todo el mundo visible, natural y creado por el hombre, es un mundo de luz. Sus alturas y profundidades, sus majestuosos contornos y detalles íntimos están trazados por la luz (...) Existe un diálogo milenario entre el hombre y la luz... Nuestra naturaleza humana es profundamente fototrópica. Los hombres obedecen a sus instintos más profundos cuando se aferran a la luz en actos integrales de percepción y comprensión a través de los cuales aprenden sobre el mundo, se orientan en él, experimentan la alegría de vivir y logran una comprensión metafórica y simbólica de la vida.»⁴

IANNIS XENAQUIS (1922-2001) Y SUS *POLITOPOS*

El compositor Iannis Xenakis propuso desde los años cincuenta del pasado siglo, como alternativa a las tendencias musicales de la época, la utilización de modelos matemáticos en la composición musical, creando un mundo de masas sonoras, vastos grupos de eventos sonoros, nubes y galaxias gobernadas por nuevas características de densidad, orden y nivel de cambio, usando definiciones provenientes de la teoría de probabilidades, creando de esta manera la denominada *música estocástica* (probabilística).

Politopos da nombre a una serie de instalaciones multimedia, concebidas y realizadas por Xenaquis entre 1960 y 1970, que incluían parámetros sonoros, lumínicos y espaciales, estableciendo paralelismos entre espacio arquitectónico, luz y sonido. Eran escenografías

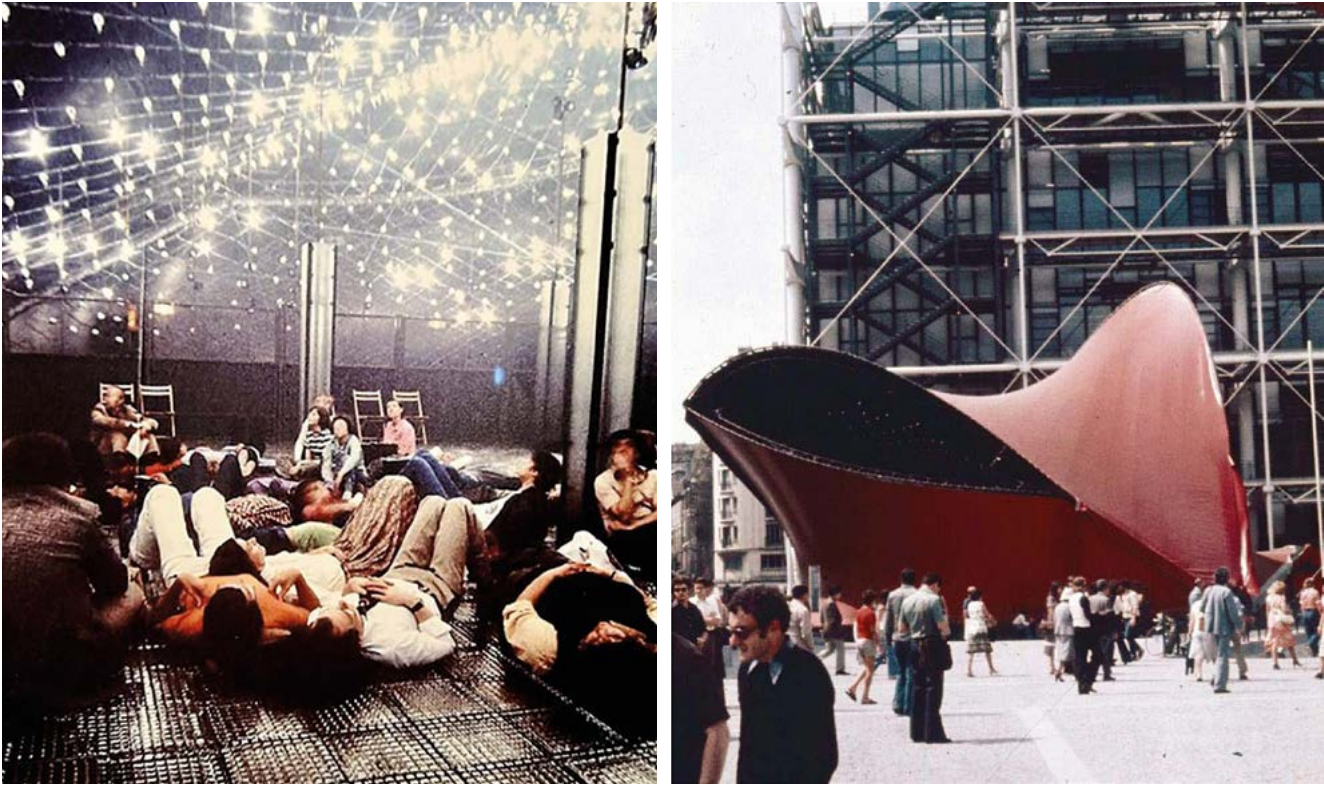


FIG. 3 (A, B). IANNIS XENAQUIS (1978). *DIATOPO DEL BEAUBOURG* (PARÍS). A) VISTA DEL INTERIOR; B) VISTA DEL EXTERIOR.

especializadas, que hacían referencia a un entorno/espacio inmersivo.

Xenaquis empleaba juegos de luces y sombras, adoptando motivos musicales y matemáticos, que se manifestaban unidos a una arquitectura específica o a un lugar arqueológico, añadiendo un sistema de coordenadas compuestos por puntos de sonido y de luz. Los componentes de este conjunto eran tratados independientemente, dependiendo la atribución y síntesis de los sentidos del espectador, que se convertía en intérprete.

En los *Politopos*, el vocabulario abstracto geométrico, basado en los axiomas de punto y línea se traduce en luz y sonido, creando espacios inateriales con la superposición de ambas capas. «... Su intención no era tanto crear una equivalencia visual y auditiva, ya que ambos mundos cambiaban independientemente,

pudiendo ocurrir diferentes fenómenos en los campos que convergían en su actuación, ya fuera en el campo de la visión, el auditivo o el espacial. La aproximación entre lo auditivo y lo visual se realizaría a través del espacio. Mientras que la música solía ser constante (aunque con cambios de velocidad) la atmósfera lumínica creada solía ser discontinua. La multiplicidad de estímulos implicaría la participación activa del espectador; su obligación era realizar un ejercicio de síntesis, participando activamente en la construcción del significado de la obra. Su interés se centraba en la multiplicidad de significados, proponiendo una concepción relativista de la percepción.»⁵

Estas ideas de Xenaquis aparecerían en el denominado *Politopo de Montreal* (1967), los *Politopos de la Abadía de Cluny* (París, 1972 y 1973), el *Diatopo de París* (pabellón efímero



FIG. 4. IANNIS XENAKIS (1972-74). *POLITOPPO DE CLUNY: ACCIONES DE LUZ Y SONIDO*.

para espectáculo de luz y sonido, 1978), o el *Proyecto para el Concurso de la Ciudad de la Música* (París, 1984).

Todas estas experiencias realizadas en la segunda mitad del siglo XX han generado multitud de manifestaciones artísticas basadas en la tecnología de la luz, inaugurando una nueva cultura, una nueva poética, propiciando metodologías nuevas de intervención, expandiéndose a la ciudad y al territorio.

LA CIUDAD Y LA LUZ. LO EFÍMERO Y LA PRESENCIA-AUSENCIA

Nos acercamos al concepto de lo efímero, a ideas y propuestas de intervención que tienden a revitalizar los espacios urbanos mediante proyectos que permiten transformaciones con pocos medios y recursos. Proyectos ingeniosos, que permiten revisar la noción del espacio urbano utilizable desde experiencias artísticas contemporáneas y propiciar el debate y la reflexión sobre el hecho arquitectónico y ambiental actual y su relación con la sociedad. Sin duda, la principal cualidad de esta reflexión se basa en el carácter efímero de estas intervenciones. Lo efímero entendido como «...modalidad del tiempo en nuestra era de la globalización, lo que conlleva una aceleración y desenraizamiento de las estabildades (...) Se asiste así al final de las gran-

des narraciones y se abre paso una lógica de la instantaneidad.»⁶

En estas poéticas, la belleza no sería tanto un juicio de valor como una facultad de crear sentido, auspiciar nuevas vivencias de la ciudad y el ambiente desde la aceptación de la alteridad del tiempo, como principal atributo. Serían operaciones de levedad, de ligereza, evitando la pesadez, la inercia, la opacidad, implementando tecnologías blandas, sometiénolas a fuerzas liberadoras que garanticen un pensamiento que procedería por aforismos, centelleos puntuales, discontinuos, en el que multitud de posibilidades podrían imaginarse en cada momento, con todas sus posibles combinaciones.

Se admitirá entonces que el ya consabido universo del arte conceptual, que se convertirá en obligada referencia para esta nueva forma de enfocar la ciudad, tendrá como premisa una fundamental renuncia a la objetualización, proponiendo su sustitución por elementos de tipo pasajero que asumirán sus funciones urbanas por un tiempo limitado. Estos objetos tradicionales, en su dimensión visual, podrían sustituirse por «...fragmentos de iconicidad basada en una heterogeneidad de contenidos, simplificándose las cadenas habituales de connotaciones simbólicas a favor de los aspectos literales de la existencia física y funcional de cada material.»⁷

Se produce así un espacio urbano resultante real y virtualizado, conectado a la ciudad visible y que nos remite en clave contemporánea a las múltiples posibilidades que la misma ciudad y el ambiente nos ofrecen, sin referirse a operaciones clásicas de duración y solidificación.

Unas actuaciones efímeras que trabajan sobre lo precario y lo frágil en los estratos más propios del tiempo que del espacio, desestabilizando así lo terrestre y duradero como lugar de sentido, en provecho de un nomadismo interior y exterior, un lugar no duradero. El encanto de la captación del instante como posibilidad de diseño.

De esta manera, se aprovecha nuestra época como desencadenante de innovaciones conti-



FIG. 5. INSTALACIÓN *HOMENAJE A LA LUZ*. PANORAMA DEL BAJO MANHATTAN DESDE JERSEY CITY, 2020. IMAGEN: KING OF HEARTS. OWN WORK, CC BY-SA 4.0.

nuadas a través de lo efímero, entendiendo éste como presente intensificado por un manierismo del tiempo, estrategia esencial para captar la llegada del acontecimiento. Lo efímero conquista el momento favorable, como aquello que capta tiempo en los flujos imperceptibles y entre los intervalos de las cosas, de los seres y de la ciudad, estrategia existencial, espacial y ambiental atenta a lo imprevisible.

La ciudad y la conciencia ambiental tendrán que asumir el legado de nuestra época a través de lo efímero, pasando a adquirir una extraña apariencia, sorpresiva e inquietante, instantánea e irreal. Se producirá inevitablemente un choque semántico, que aniquilará necesariamente la ciudad artística como objeto familiar, proponiendo episodios de seducción producidos por actuaciones pasajeras que aseguren las intervenciones eficientes en el seno de una nueva era.

Por ejemplo, la instalación *Homenaje a la luz (Tribute in Light)* es una instalación de arte creada en memoria de los ataques del 11 de septiembre de 2001 a las Torres Gemelas de Nueva York. Consiste en una instalación de 88 reflectores verticales dispuestos en dos columnas de luz para representar las torres, ubicándose al sur del World Trade Center, en la parte superior del Battery Parking Garage, en el *downtown* de Nueva York. *Tribute in Light* comenzó a principios de 2002 como una conmemoración temporal de los ataques, pero se convirtió en un evento anual, que se repite cada 11 de septiembre, producido por la Sociedad Municipal de Arte de Nueva York. El *Tribute in Light* fue concebido por los artistas John Bennett, Gustavo Bonevardi, Richard Nash Gould, Julian LaVerdiere y Paul Myoda, y el consultor de iluminación Paul Marantz. La iluminación comienza al anochecer y termina al amanecer, y las luces se



FIG. 6 (A, B). ILUMINACIONES NAVIDEÑAS EN TOKIO, 2024.

apagan durante períodos de veinte minutos para permitir que las aves migratorias escapen según sea necesario. En las noches despejadas, las luces se pueden ver a 97 km. de distancia, visibles en toda la ciudad de Nueva York y la mayor parte de los suburbios del norte de Nueva Jersey y Long Island.

LA CIUDAD COMO FESTIVAL DE LUZ

Los festivales de luces durante la temporada navideña se han convertido en eventos de gran importancia. Cada año, los espectáculos de luces se vuelven aún más extravagantes e impresionantes en muchas ciudades del mundo. Suelen tener lugar en los meses de noviembre y diciembre. Sin embargo, algunos comienzan en octubre y otros duran hasta febrero o incluso hasta primavera. Se nos presentan como un fenómeno

más de la llamada cultura de masas, en el sentido de estar alejados de las élites intelectuales para instalarse en las fronteras de lo real-virtual cercanas a la contemporaneidad, entendida ésta como una realidad en la que lo ilusorio y las poéticas de la ausencia-presencia han visto incrementada su relevancia cultural.

Estas intervenciones urbanas determinan el carácter de la nueva actividad artística, ampliando las alternativas interdisciplinarias, invitando a la participación colectiva, incorporando las nuevas tecnologías, el sonido experimental, el diseño, la arquitectura y el urbanismo, propiciando la aparición de una nueva conciencia social y ambiental.

Estas representaciones se nos presentan como una nueva poética de la contemporaneidad, aquella que se basa en las relaciones presencia-ausencia. ¿Qué camino se nos abre? Según Henri Lefebvre, «... eliminado ya el análisis de la relación presencia-ausencia como un fenómeno binario, y por lo tanto lógico y lingüístico (...) nos queda la descripción analítica y la exposición de esa relación como movimiento dialéctico. Lo cual quiere decir: unidad y contradicción. No hay presencia absoluta. Se da una fuga de la presencia, que nunca se vuelve sustancia. Se produce un carácter mágico en la “sustantificación”. No hay ausencia absoluta. No hay vacío o “nada pura” (...) Sin embargo, la presencia no es la ausencia. Y recíprocamente. Por un lado, en el extremo, la angustia que se vincula a una sombra, a un doble, a un eco distante, a una simulación. Por otro, en el límite, una plenitud, una riqueza (nunca poseída). Entre los dos, intermediarias y mediadoras, una multitud de representaciones ambiguas: el intervalo en que se amontonan las representaciones también es el espacio de los conflictos.»⁸

Las instalaciones urbanas de luz se configuran pues como una poética de lo inacabado donde el espectador se convierte, irremediablemente, en co-autor, procediendo su imaginación a elaborar estructuras de múltiples posibilidades, dotadas, paradójicamente, de un cierto



FIG. 7. NAVIDADES EN CALLE LARIOS (MÁLAGA), 2024. FESTIVAL DE LUCES Y SONIDO.

carácter universal, atávico, estrictamente humano. Un espacio universal, así concebido, «...se define como juego de las ausencias y de las presencias, representadas por la alternancia de las sombras y de las claridades, de lo luminoso y de lo nocturno. Los objetos en el espacio simulan la aparición y la desaparición más profundas de las presencias. Así, el Tiempo se jalona por las presencias. Ritmado por ellas, también contiene los engaños de las cosas, las representaciones simulantes-disimulantes.»⁹ •

BIBLIOGRAFÍA

- 1 SUÁREZ GUERRINI, FLORENCIA. «El discurso científico en el arte concreto argentino». En «IV Jornadas Nacionales de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina». La Plata, 2006, p. 4.
- 2 SUÁREZ GUERRINI, FLORENCIA. Ibidem, p. 6.
- 3 KEPES, GYÖRGY. «El nuevo paisaje en el arte y la ciencia» (1956). Recogido por FABRIZI, MARIABRUNA, en <https://socks-studio.com/2015/09/16/the-new-landscape-in-art-and-science-by-gyorgy-kepes/>
- 4 KEPES, GYÖRGY, en <https://www.weinbergmodern.com/blog/tag/Gyorgy+Kepes> (2015). Publicado originalmente en interiordesign.net (2009).
- 5 QUIROGA FERNÁNDEZ, SOFÍA. «Luz industrial e imagen tecnificada: de Moholy Nagy al CAVS (Center for Advanced Visual Studies)». Tesis Doctoral. Arquitectura. Madrid, 2015, p. 190.

- 6 BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE. «La estética de lo efímero». Arena Libros, Madrid (2006), p. 15.
- 7 MARCHÁN FIZ, SIMÓN. «Del arte objetual al arte de concepto (Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna)». Akal, col. Arte y Estética., Madrid, (1988), p. 214.
- 8 LEFEBVRE, HENRI. «La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones». Fondos de Cultura Económica, México, 1983, p. 257.
- 9 LEFEBVRE, HENRI. Ibidem, p. 261.

REFERENCIAS DE IMÁGENES

Fig. 1.- a y b) <https://purodiseno.lat/tendencias/5-razones-para-no-perderse-la-exposicion-de-gyula-kosice-intergalactico-en-el-malba/> c) <https://www.untref.edu.ar/mundountref/docuntref-iiac-gyula-kosice>

Fig. 2.- a y b) <https://act.mit.edu/event/the-military-industrial-aesthetic-complex-gyorgy-kepes-at-mit/>

Fig. 3.- a) Tesis Doctoral Sofía Quiroga, Arquitectura, Madrid, 2015, p. 200. b) <https://www.iannis-xenakis.org/diatope-polytope-de-beaubourg/>

Fig. 4.- <https://www.ircam.fr/agenda/le-polytope-de-cluny-de-iannis-xenakis/detail>

Fig. 5.- <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=113759356>

Fig. 6.- a) <https://www.jrailpass.com/blog/es/luces-de-navidad-en-japon>.

b) https://www.youtube.com/watch?v=BQGE3to_Lb8

Fig. 7.- <https://okdiario.com/navidad/cuando-encendido-luces-navidad-malaga-8130827>