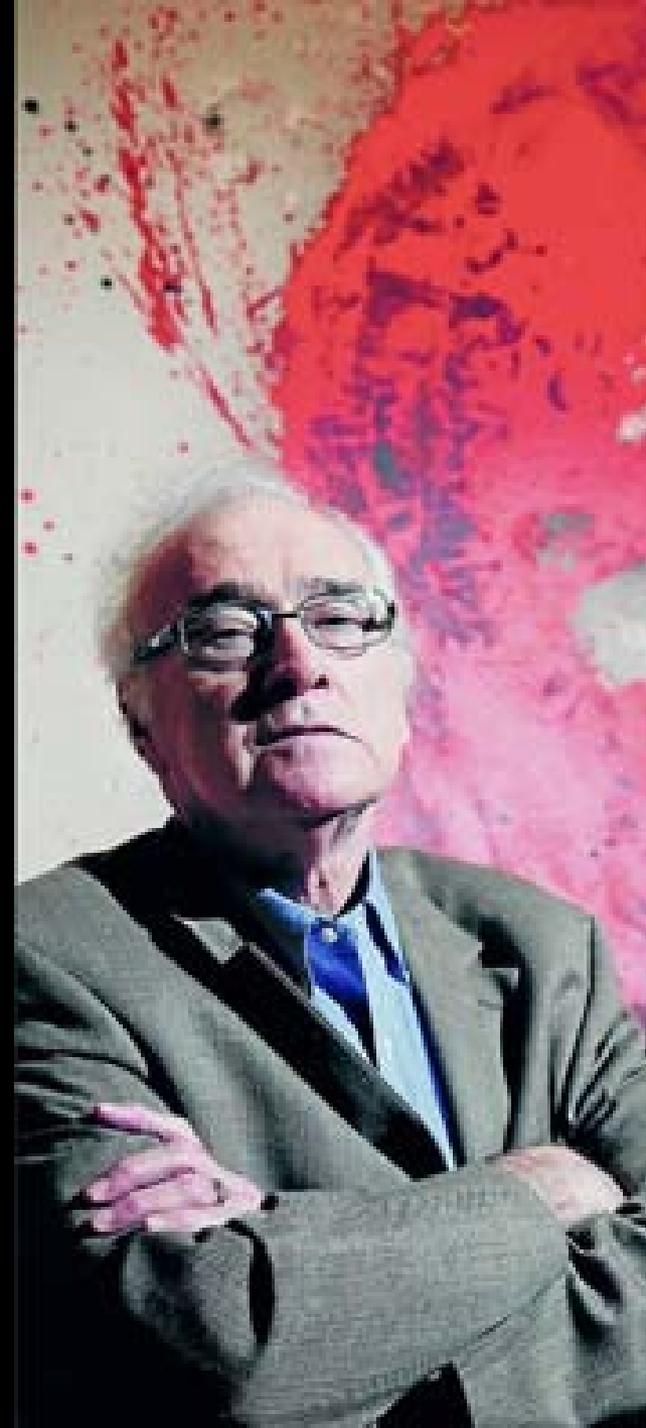


Del arte analógico al arte digital.

*De la representación de los objetos
a la codificación de las sensaciones*

Donald Kuspit
New York, 26.03.1935



Hacia 1855,

fecha de la segunda Exposición Universal

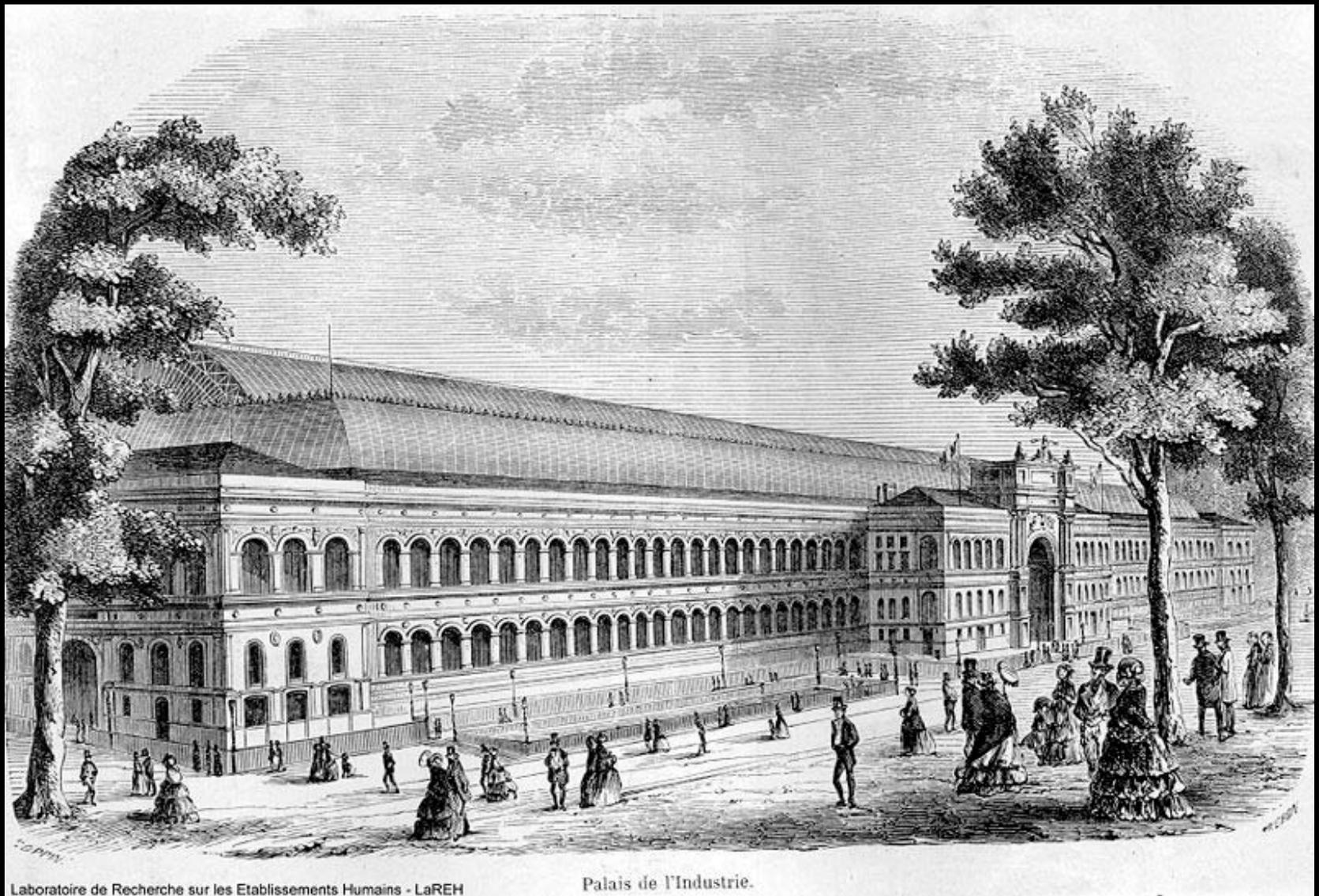
-por primera vez llevada a cabo en Paris-,

se aprecian dos tendencias en las Bellas Artes de Occidente:

el arte para el hombre, la utopía social,

y

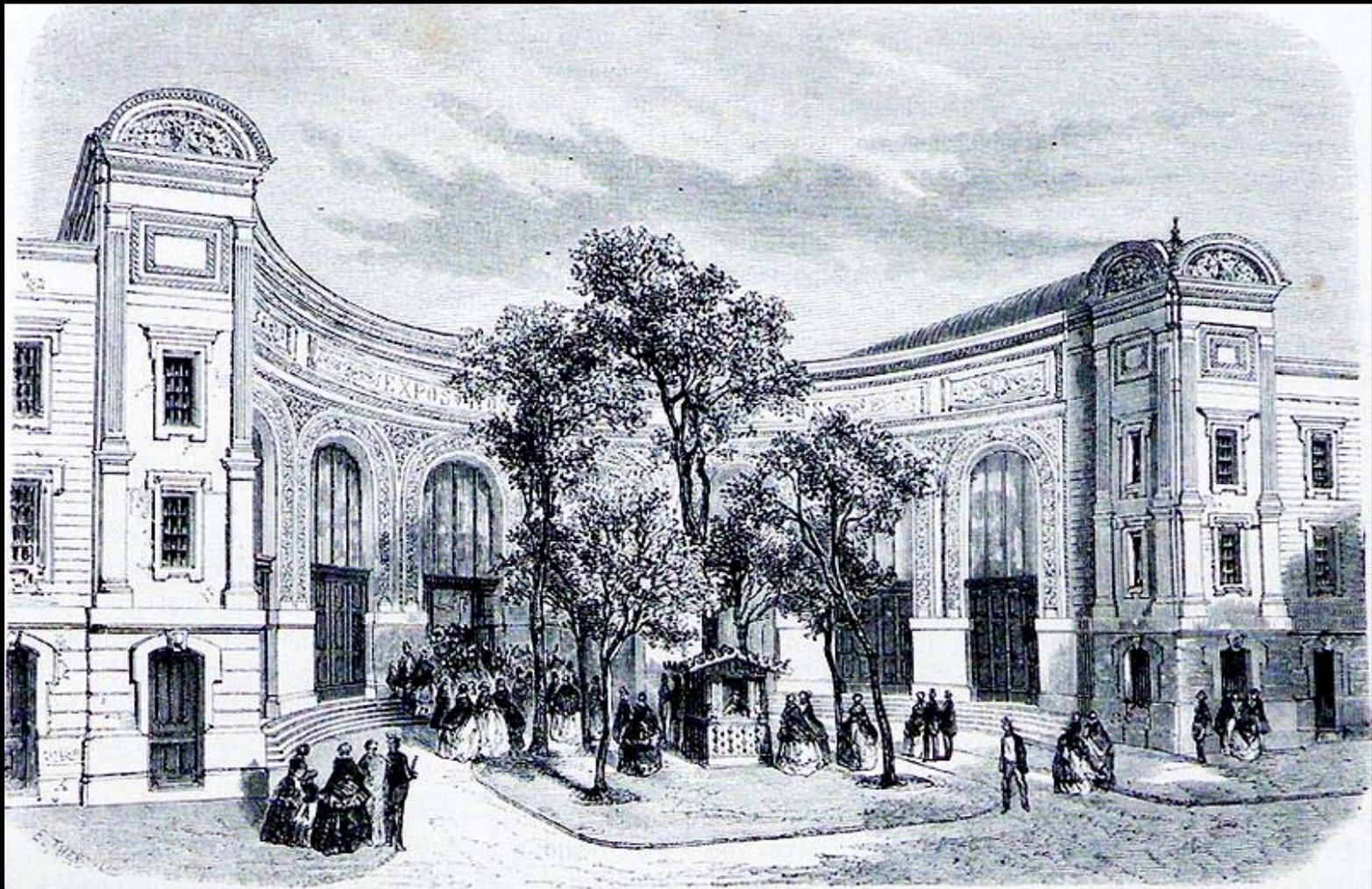
el arte por el arte, la utopía estética.



Laboratoire de Recherche sur les Etablissements Humains - LaREH

Palais de l'Industrie.

II Exposición Universal
Paris, 1855
Palacio de la Industria



Exposition universelle de 1855. — Entrée de l'Exposition des Beaux-Arts, avenue Montaigne, aux Champs-Élysées.
Dessin de Thérond.

II Exposición Universal
Paris, 1855
Palacio de Bellas Artes

En palabras de Théophile Thoré,
el advenimiento de una sociedad nueva y un arte nuevo,
define la tendencia cuyo carácter es la universalidad:

*un telégrafo invisible transmite instantáneamente los sucesos e ideas
de un extremo al otro del globo, los pueblos abren sus fronteras
y una nueva generación viaja, aprende lenguas, estudia otras culturas.
La humanidad está en trance de constituirse y cobrar conciencia de sí.*

Así debe asumirlo el arte, rompiendo con su tradición mitológica-religiosa,
que ha sido para los pueblos no occidentales un jeroglífico tan hermético
como la *chinoserie* para la imaginación europea.

Sería imprescindible la aparición de un esperanto artístico basado en el hombre.

El portavoz de la tendencia del arte por el arte,

Théophile Gautier,

destaca que la Exposición es la insólita ocasión de un encuentro

entre las artes de todos los pueblos

“que sólo nuestro siglo podía realizar con sus prodigiosos medios de comunicación”.

Pero en lugar de destacar la noción de Humanidad,

Gautier se decide por la de lo Bello:

para él lo peculiar del arte chino es la búsqueda de “lo feo ideal”,

el ideal estético de lo monstruoso que,

como la imagen de lo moderno (que es nuestra propia imagen),

nos excita e inquieta a la vez.



Par de perros Fo
época Kangxi (1662-1772)
terracota



Gabinete de la Porcelana
piezas del período Kangxi (1662-1772)
Schloss Charlottenburg, Berlin

Charles Baudelaire, en su reseña de la Exposición Universal, y refiriéndose a la extrañeza del producto chino, dice que, en realidad, es una “muestra de la belleza universal” cuya comprensión requiere “participar en el medio que ha dado lugar a esta floración insólita”.

Se trata de la “gracia divina del cosmopolitismo” que destaca a los “hombres de mundo” que, mediante la “simpatía” superan el shock y asimilan lo que les es extraño.

La capacidad de superación del *shock* es, para Baudelaire,

una condición de toda auténtica apreciación estética:

pues lo bello es siempre nuevo, siempre raro.

La visión del artista de la Modernidad se compara con la de un niño.

El niño ve todo como novedad.

Esta posición *naif*

-término acuñado como noción estética por Denis Diderot-

es la condición *sine qua non* del artista moderno.

Se ha llamado bárbaros a los pintores modernos “cuya mirada es sintética y abreviada”

comparándolos con los artistas primeros que tampoco expresaban los detalles.



Camille Corot
El Estanque y la casa Cabassud en Ville d'Avray
1855-1860, óleo s/tela, Des Moines Art Center

Paul Gavarni
(atribuido a)

Las cartas de la anciana

s.f., s. XIX, óleo s/tela

Musée des Beaux-Arts, Bordeaux





Constantin Guys
Une Femme dans une victoria
1858, acuarela

Dijo Corot:

“Hay que interpretar la naturaleza con ingenuidad, *naïveté*,
y según vuestro sentimiento personal,
separándoos completamente de lo que conocéis,
de los maestros antiguos o contemporáneos”

“Ruego todos los días a Dios que me vuelva niño, es decir,
que me haga ver la naturaleza y representarla como un niño, sin prejuicios”

Corot raconté par lui-même, vol I

En Courbet la ingenuidad cobra la doble forma, pasiva y activa,
que ya mencionaba Baudelaire.

La primera es una ingenuidad receptiva y sensorial:

“He hecho lo que he visto sin darme cuenta de qué se trataba”.

La segunda, que es simplificadora, se asocia al arte popular y primitivo.

Como observó Champfleury respecto del *Entierro en Ornans*,

“todo el mundo queda sorprendido por esta pintura simple”

comparable con los grabados de madera populares.



El Entierro de Ornans
1849, óleo s/tela, 314 x 663 cm
Paris, Musée d'Orsay

El concepto naturalista de ingenuidad
aparece ligado a la indiferencia temática,

y

Émile Zola asocia ingenuidad con originalidad.

En 1881, escribe Zola

“La fórmula de Manet es completamente ingenua:

se ha puesto simplemente ante la naturaleza y,

por todo ideal, se ha esforzado en representarla en su verdad y su fuerza.

La composición ha desaparecido.”

La realidad a la que Zola refiere no es la del tema

sino la sensación inmediata del motivo en bruto, sin elaborar.



El Pífano

1866, óleo s/tela

Paris, Musée d'Orsay

Junto a la ingenuidad del genio,
se levanta la exigencia histórica del método científico.

Dice Zola en su “Salón de 1866”:

“El viento sopla del lado de la ciencia;
somos empujados a pesar nuestro hacia el estudio exacto de los hechos y las cosas”.

Los dos rasgos vinculados a la ingenuidad infantil –ignorancia del tema y absorción en el motivo– se reinterpretan como exigencias de una actitud científica –neutralidad valorativa y rigor empírico.

La idea de la **pintura como ciencia experimental** –enunciada por Constable treinta años antes– será aplicada por Zola a la literatura en *La novela experimental* (1879),
inspirada en el modelo del fisiólogo Claude Bernard.

El ojo inocente y el ultravioleta



Édouard Manet

Émile Zola

1868

óleo s/tela
146,3 x 114 cm

Paris, Musée d'Orsay

Entre 1876 y 1886

la crítica del impresionismo adopta y desarrolla la concepción de Émile Zola
acentuando el carácter específicamente visual
tanto de la **ingenuidad infantil** como del **progreso científico** en pintura.

La primera se convierte en **ingenuidad óptica**, con el postulado del ***ojo inocente***,
cuyo precursor fue John Ruskin :

“Todo el poder técnico de la pintura depende de nuestra capacidad de recobrar
lo que puede llamarse *la inocencia del ojo*:

es decir, una suerte de percepción infantil de estas manchas planas de color,
simplemente en cuanto tales, sin conciencia de lo que significan,
como las vería un ciego si se encontrara súbitamente dotado de vista”

(*Elementos de Dibujo*, 1857,

en *The Works of John Ruskin*. Ed.: E.T. Cook. 1903-1912, vol XV, p. 27.)



Tormenta de nieve y barco de vapor en la boca del puerto
1842, óleo s/tela

“... nunca vemos nada claramente”.

Es por esto que Ruskin elogia los alejados puntos de vista desde los que Turner representa sus paisajes de madurez, así como las atmósferas brumosas que apenas dejan distinguir unas cosas de las otras.

Esta es la verdadera realidad de las cosas y no la mera ilusión óptica acerca de ellas.

Para Ruskin ser “fiel a la naturaleza” no implica imitación o copia de hechos o cosas,

sino que consiste en mostrar una verdad por medio de **signos** o símbolos

que tienen una **significación mental** para quienes los miran,

aunque esos signos no se parezcan en nada a lo que representan.

Se trata de producir mediante imágenes pictóricas el mismo efecto que nos producen las cosas.



Amanecer. Castillo de Norham
1846



Lluvia, Vapor y Velocidad. La Gran Via Férrea Occidental
1844; óleo s/tela, 91 x 122 cm. London, National Gallery



John Ruskin
Cascada en Brantwood
ca. 1850

Stéphane Mallarmé considera que
el secreto de la “nueva pintura” consiste en que

“el ojo debe olvidar todo lo que haya visto y aprender de nuevo la lección ante él.

Debe separarse de la memoria, para ver sólo aquello que mira, y como primera vez”

(Penny Florence. *Mallarmé, Manet and Redon*. 1986, p. 12.)

Monet recomendaba a su discípula Lilla Cabot:

“Cuando salga a pintar, intente olvidarse de los objetos que tenga ante sí:
un árbol, una casa, un campo o lo que sea.

Piense sólo: he aquí un cuadradito de azul, aquí un rectángulo de rosa, aquí una raya de amarillo,
y píntelo tal y como le aparezca, del color y la forma exactos,
hasta dar su impresión ingenua de la escena ante usted.”

(Lilla Cabot Perry. “Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909”.

The American Magazine of Art. Vol XVIII, N° 3, March 1927, p. 120)



Lilla Cabot Perry
El jardín de Monet en Giverny
ca. 1897, óleo s/tela

Si Monet insiste en la ausencia de conceptos,
el poeta y crítico Jules Laforgue pone el acento en la **emancipación de lo táctil**:
el ojo natural impresionista “olvida las ilusiones táctiles y su cómoda lengua muerta,
el dibujo-contorno, y no actúa sino en la facultad de la sensibilidad prismática.”

(*Textes de critique d'art*, réunis et présentés par Mireille Dottin, 1988, p. 168, 170.)

Émile Hennequin acusa a los impresionistas,
que pintan los objetos “como manchas coloreadas sin contorno”,
de destruir todo el tesoro de experiencias táctiles adquiridas hereditariamente
que nos permiten “percibir las formas de las cosas
en imágenes más verdaderas que las proporcionadas por el ojo solo”.

(“Notes d’art. L’exposition des Artistes indépendants”. *La Vie Moderne*. 1886.

En *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d’art en France 1850-1900*.

Ed.: J.-P- Bouillon *et al.* 1990, p. 294.)

En sus *Paradojas sobre el color* (1881),
el crítico Paul Borguet imagina
la visita de un científico preocupado por los umbrales perceptivos
a una exposición impresionista:

“Los matices del mismo color no son apreciables sino a intervalos de intensidad siempre fijos.

Pero esta fijeza, ¿ es absoluta?

Una educación particular del ojo, ¿no puede permitir disminuir estos intervalos?

Precisamente nuestros pintores responden a esta pregunta,
pues su ojo capta los matices que el nuestro no capta, por el momento al menos
pues nos educarán, puede estar seguro.”

Manet parece consentir esta tesis cuando declara en 1882:

“Serán dichosos, mi querido amigo, los que vivan dentro de un siglo, los órganos de su visión estarán más desarrollados que los nuestros, verán mejor”.

(Antonin Proust. *Édouard Manet, souvenirs*. 1988, p. 101)



Un Bar del Folies-Bergère
1881-1882, London, Warburg-Courtauld Institute

La fuente de esta idea se encuentra en Hugo Magnus, oftalmólogo e historiador de la medicina, en *Historia de la evolución del sentido de los colores* (en alemán, 1877; en francés, 1878).

Magnus sostiene que en la humanidad primitiva sólo existía el sentido de la luz (cuantitativo); el sentido-cualitativo de los colores fue emergiendo gradualmente, con la excitación de la retina por la luz atmosférica.

A lo largo del tiempo surgieron las sensaciones específicas de los colores, “de mayor a menor energía”, primero el rojo, luego el amarillo, el verde, y finalmente el azul y el violeta, según el orden del espectro. Esta evolución continúa.

“Tenemos razón para creer que en los futuros tiempos de la humanidad este sentido se perfeccionará y extenderá más allá de la extremidad violeta del espectro, último límite que distinguimos hoy hasta la regiones del ultravioleta”.

(ed. española: Antonio Machado y Álvarez, 1884, p. 101).

Muchos críticos de la época dan una explicación óptico-evolucionista del impresionismo:

Alfred de Lostalot (1883), Louis Gonse (1884),
Émile Verhaeren (1885) y Guy de Maupassant (1886).

Félix Fénéon, principal promotor del neoimpresionismo, en 1891 (*Oeuvres I*, p. 197),

definía al pintor Paul Signac como

“un **ojo adelantado** en la evolución de la sensibilidad visual,

listo a aclimatarse en el ultra violeta

y a reducir cada vez más los *mínima perceptibles* de Fechner”.

La tesis de un progreso de un sentido visual

converge con la aspiración de Seurat y Signac

de transformar el impresionismo en una **pintura científica**.



Paul Signac

Opus 217. Against the Enamel of a Background Rhythmic with Beats and Angles, Tones, and Tints, Portrait of M. Félix Fénéon in 1890

1890, óleo s/tela, 73.5 x 92.5 cm, New York, The MoMA

A partir de 1880 predomina en Europa el sentimiento de un declive espiritual de la civilización.

Como antídoto se propone

ya sea el retorno a la **pureza originaria**,

ya sea la ampliación de la percepción humana según el **progreso científico**.

Ambas tendencias a futuro confluirán.

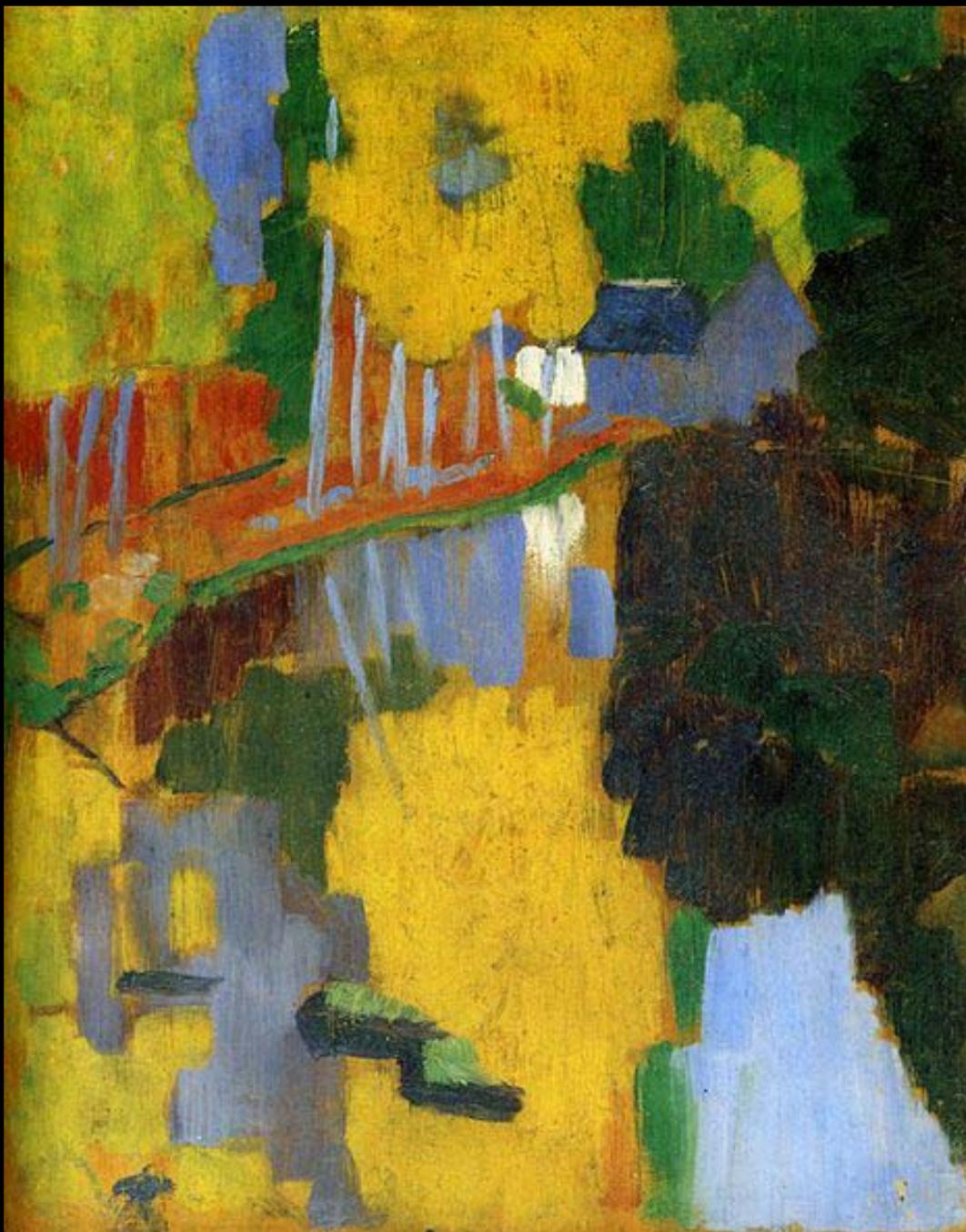
En la primera vía, Paul Gauguin y Émile Bernard proponen su fecundo **primitivismo** (Bretaña, 1888), una suerte de continuidad de la idea impresionista de “adanismo visual”.

Gauguin aconseja al joven Paul Sérusier :

“¿Cómo ve usted estos árboles? [...] Son amarillos: pues bien, ponga amarillo; esta sombra más bien azul, píntela con ultramar puro; ¿esta hojas rojas?, ponga bermellón”.

(Maurice Denis. “Paul Sérusier. Son vie, son oeuvre”,

en Paul Sérusier. ABC de la Peinture. 1942, p. 42)



Paul Sérusier

El Talismán

1888

óleo s/madera, 27 x 21.5 cm

Paris, Musée d'Orsay

A través de esta expresión inmediata de la sensación se obtuvo un estilo opuesto a los reflejos de color y la unidad atmosférica del impresionismo.

Definido como *cloisonniste* por el crítico Édouard Dujardin, a partir de sus típicas áreas de colores planos encerradas en gruesos contornos, dicho estilo fue asociado con las imágenes populares y con las estampas japonesas.

Todo el fin de siglo se caracteriza por el creciente interés hacia el arte de otras culturas impulsado por la expansión colonial.



Vaso

Japón, ca. 1900

esmalte cloisonné





1050

PARIS. — Vue sur le Palais du Trocadéro, prise de la Tour Eiffel.

JND
Foot.

Gabriel Davioud.
Palais du Trocadero
Exposition Universelle de Paris, 1878



Sala dedicada a Oceanía
Musée d'Ethnographie, Palais du Trocadero, 1895

Paul Gauguin

Oviri

1894

gres, 0.75 h

Paris, Musée d'Orsay



Dice Gauguin:

“Me he remontado muy atrás, más allá de los caballos del Partenón...
hasta el Dada de mi propia infancia, el buen caballo de madera.”

(“Diverses choses”, en *Oviri. Écrits d'un sauvage*. Ed.: Daniel Guérin. 1974, p. 207)

“El arte primitivo procede del espíritu y emplea la naturaleza.

El arte que se dice refinado procede de la sensualidad y sirve a la naturaleza”

(H. R. Rookmaaker. *Synthetist Art Theories*.

Genesis and Nature of the Ideas on art of Gauguin and his circle. 1959, p. 112)

Paul Gauguin

Naturaleza Muerta con Tres Cachorros

1888

óleo s/tela, 88 x 62,5 cm.

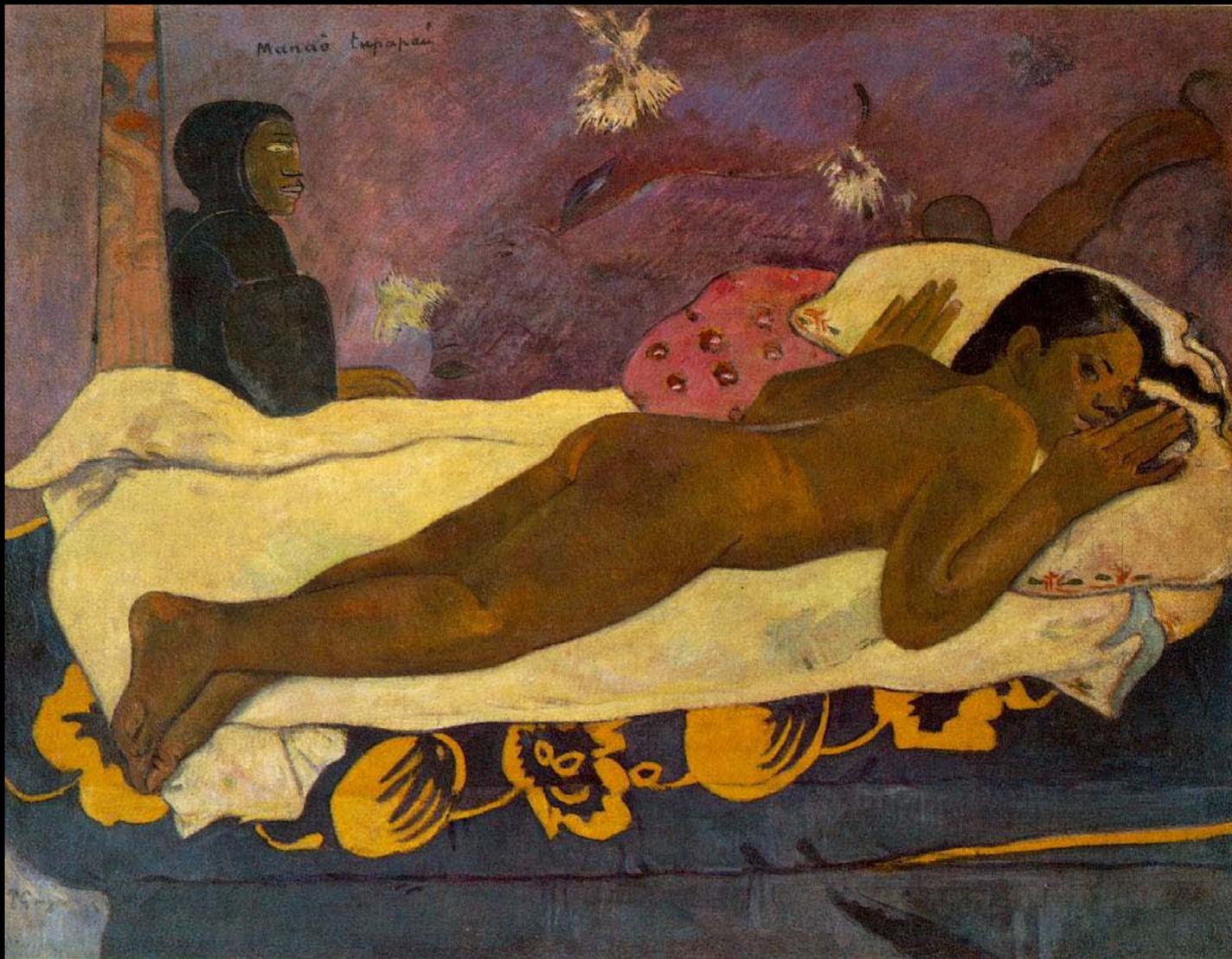
New York, The Museum of Modern Art



Según el crítico Albert Aurier, la obra de Gauguin
“idéntica al arte primitivo” es simbolista e *ideísta*

(H. R. Rookmaaker. *Synthetist Art Theories*.

Genesis and Nature of the Ideas on art of Gauguin and his circle. 1959, p. 158)



Paul Gauguin
Manao tupapau. El espíritu de los muertos vela
1892, óleo s/tela, 72.4 x 92.4 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY

Para Maurice Denis,

el primitivismo conoce los objetos con su inteligencia como otras tantas unidades distintas de sí

mismo:

las clasifica siempre en el mismo plano, el plano de su conocimiento.

(“De la gaucherie des primitifs”, 1904. En *Théories*)

La imagen primitiva tiene, entonces, un carácter conceptual (y táctil),

en el extremo opuesto al “ojo natural” impresionista.



Maurice Denis
Manchas de sol sobre la terraza
1890, óleo s/cartón, 21 x 24 cm, Paris, Musée d'Orsay

Roger Fry sintetiza en sus estudios

el estado de las **dos versiones** de la **visión primitiva** a principios del siglo XX:

la **retiniana** y la **conceptual**, la **pasiva** y la **activa**

y dice que

los **impresionistas**, bajo la influencia japonesa,

intentaron retroceder hacia la naturalidad de la visión

tratando de desconceptualizar el arte, mientras que

los **postimpresionistas**, como el arte infantil,

aparecen dominados por los conceptos del lenguaje,

no fijan sensaciones visuales sino que transcriben una imagen mental,

suma de los conceptos más significativos de la cosa representada.

(“El arte de los bosquimanos”, en *Visión y Diseño*. 1988, p. 87, 95)



La Danza

óleo s/tela, 260 x 389 cm

Leningrado, Museo del Hermitage

Hacia 1910, esta pintura era vista por la crítica en Rusia imbúida de ingenuidad caníbal y como un descenso voluntario a los valles de la prehistoria



Señoritas de Avignon

1907

óleo s/tela

The MoMA, NY

Hacia 1907, Picasso frecuenta a Maurice Princet, aficionado a las matemáticas, quien le habla de la cuarta dimensión y de las geometrías no euclidianas.

Estas nociones difundidas desde fin de siglo por los relatos de ciencia ficción y la divulgación científica son también del interés del grupo de Puteaux:

Gleizes y Metzinger, los hermanos Duchamp, Léger, Juan Gris y Apollinaire, quien hace público esta afinidad en una conferencia del 25.11.1911 (“La Nouvelle Peinture”, *Les soirées de Paris*, abril de 1912).

Marcel Duchamp comenzaba a escribir sus notas preparatorias para el Gran Vidrio, explorando la creación de una Novia tetradimensional.



Marcel Duchamp

*La Mariée mis à nu
par ses Célibataires,
même*

1912-1923

El recurso a la cuarta dimensión y las geometrías no euclidianas respondía al afán de incluir en el cuadro distintos puntos de vista simultáneos sobre un mismo objeto liberándose de la perspectiva.

Se trataba de emanciparse del dominio del espacio visual,

de la noción retiniana (naturalista e impresionista) de lo pictórico a favor de una pintura cerebral.

TOUS LES ARTS

COLLECTION
PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE
M. GUILLAUME APOLLINAIRE

GUILLAUME APOLLINAIRE

[Méditations Esthétiques]

Les Peintres Cubistes

PREMIÈRE SÉRIE

Pablo PICASSO — Georges BRAQUE — Jean METZINGER
Albert GLIERS — Juan GRIS — Mlle Marie LAURENÇIN
Fernand LÉGER — Francis PICABIA — Marcel DUCHAMP
DUCHAMP-VILLON, etc.

OUVRAGE ACCOMPAGNÉ DE 40 PORTRAITS ET REPRODUCTIONS HORS TEXTE

DEUXIÈME ÉDITION



PARIS
EUGÈNE FIGUIÈRE ET C^o, ÉDITEURS
7, RUE CORNÉLLE, 7
MCMXIII

Tous droits réservés pour tous pays y compris le Suède, la Norvège et le Danemark.

Apollinaire definió el cubismo científico como el arte de pintar con elementos extraídos no de la realidad de la visión sino de la realidad del conocimiento.

Esta fórmula coincide con la que usaban Denis y Fry para caracterizar el arte primitivo.

Tal coincidencia es refrendada por Apollinaire

-quien enuncia dos caminos de llegada a la cuarta dimensión:

la meditación sobre la ciencia y las esculturas egipcias, negras y de Oceanía-,

y por Maurice Raynal -quien asocia la cuarta dimensión

a la práctica de los pueblos primitivos de pintar los objetos en cuanto pensados-

G. DE PAWLOWSKI

Voyage au Pays
DE LA
Quatrième Dimension



ELB

REIMS - LA ROCHE

G. DE PAWLOWSKI

VOYAGE AU PAYS
DE LA
QUATRIÈME DIMENSION

PARIS

BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER

EUGÈNE FASQUELLE, ÉDITEUR

11, RUE DE GRENELLE, 11

1912

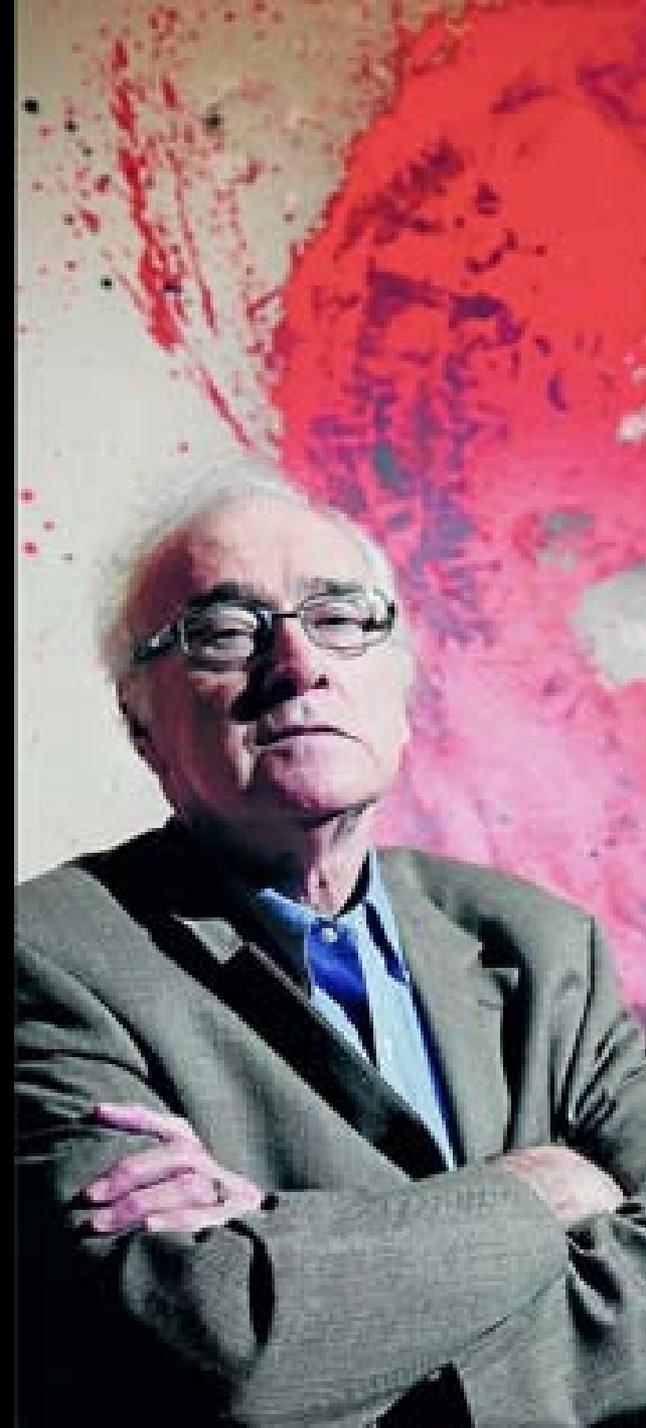
Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.

Por fin,
el ojo inocente y el ultravioleta
se reúnen.

Del arte analógico al arte digital.

*De la representación de los objetos
a la codificación de las sensaciones*

Donald Kuspit
New York, 26.03.1935



“El período de pintura de vanguardia

-que oficialmente comenzó con las ‘manchas de color’

que Manet empleó en *Música en las Tullerías* (1862)

y alcanzó su climax, casi un siglo después,

con el tachismo dinámico del arte informal europeo y la pintura moderna americana-

fue un período de transición desde el arte analógico tradicional al arte digital postmoderno,

esto es, a un arte basado en códigos antes que en imágenes.



Música en las Tullerías
1862, London National Gallery

“Hasta hace poco, el objetivo primordial de las artes plásticas
era la producción de imágenes materiales
y el código inmaterial que guiaba el proceso creativo
desempeñaba un papel secundario y a menudo inconsciente”

“...actualmente, la imagen pasa ser una manifestación secundaria ,
un epifenómeno material [...] del código abstracto que,
de este modo, se convierte en el vehículo principal de la creatividad”

“La imagen ya no existe por derecho propio,
su función es sacar a luz el código invisible
sin parar mientes en el medio material empleado”

“La digitalización pone de manifiesto en términos matemáticos

la matriz de sensaciones que informa y sustenta la representación.

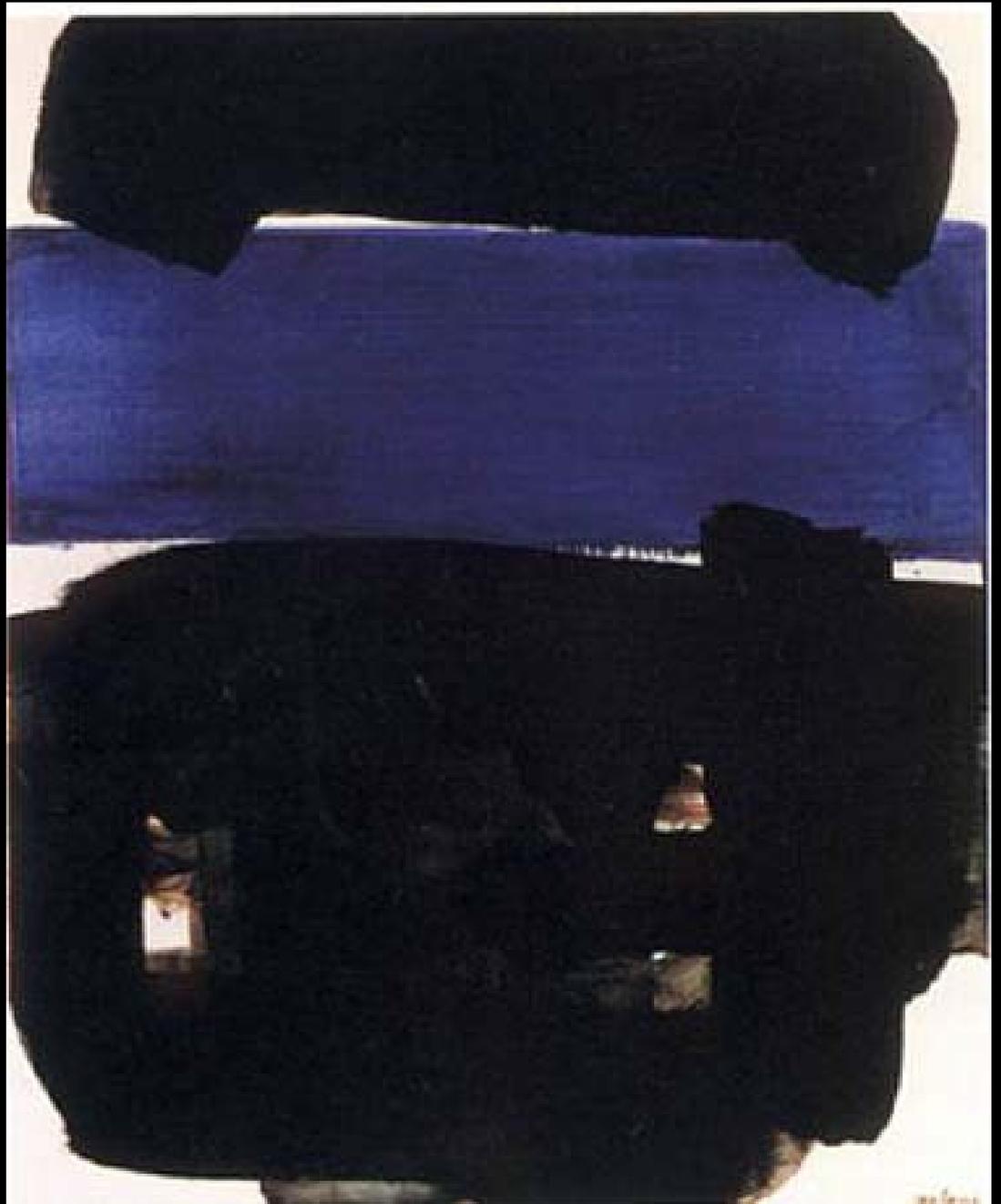
Esta matriz nunca es exclusivamente táctil u óptica sino más bien un híbrido:

en la experiencia perceptiva real, lo táctil-gestual y lo óptico –visual (...) están codeterminados, por mucho que uno de ellos goce de mayor reconocimiento y de preferencia teórica.”



Hans Hartung
T1964-H31
1964
GAM Galerie d'Art

Pierre Soulages
Peinture 23 Mai 1969
1969
Galerie de Bellecour





Willem de Kooning
s.t.
1967
Edward Tyler Nahem



Helen Frankenthaler
Green Nest
1972
Jonathan Novak Contemporary Art

Según Kuspit, es excesivo el habitual reproche a la representación digital como carente de la calidad táctil de la representación pictórica

porque la intensificación de la calidad óptica que procura la digitalización compensa la pérdida de la dimensión táctil

en tanto la sensación digitalizada,
con su constante movimiento óptico
genera intimidad e intensidad





“...la matriz de sensaciones y, sobretodo, su articulación digital minan el presupuesto tradicional de que toda apariencia se basa en la realidad objetiva y, en consecuencia, su propia objetividad está garantizada.”

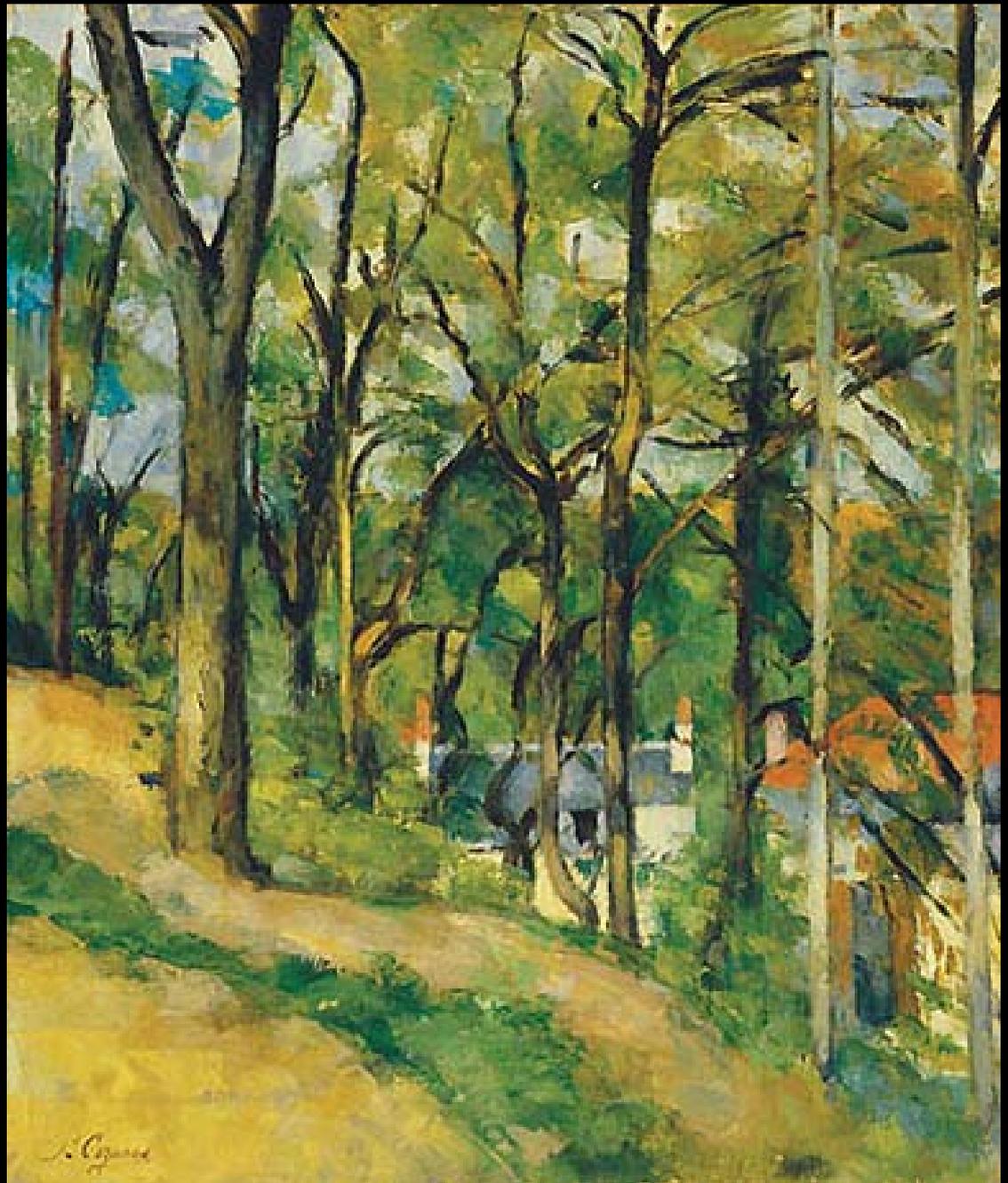
Las sensaciones poseen racionalidad, consistencia y precisión digitales, no son tan indeterminadas ni inexactas como parece a primera vista.

Esto subvierte la sensibilidad cotidiana y provoca una crisis epistemológica.

Proporciona un sentido renovado de la realidad y una nueva forma de experimentarla:

lo auténticamente real es lo que Cézanne llamaba las “sensaciones vibrantes”, percepciones que se presentan dinámica y precariamente y cuya existencia es típicamente relacional.

Cézanne intuyó
la existencia de un método
por detrás de las vibraciones.
Pero no llegó a encontrarlo:
cada vez que buscaba
la verdadera sensación
se veía sumido
en una laberíntica
matriz de sensaciones.



Paul Cézanne

Orchard,

Côte Saint-Denis, at Pontoise

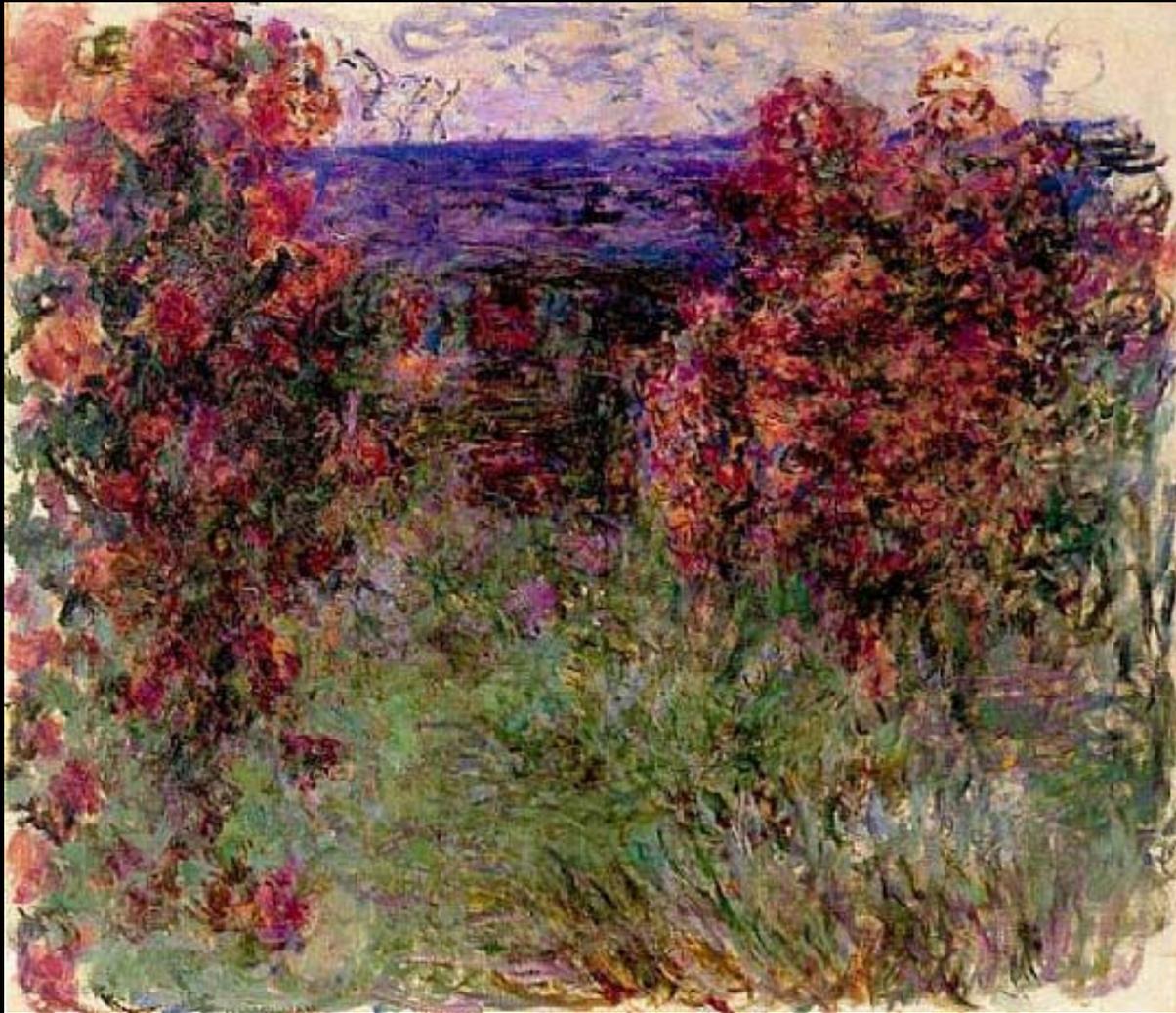
(The Côte des Boeufs, Pontoise)

1877

Fueron los impresionistas quienes se ocuparon de la matriz de sensaciones
como si se tratara de un fin perceptivo en sí;
ellos buscaron diferenciar
la matriz de sensaciones de la apariencia que generaba.

Así descubrieron que toda apariencia es una suma de sensaciones
que no llega a constituir un todo identificable,
ninguna apariencia logra representar cabalmente un objeto.

Dicha matriz es el fundamento vivo de las apariencias,
si es que cabe hablar de fundamento respecto de estos fenómenos tenues,
aparentemente más temporales que espaciales.



Claude Monet
Jardin de roses, Giverny (La Maison dans les roses)
1925

Beck & Eggeling International Fine Art

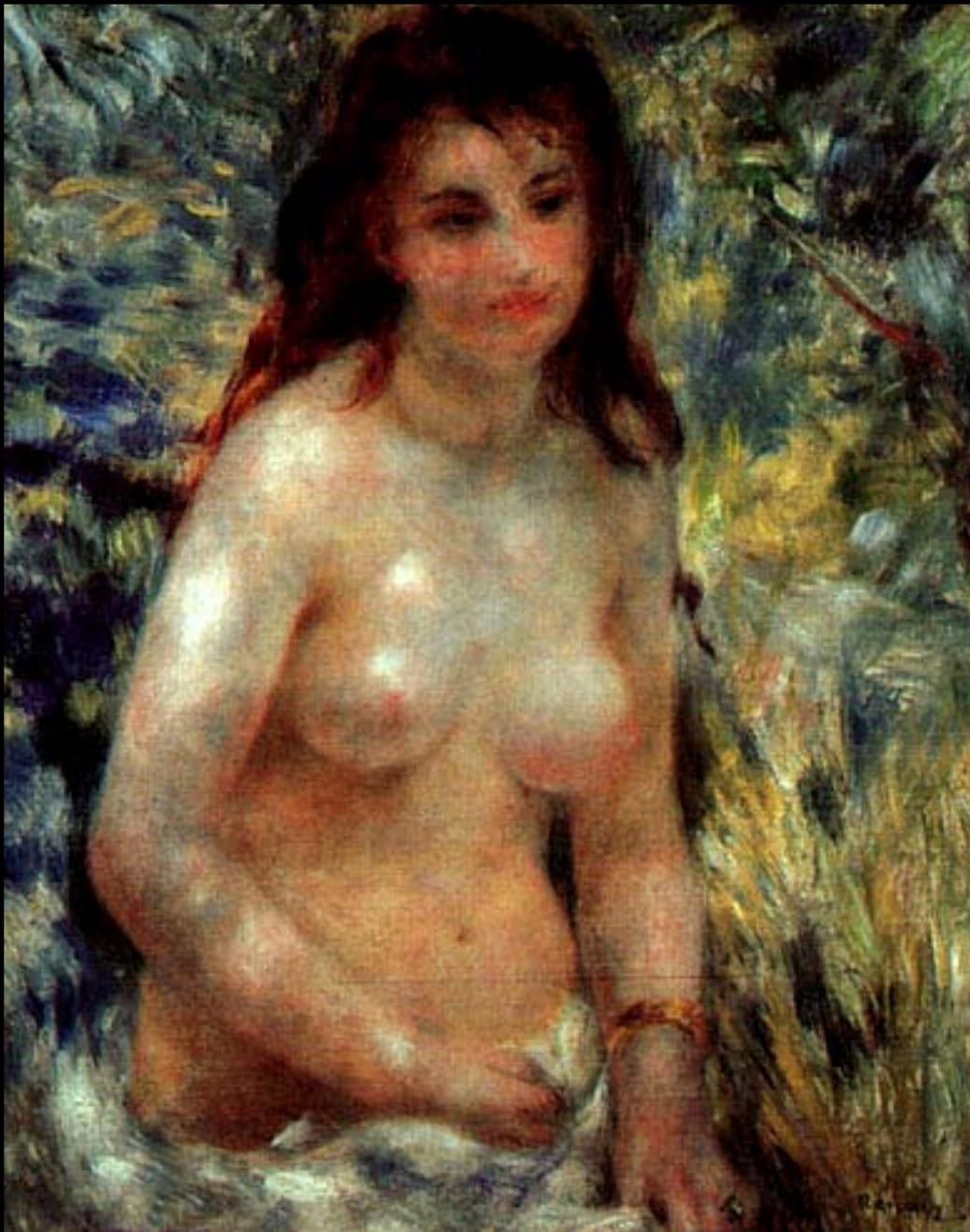


Claude Monet
Meule, Soleil Couchant
1891

La revolución perceptiva impresionista
no superó la idea tradicional de que
los objetos tienen una realidad propia
independiente de las sensaciones que ellos generan.



Le Moulin de la Galette
1876; óleo s/tela, 1,31, x 1,75 m.
Paris, Musée d'Orsay



Torso de mujer a la luz del sol

ca. 1875-1876

óleo s/tela, 81 x 68.4 cm

Paris, Musée d'Orsay

El propio Monet se aferró a esta ontología convencional.

Los impresionistas insistieron en la índole efímera de la percepción,
mas nunca se entregaron completamente a sus sensaciones.



Claude Monet
Waterlilies, Green Reflection, Left Part
1916-1923

Las primeras vanguardias del siglo XX,
más allá de sus radicales diferencias en lo visual y en lo teórico,
actúan desde un principio común:
son depositarias de una misión universal por la que deben alumbrar un universo autónomo,
susceptible de establecer innumerables puentes de ida y vuelta
hacia las distintas facetas de la realidad y la imaginación.



Wassily Kandinsky

La cantante

1903

xilografía color, 19,5 x14,5 cm

Munich, Stadtische Galerie in

Lenbach

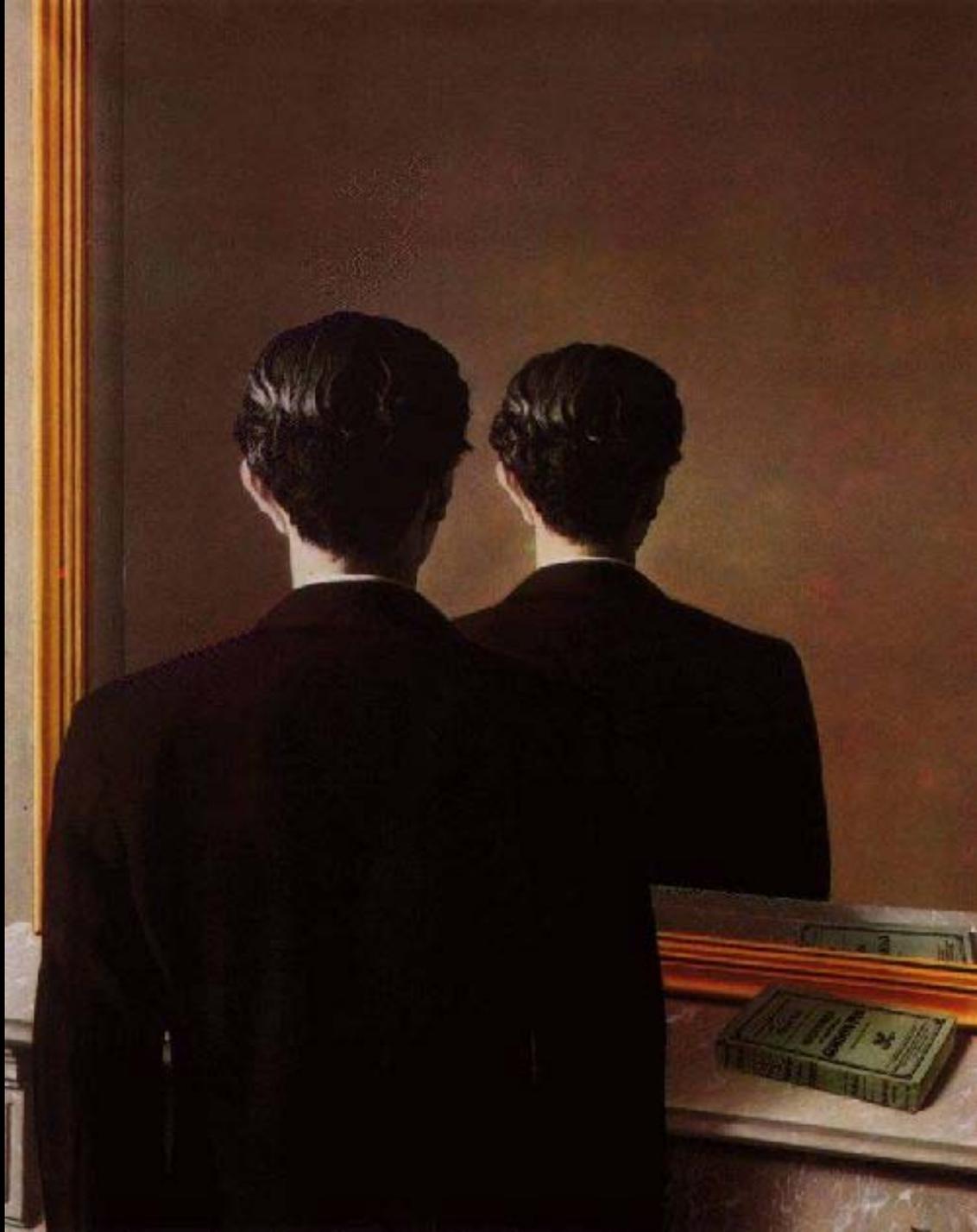


Emil Nolde
Mar Otoñal

1910, óleo s/lienzo, 60 x 70 cm, Nolde-Stiftung Seebull



Giorgio de Chirico
Misterio y Melancolía de una Calle
1914
óleo sobre tela



René Magritte
De Verboden Afbeelding
(*Prohibida la Reproducción*)

1937

óleo sobre tela
81 cm. X 65 cm.

El desarrollo del arte no objetivo y del concepto de sensación no objetiva permitió finalmente la escisión de la matriz de sensaciones y la representación de objetos.

La obra de Kandinsky y Malevitch anunció la autonomía de la matriz de sensaciones, es decir, su ajenidad respecto de cualquier representación objetual.

Estos pioneros del no objetivismo consideraban la matriz de sensaciones más importante que cualquier objeto.

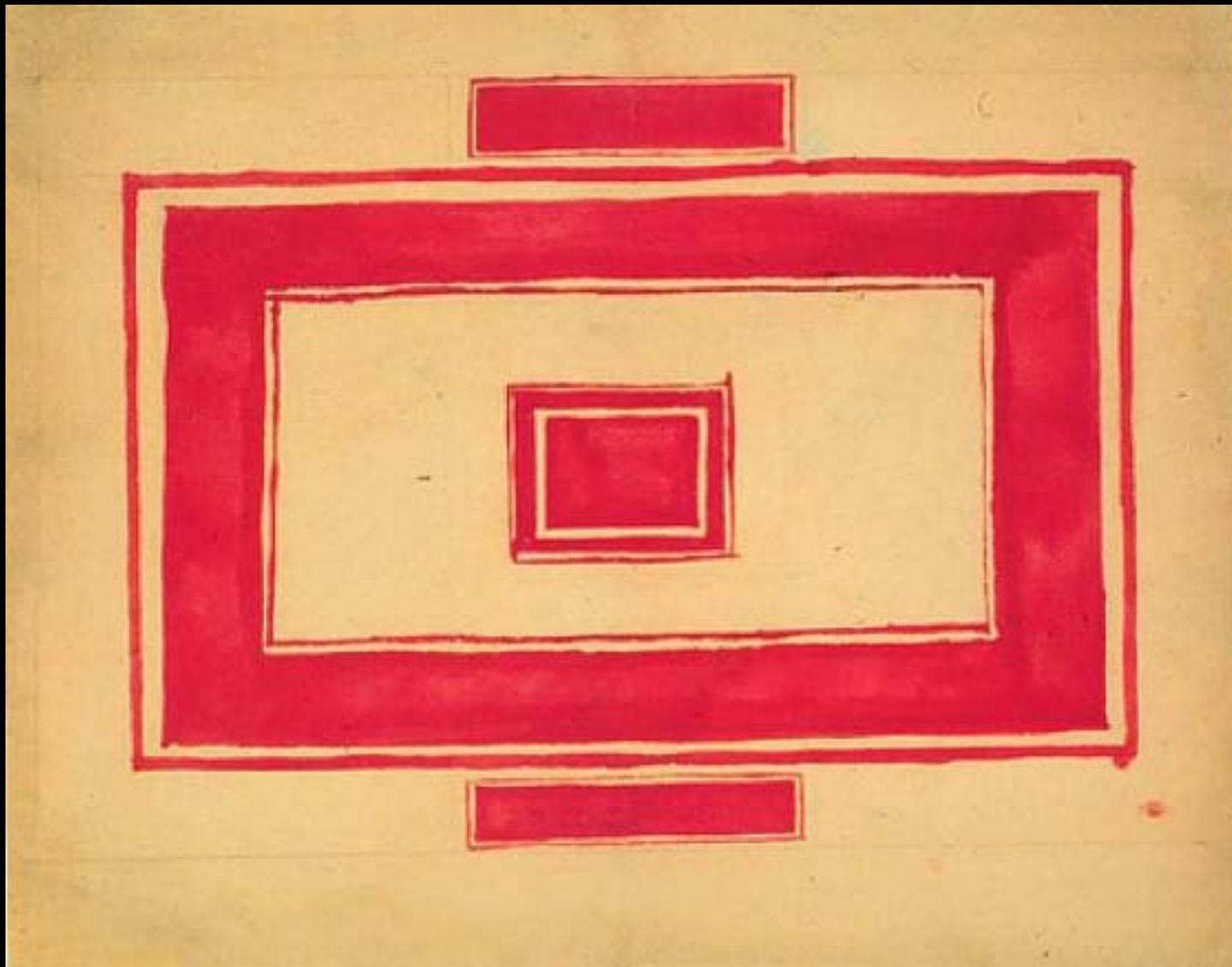
De este modo, la tarea de la pintura ya no consistía en representar los objetos sino en presentar la matriz de sensaciones en toda su apasionante inmediatez.



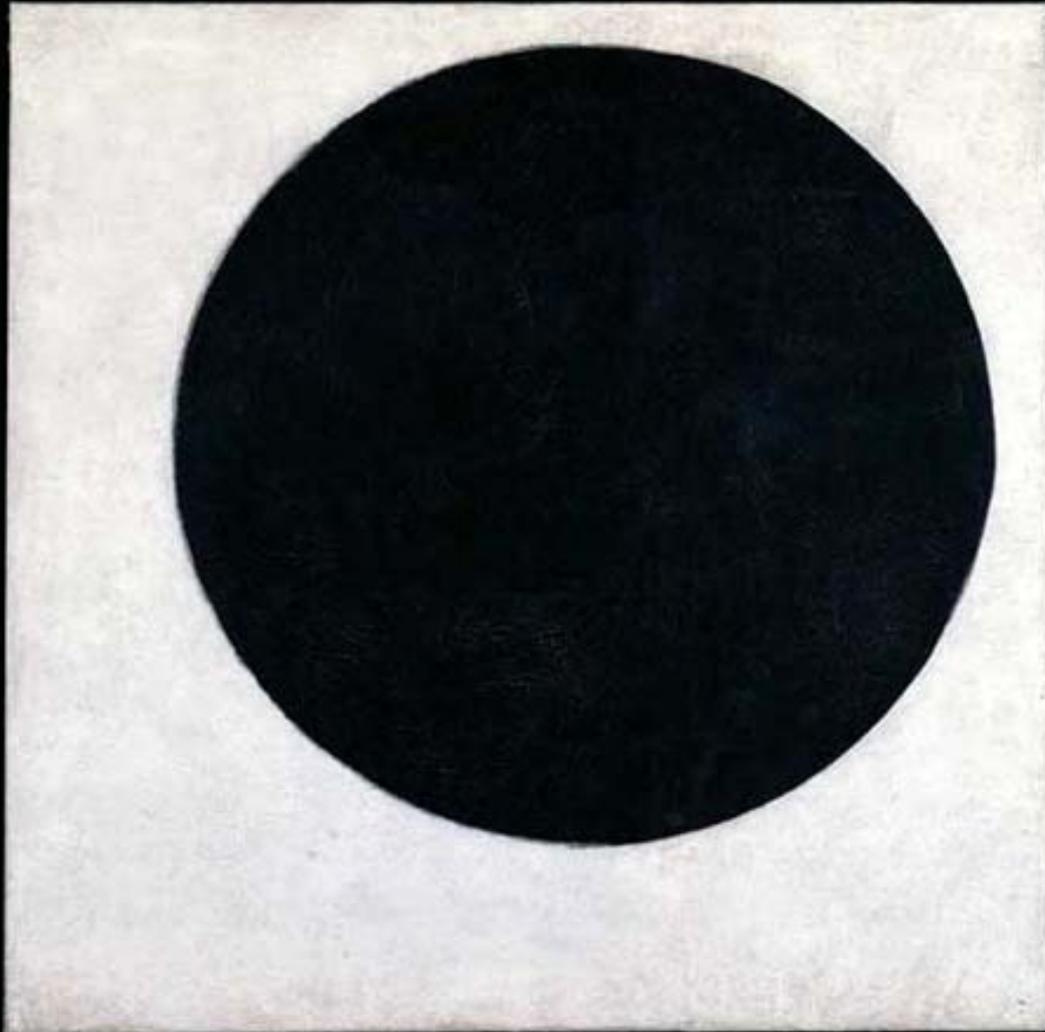
Wassily Kandinsky
Líneas negras
1913



Wassily Kandinsky
Pintura con forma blanca N° 166
1913



Kasimir Malevich
Proyecto para la decoración del teatro de Leningrado
1931
Galerie Piltzer

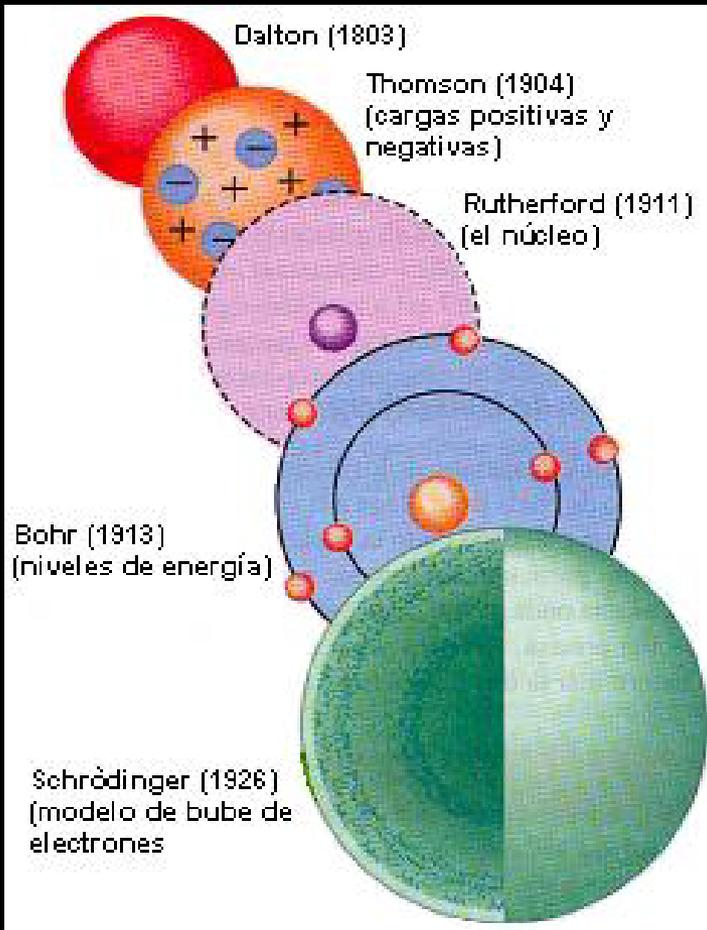


Kasimir Malevich
Plano en rotación, llamado Círculo Negro
1915

El tema central de las artes plásticas pasó a ser
la realidad contingente de la matriz de sensaciones.



Kasimir Malevich
Suprematismo (Supremus N° 55)
1916



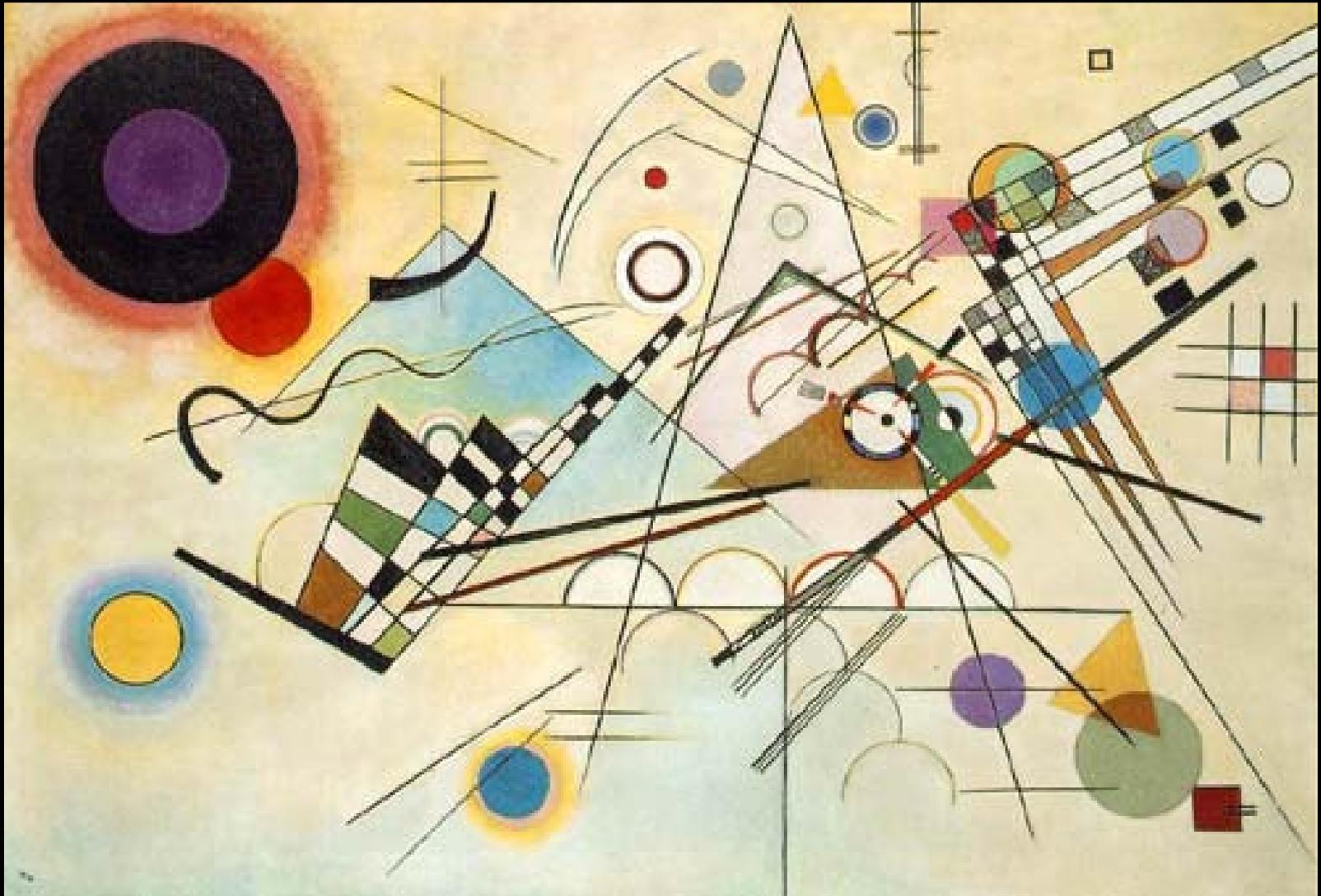
Kandinsky comparó la cuasi desaparición del objeto

durante el impresionismo

con el descubrimiento moderno del átomo

como estructura compleja de partículas en movimiento:

arte y ciencia compartían una misma longitud de onda.



Wassily Kandinsky
Composición VIII
1923

Kuspit entiende la digitalización como el paso final
de un proceso de subversión de la representación tradicional.

La obsesión moderna de Manet
por ver la cosa como un “tapiz de gestos”
ha dado paso a la obsesión postmoderna
por ver las cosas como una malla de píxeles
y lo que se postula es que las llamativas manchas de Manet
son los prototipos primitivos de la sofisticación matemática de los píxeles.

En Música en las Tullerías se ensaya la codificación de sensaciones
y, en consecuencia, es el comienzo manufacturado de la digitalización sistemática.



Música en las Tullerías
1862, London National Gallery



Edouard Manet
Música en los Jardines de las Tullerías (detalle)
1862

El siguiente paso en el desarrollo de sensaciones digitalizadas es el puntillismo.



Georges Seurat (1859-1891)

Un domingo en La Grande Jatte 1884

1884-1886, óleo s/tela, 207.5 x 308.1 cm, firmado abajo a la derecha "Seurat".

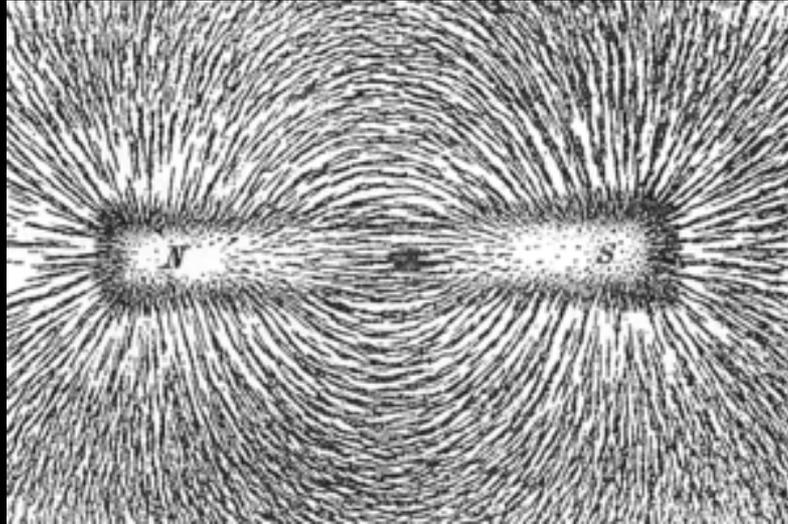
Chicago, The Art Institute, Medieval to Modern European Painting and Sculpture, Gallery 240

Helen Birch Bartlett Memorial Collection, 1926.224; de Hauke 162

Podríamos decir que Seurat convirtió la mancha impresionista
en un punto “electromagnético” de color bien definido.

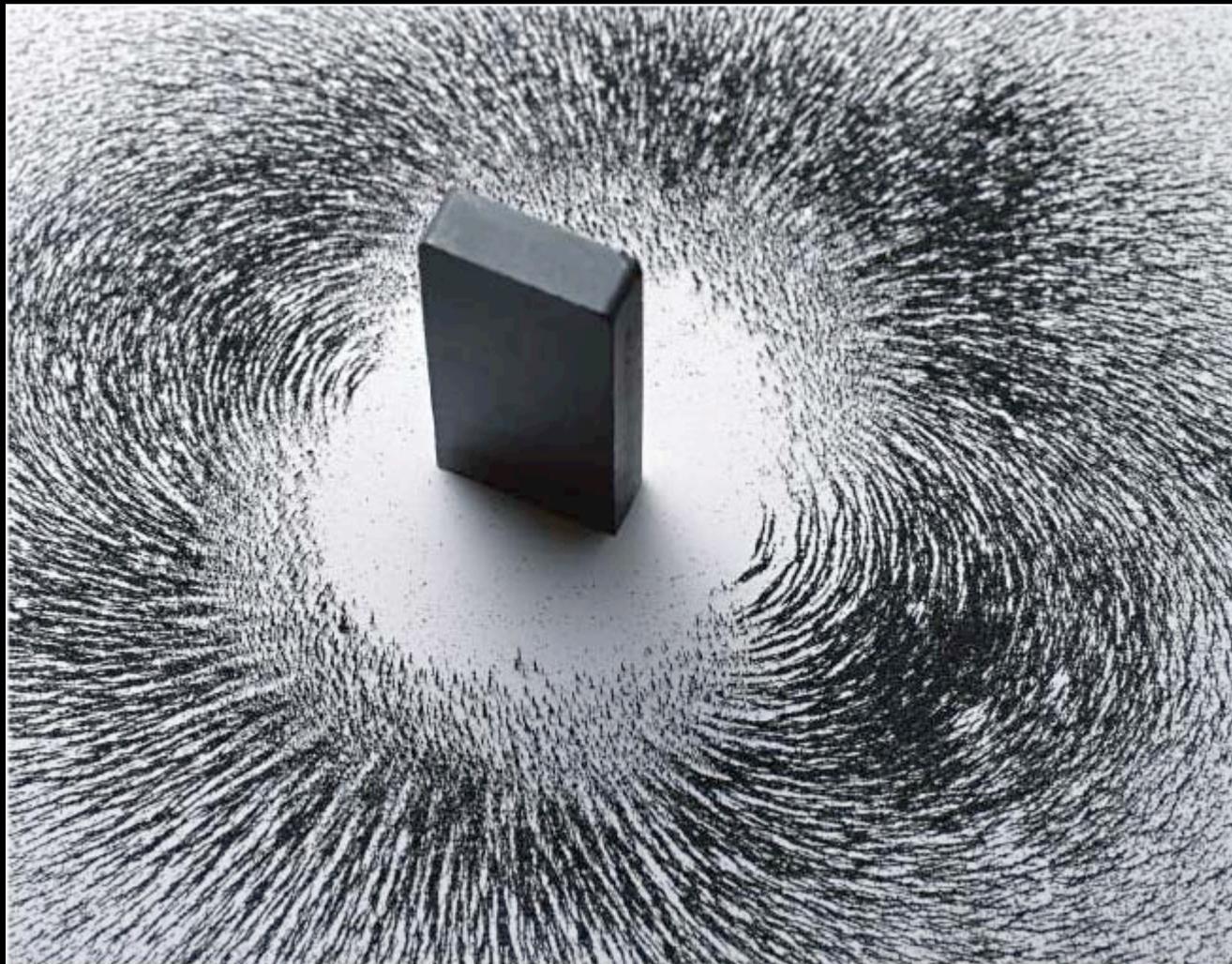
Así, ubicamos la coexistencia en lo científico
con la teoría del campo electromagnético de Maxwell
que postulaba la importancia de cada punto en relación con todos los demás
y la preeminencia del campo entero.

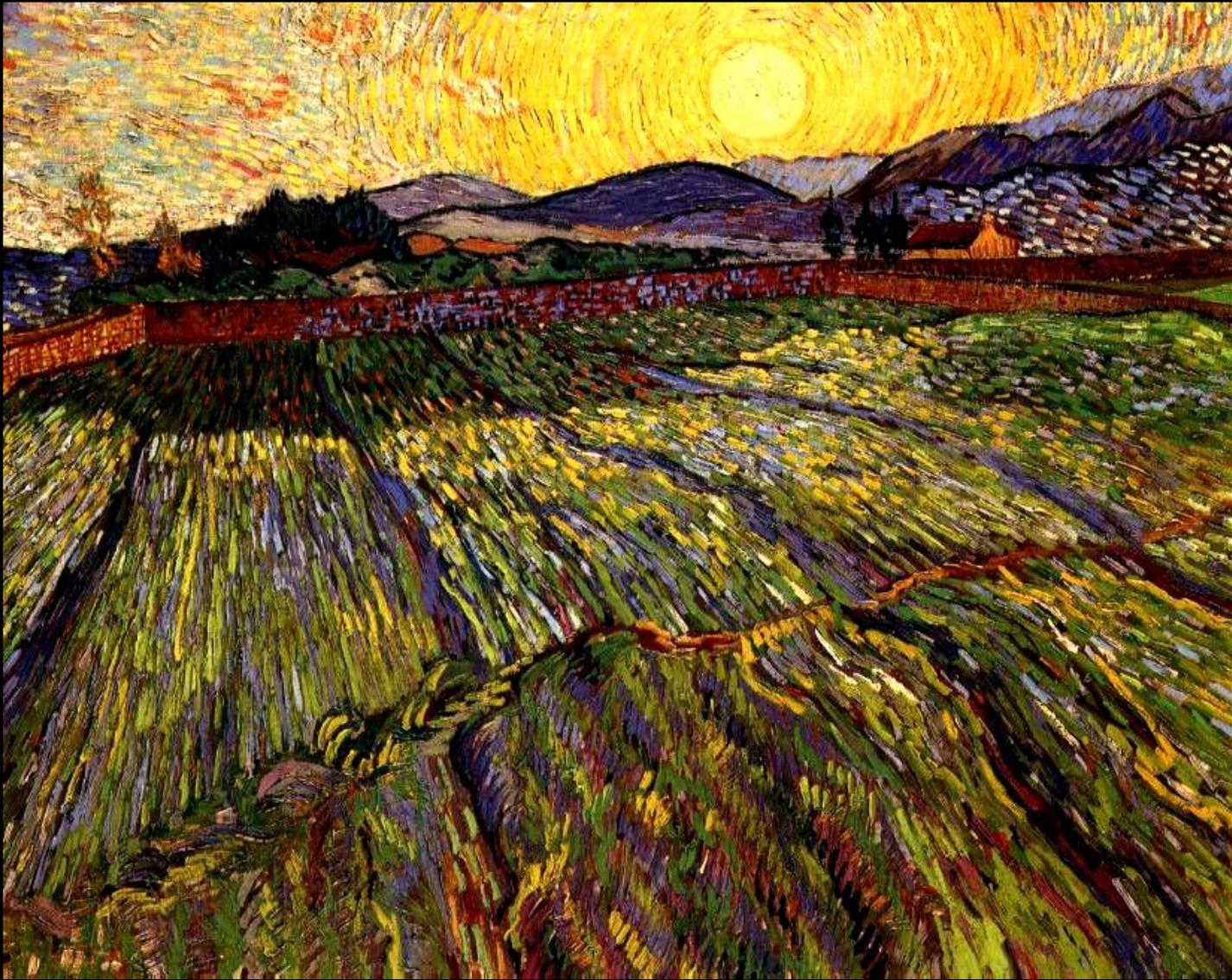
Así los objetos desaparecían para dar paso a vibraciones sensoriales electrónicas.



Líneas de fuerza de una barra electromagnética

Ya en 1820, Hans Christian Ørsted descubrió que el fenómeno magnético estaba ligado al eléctrico, haciendo posible formular una teoría científica para el magnetismo





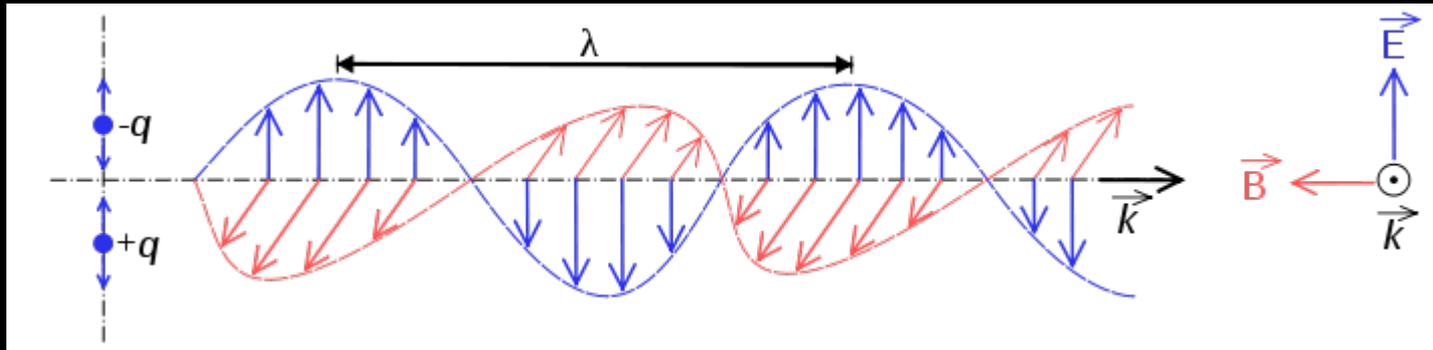
Vincent van Gogh
Campo de trigo con sol naciente
1889

El electromagnetismo es la rama de la física que estudia y unifica los fenómenos eléctricos y magnéticos en una sola teoría, cuyos fundamentos fueron sentados por Michael Faraday y formulados por primera vez de modo completo por James Clerk Maxwell en cuatro ecuaciones diferenciales vectoriales que relacionan el campo eléctrico, el campo magnético y sus respectivas fuentes materiales (corriente eléctrica, polarización eléctrica y polarización magnética).

El electromagnetismo es una teoría de campos: sus explicaciones y predicciones se basan en magnitudes físicas vectoriales o tensoriales dependientes de la posición en el espacio y del tiempo.

Describe fenómenos físicos macroscópicos en los cuales intervienen cargas eléctricas en reposo y en movimiento, usando para ello campos eléctricos y magnéticos y sus efectos sobre la materia en sus distintos estados.

Con la nuclear fuerte, la nuclear débil y la gravitatoria, el electromagnetismo es una de las cuatro fuerzas fundamentales del universo actualmente conocido.



Las ecuaciones de Maxwell describen un campo eléctrico ligado a un campo magnético perpendicular.

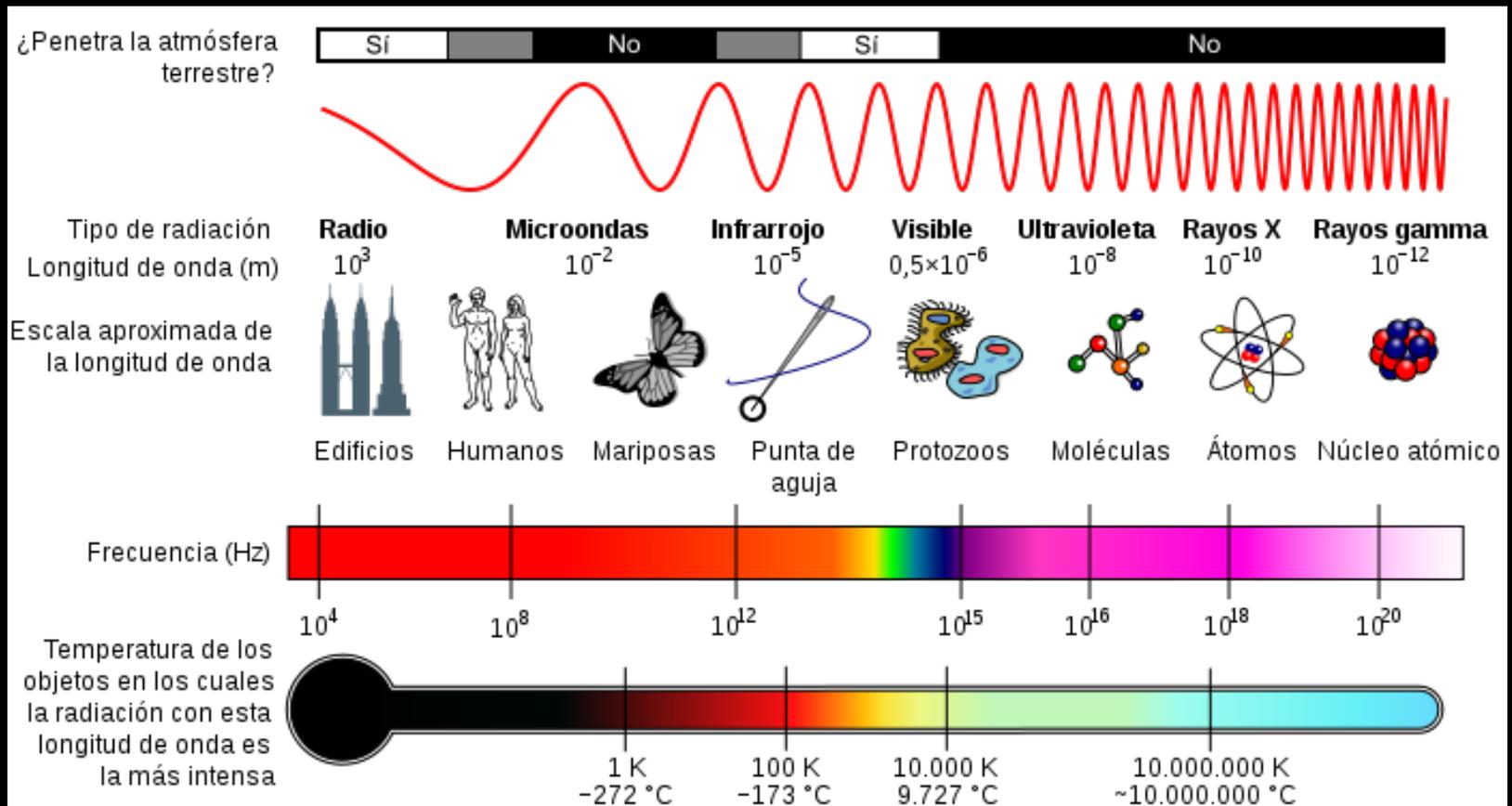
La solución de sus ecuaciones permitía la existencia de una onda que se propagaba a la velocidad de la luz, con lo que además de unificar los fenómenos eléctricos y magnéticos permitía predecir con absoluta certeza los fenómenos ópticos.

Así la teoría predecía a una onda que ahora ya no necesita un medio de propagación.

Si bien tiene una velocidad constante, la velocidad de la luz, su longitud puede variar.

La radiación electromagnética recibe diferentes nombres al variar su longitud de onda: rayos gamma, rayos X, espectro visible, etc..

En su conjunto recibe el nombre de espectro electromagnético.





Georges Seurat
Un domingo en La Grande Jatte 1884 (detalle)
1884-1886

Seurat comprendió que
las sensaciones vibrantes poseen una estructura propia
y además forman parte de una estructura visual.

El artista moderno saca a la luz esas estructuras:
el código oculto del color.



Georges Seurat
Un domingo en La Grande Jatte, 1884 (detalle)
1884-1886

Como sucede en la *Grand Jatte*

cuanto más estructurada aparece la intensidad de las sensaciones

-cuanto más totalizada está la imagen como patrón eterno de sensaciones vibrantes-

más fantasmales resultan los objetos representados.



Georges Seurat
Un dimanche en La Grande Jatte 1884 (detalle)
1884-1886

“La pintura de Seurat es una catástrofe en ciernes,
un apocalipsis virtual.

Se trata, de hecho, de las primeras imágenes
que se presentan explícitamente como una realidad virtual
y que, en consecuencia, ‘sostienen’ que la realidad es siempre virtual
-nunca realmente real-
o, si se quiere, que lo virtual es lo realmente real.

[...]

Con la *Grand Jatte* asistimos a la muerte del orden de los objetos
y al nacimiento de la matriz de sensaciones como un campo unificado”

La idea de una matriz de sensaciones materiales parece el presupuesto de lo que Breton denominó “el muro paranoide de Leonardo”, recordando que el artista

“Enseñaba [...]... que uno debía permitir que su atención se absorbiera en la contemplación de las rayas de baba seca o en la superficie de un viejo muro hasta que el ojo sea capaz de distinguir un mundo alternativo.”

El muro puede generar imágenes o ilusiones de objetos. Otro tanto podría decirse del inmaterial *sfumato* de Leonardo

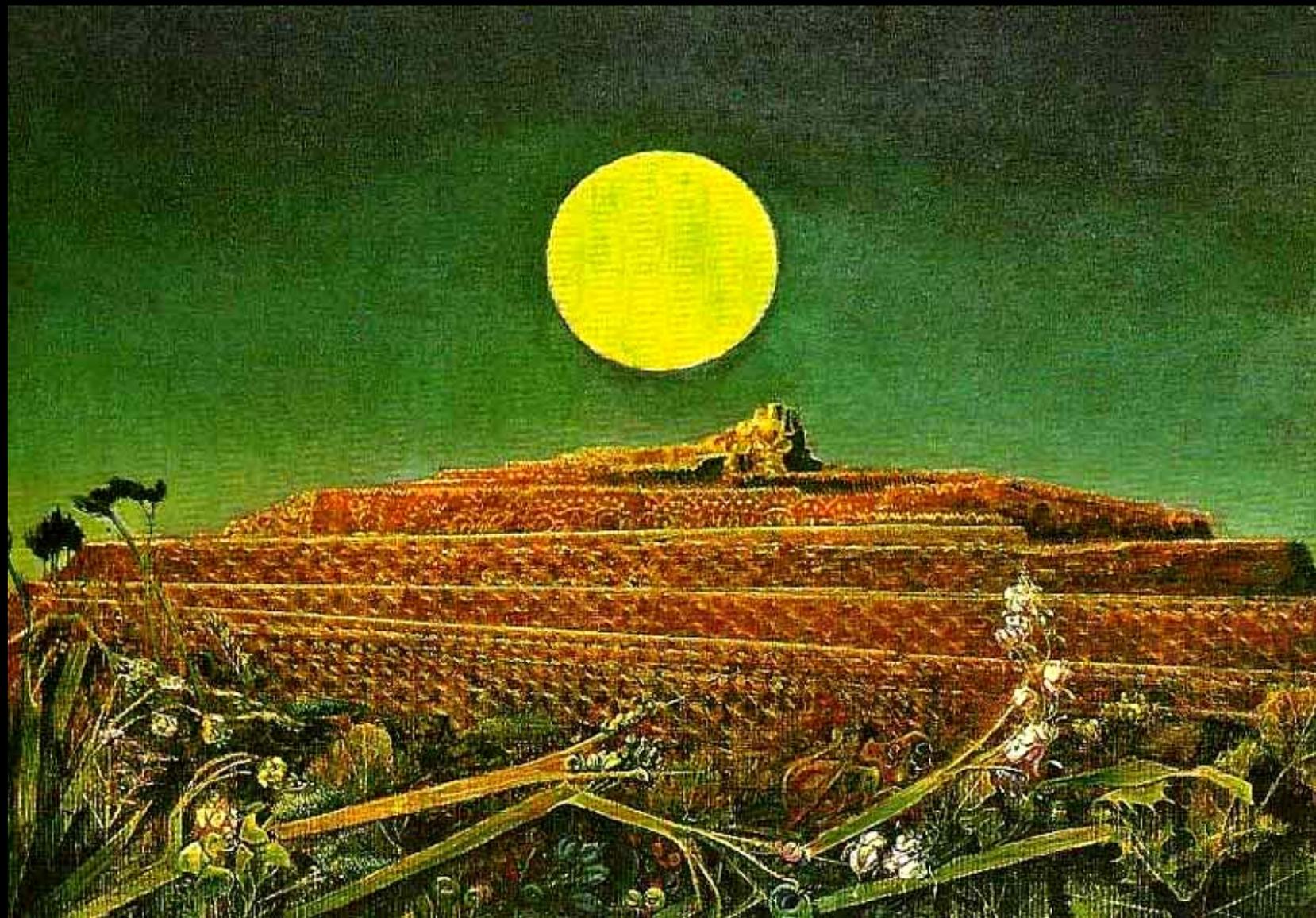


Leonardo da Vinci
La Virgen y el Niño
con Santa Ana y San Juan Bautista Niño
ca. 1501

En su *Tratado sobre la Pintura*, recuerda Max Ernst,
Leonardo sostiene que “el genio del pintor puede aprovechar bien”
a contemplación de “las manchas sobre los muros,
ciertos aspectos de las cenizas en el hogar, de las nubes o los arroyos”
y despertar a “nuevas invenciones de cosas indistintas”.

El visionario muro de Leonardo representa el supremo estado alucinatorio,
sobre cuyo fundamento se construyen las alucinaciones secundarias
creadas mediante el cumplimiento de la tarea oficial surrealista de
juntar “dos realidades distintas” para crear una contradicción visual.

La contradicción surrealista es ininteligibilidad artificial, secundaria, construida, pero el *frottage* y el *grattage*, materialmente crudos -el muro de Leonardo redivivo- son la ininteligibilidad directamente percibida, primaria, la del flujo caótico en que no hay partes ni estructuras.



Max Ernst
Die anze Stadt
1935-1936

Las manchas de color de Manet,
utilizadas para acentuar las apariencias contingentes
y proporcionarles poder expresivo,
están dotadas de una pertinaz emotividad.

Su relato de la visión del cuerpo desnudo de su padre
en forma de centón de colores
es similar a la experiencia narrada por Monet
respecto del rostro del cadáver de su esposa.

“¿ Cómo pintar la muerte?

¿Con el azul del agua del canal? ¿Con el amarillo de los nenúfares? ¿Con el gris de las nubes?

Tú, muerta, eres el color despojado.

Pero me empecino en pintarte.

Te miro acostada en la cama.

Procuro atrapar tu muerte con mis pinceles.

¿Qué hago pintándote?, pregunto de nuevo.

Tal vez lloro mi orfandad de tí.

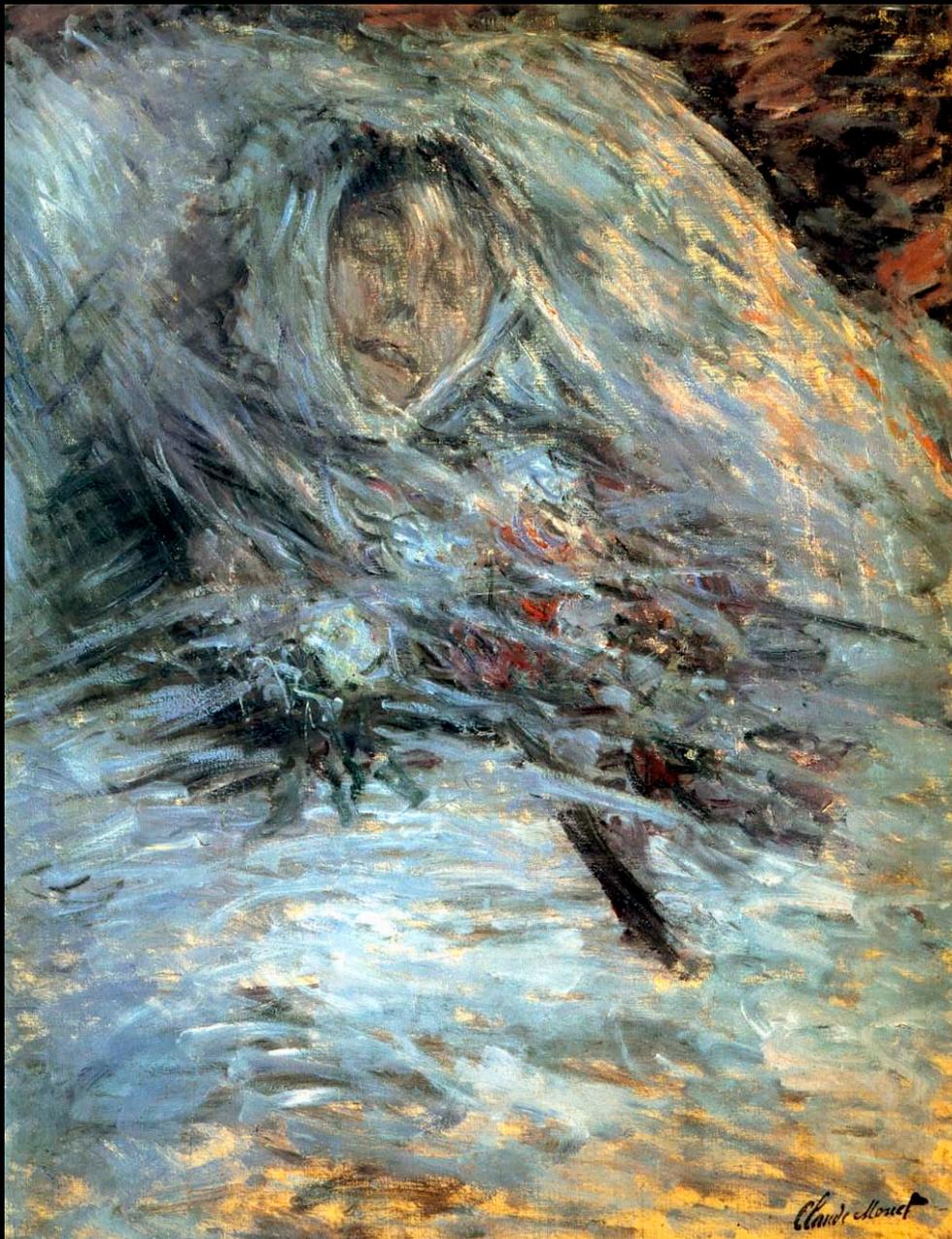
O me duelo de verte sola en medio de tanto olvido.

O sólo quiero capturar una impresión del fin.

Pintarte hasta que el azul, el amarillo, el gris te envuelvan en la plena confirmación de la ausencia.

Y el color negro ponga mi nombre en la tela.

Y pueda saber que soy yo el que ve la muerte. Ese que te ama, desolado, frente a ella.”



*Retrato de Camille Monet
en su lecho de muerte*

1879

óleo s/tela, 90 x 68 cm

París, Musée d'Orsay

n. Camille Doncieux
(1847-1879)

primer esposa del artista

Estas manchas,
comparadas con los puntos de color de Seurat,
parecen accidentes.

En marcado contraste con Manet y Monet,
Seurat interpretó las vibraciones de luz y color
como una especie de código Morse inexpresivo emitido por un cosmos indiferente;
comprendió que la sensación era emocionalmente neutra,
por mucho que se empleara para incrementar el efecto emocional.

La “emotividad” se corresponde con la racionalidad científica:

el filo expresivo de la *Grand Jatte*

procede de la integración de los bits de color para comunicar una escena cotidiana
cuya familiaridad se interrumpe a través de su “sensacionalización”.

Unos veinte años aproximadamente separan

de un lado,

el descubrimiento de Manet de la matriz de sensaciones

y la protodigitalización de Seurat

y de otro

la visualización de Seurat de la realidad como una dimensión virtual

y la interpretación sin ambages de la realidad virtual

como un campo magnético característico de Giacomo Balla.



Giacomo Balla
Lámpara de calle. Estudio de la luz
1909

No obstante,
hubo que esperar otros cuarenta años
y pasar de Europa a América
para que apareciera la auténtica representación digital,
cuyo desarrollo en los años 1950
corrió parejo con el desarrollo de la computadora.

En 1945, Vannevar Bush propuso el desarrollo de un ordenador analógico,
un “mémex”
“un escritorio con pantallas translúcidas que permitiría a los usuarios mirar documentos
y crear su propio sendero a través de un conjunto de documentación
(Christiane Paul, *Digital Art*.2003)

Si bien no fue construido,
representa un antecedente de los monitores que actualmente se utilizan

En 1940, Norbert Wiener acuña el término “cibernética”
a partir de una palabra griega cuyo significado es “patrón” o “timonel”.

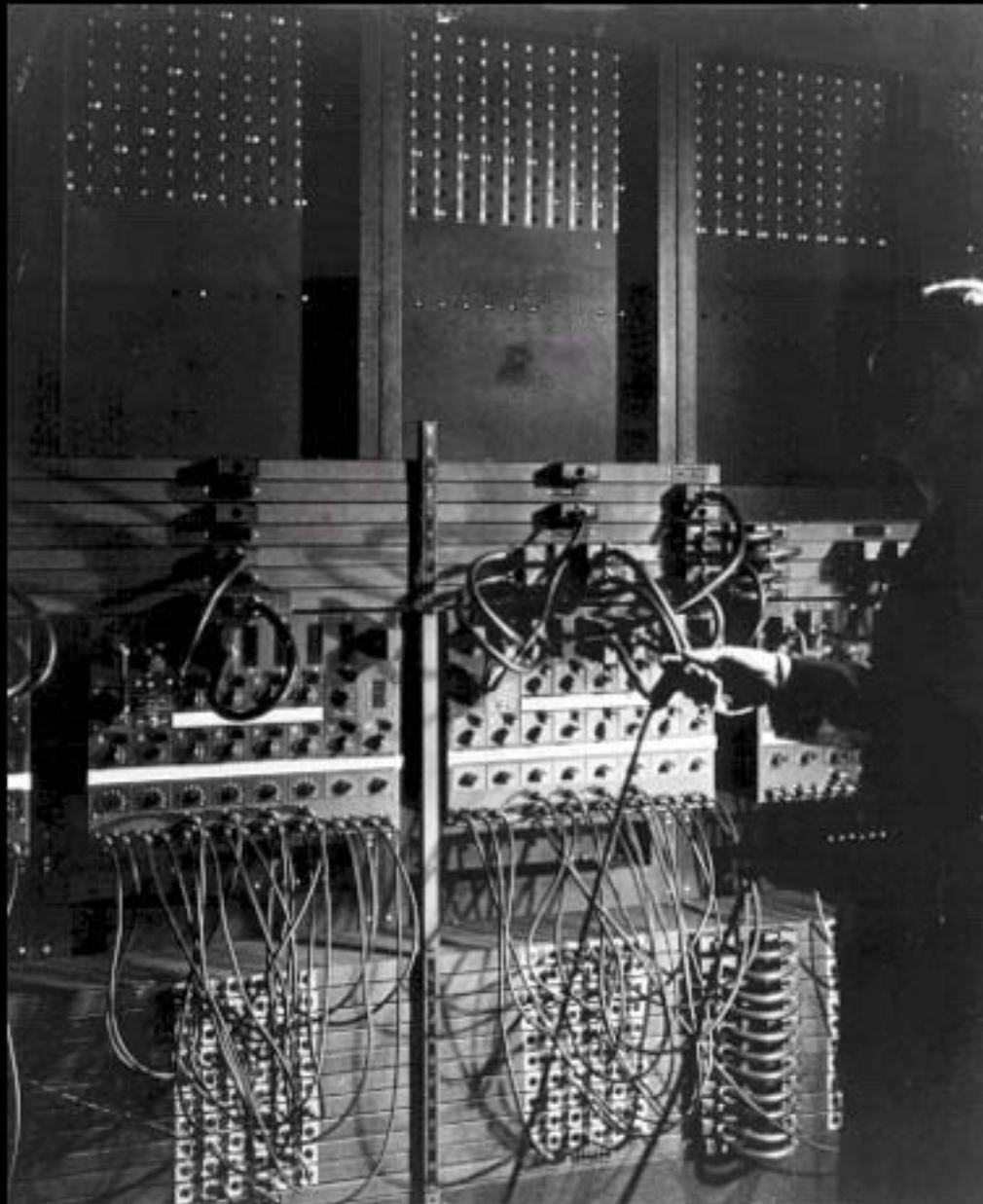
El desarrollo de la cibernética, ciencia del control de la información y la organización,
es inseparable del desarrollo de la computadora digital,
cuya primer versión completa se construyó en 1946 en la Universidad de Pennsylvania.

Este Computador e Integrador Numérico Electrónico (ENIAC)
ocupaba toda una habitación.

UNIAC (1951) fue la primera computadora digital que se comercializó



Fotografía del lado derecho de ENIAC visto desde el acceso a la máquina
Fot.: Armada de los EUA



El científico computacional Harry Huskey sosteniendo un cable de ENIAC
Fot.: Armada de los EUA

En 1961, Theodor Nelson inventó la palabra “hipertexto” e “hipermedia” para designar un espacio de escritura y de lectura en que textos, imágenes y sonidos pueden estar electrónicamente interconectados y vinculados hasta genera un “docuverso” reticular.

En 1968 aparecen los conceptos de “espacio informativo” e “interfaz”.

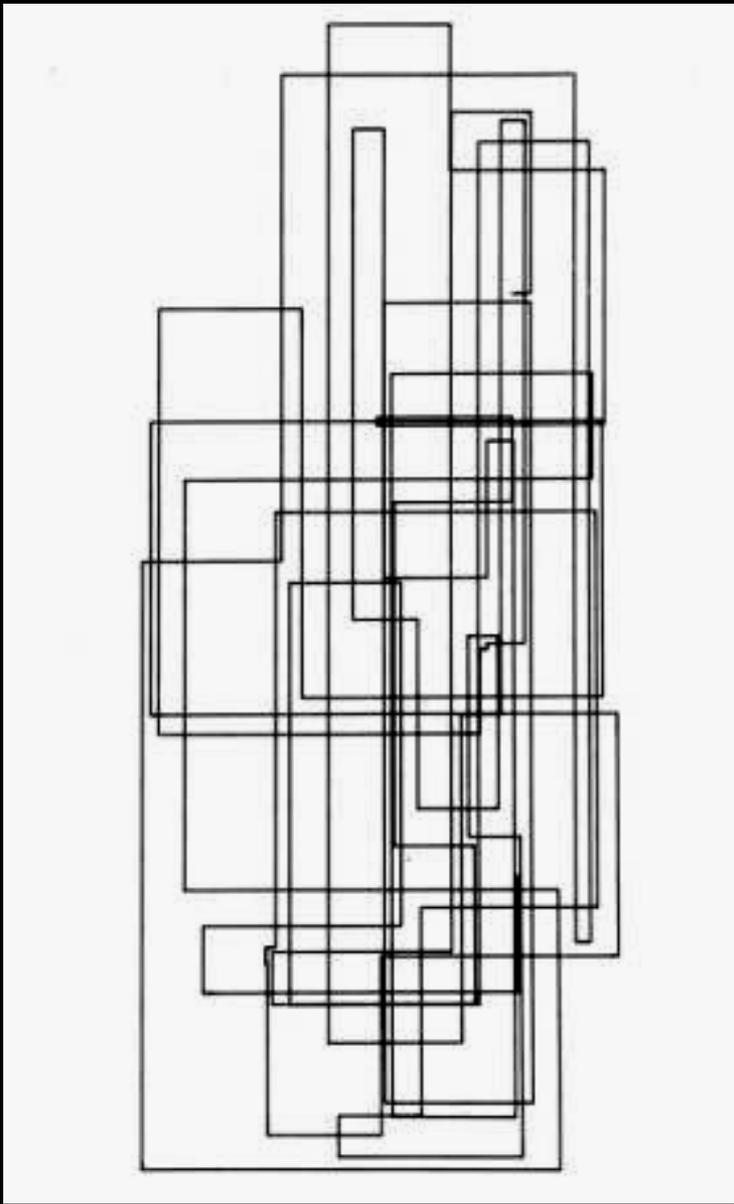
Por su parte, Douglas Engelbart introdujo las nociones de “mapa de bits” y las ideas de “ventanas” y “manipulación directa a través de un ratón”.

El concepto “mapa de *bits*” abrió el camino para establecer una conexión entre los electrones que flotan a través del procesador y la imagen que aparece a través de la pantalla del ordenador.

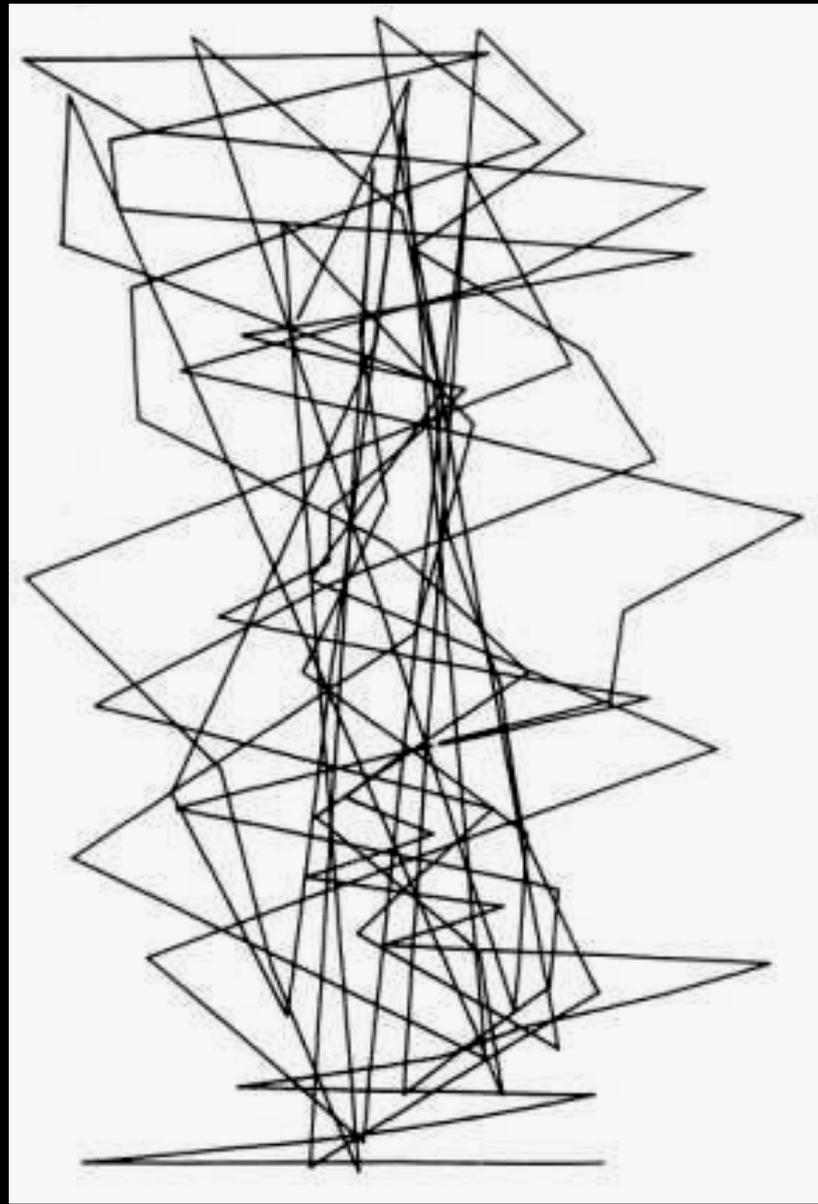
Esta pantalla podría imaginarse como una retícula de *pixeles* asociados a pequeñas unidades de memoria (*bits*) que están *on* u *off*, encendidos o apagados, y que crean un espacio bidimensional.

Este espacio se manipula directamente gracias al *mouse* (extensión de la mano del usuario en el espacio de los datos).

En 1983, la aparición de *Apple Macintosh* fue la partida de nacimiento del arte digital: los *bits* de color de Seurat eran representados como *bits* electrónicos de información.



A. Michael Noll



Cuadración gáussica (1963)

Vertical-Horizontal N° 3, 1964

imágenes generadas por computadora expuestas en la Howard Wise Gallery, 1965

Las primeras imágenes generadas por ordenador que se expusieron en la Galería Howard Wise en 1965 no sugerían aún una integración estética y conceptual; tampoco un incremento digital de la experiencia sensorial que correspondiera a la nueva forma de entender la conciencia como codificación de la experiencia en forma de bits electrónicos de información.

En el arte digital,
cada *bit* de información es inherentemente “sensacional”
en razón de su carácter electrónico.

Al integrarse los *bits* en una matriz de sensaciones uniforme -una imagen-,
subraya ese aspecto sensible.

Cualquiera sea su apariencia, la imagen digital se muestra inmediatamente como una “representación codificada de *bits* de información”:

se pueden percibir inmediatamente los bits electrónicos de sensación que informan la imagen y, a través de ellos, el código que los regula.

A diferencia de la imagen material, la digital es completamente transparente.

“Por eso, considero *La Grand Jatte* como la primera imagen digital”, dice Kuspit.

La imagen digital es dual.

1. Es un código en proceso de cristalización en una imagen.
2. Es una matriz autorregulativa de sensaciones electrizantes.

La vibración electrónica impide sistemáticamente
que la imagen digital se convierta en una reificación de la matriz y el código.



Marcel Duchamp
Desnudo bajando una escalera
1912, óleo s/tela, 146 x 89 cm. Philadelphia Museum of Art



Gerhard Richter
Ema (Desnudo en una escalera)
1966, óleo s/tela, 200 x 130 cm

La obra de Michael Somoroff

Nude descending a Staircase (2004),

inspirada en sendas pinturas de Marcel Duchamp (1912) y Gerhard Richter (1966),

muestra la transición del arte analógico al digital y su irónica simultaneidad.

Somoroff combina los desnudos mecánico y orgánico de las fuentes pictóricas

para convertirlos en mapas de *bits* electrónicos.

La mujer desnuda en la cima de la escalera es una representación analógica y,

en el momento en que llega a la parte baja,

se ha convertido en un representación-codificación digital, sensorialmente saturada,

del tiempo que le ha llevado descender por la escalera.

El espacio fijo de la escalera, que sostiene la figura y enmarca su descenso,

es un anacronismo newtoniano en un entorno einsteniano en transformación.

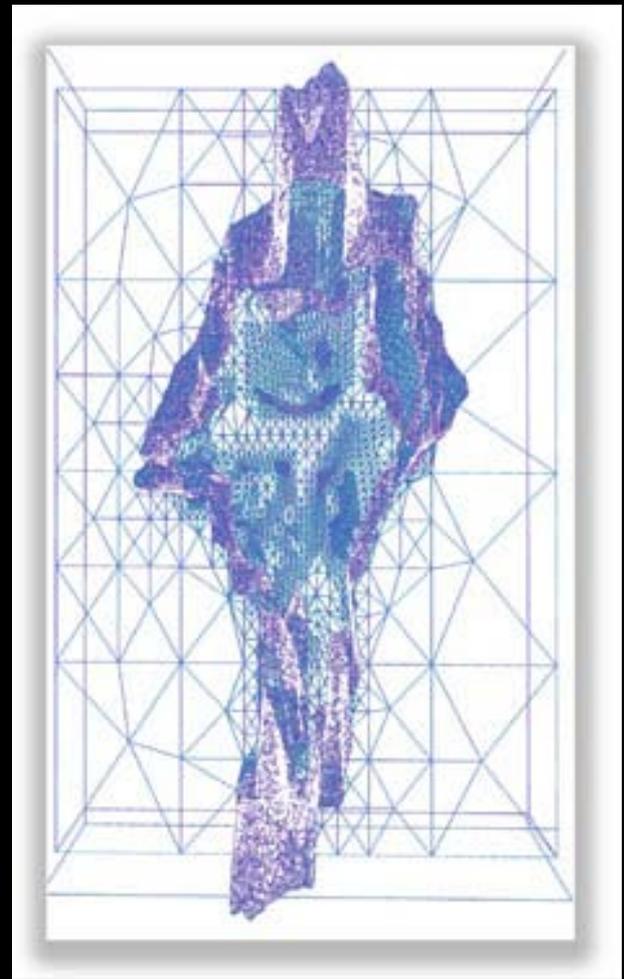


Query IV
2004



Query II
2004

impresión digital fotogénica



Query II
2004

serigrafía sobre impresión fotográfica digital
montada ópticamente sobre acrílico de 1/2"

En la obra de Somoroff habría dos desnudos:
de un lado, el desnudo material
en términos de la visibilidad cotidiana y la realidad convencional.

Del otro, un desnudo abstracto casi invisible,
la epifanía intelectual de la conciencia alterada de un visionario.

Pero ambos desnudos son imágenes especulares,
traducciones la una de la otra:
la imagen realista y la imagen abstracta son equivalentes exactos.

La última codifica a la primera y la primera encarna el código.

El aspecto paradójico es que
el código geométrico aparece más sustancial que el cuerpo material.

De todos modos, la obra sólo se realiza completamente
cuando el espectador contempla ambos desnudos simultáneamente,
percibe su escisión, reconoce sus diferencias y, sobre todo, su mutua reversibilidad.

La mujer desnuda es ella misma
cuando sus diferentes desnudos se resuelven en una única experiencia visionaria.

El procesamiento informático es un medio eficiente de extraer un esencia
a partir de una existencia.

El tratamiento informático es un estado superior de conciencia,
lo que sugiere que el ordenador es una extensión de la mente y que,
a través de su uso, salen a la luz los procesos mentales.

El aspecto más importante del arte digital es que el acto creativo
—el funcionamiento o proceso de creación—
resulta más explícito que en cualquier otro medio que se haya empleado
a lo largo de la historia del arte.

La moderna teoría de la creatividad afirma que
el proceso creativo es tanto intelectual y social como emocional e individual.

Dice Dean Keith Simonton:

“La creatividad implica procesos azarosos tanto por lo que respecta al surgimiento de nuevas ideas como a la aceptación de estas ideas por otros. [...]

Los mecanismos probabilísticos o estocásticos operan en niveles básicos generando concepciones originales y aislando el subconjunto de estas ideas que otros consideran adaptativas y, así, merecen el calificativo de creativas.”

El arte digital puede utilizarse para sacar a la luz con nitidez estos procesos azarosos.



Red Sea
Kunst-Station Sankt Peter
Köln
2009

proyección digital en
<http://vimeo.com/7872981>

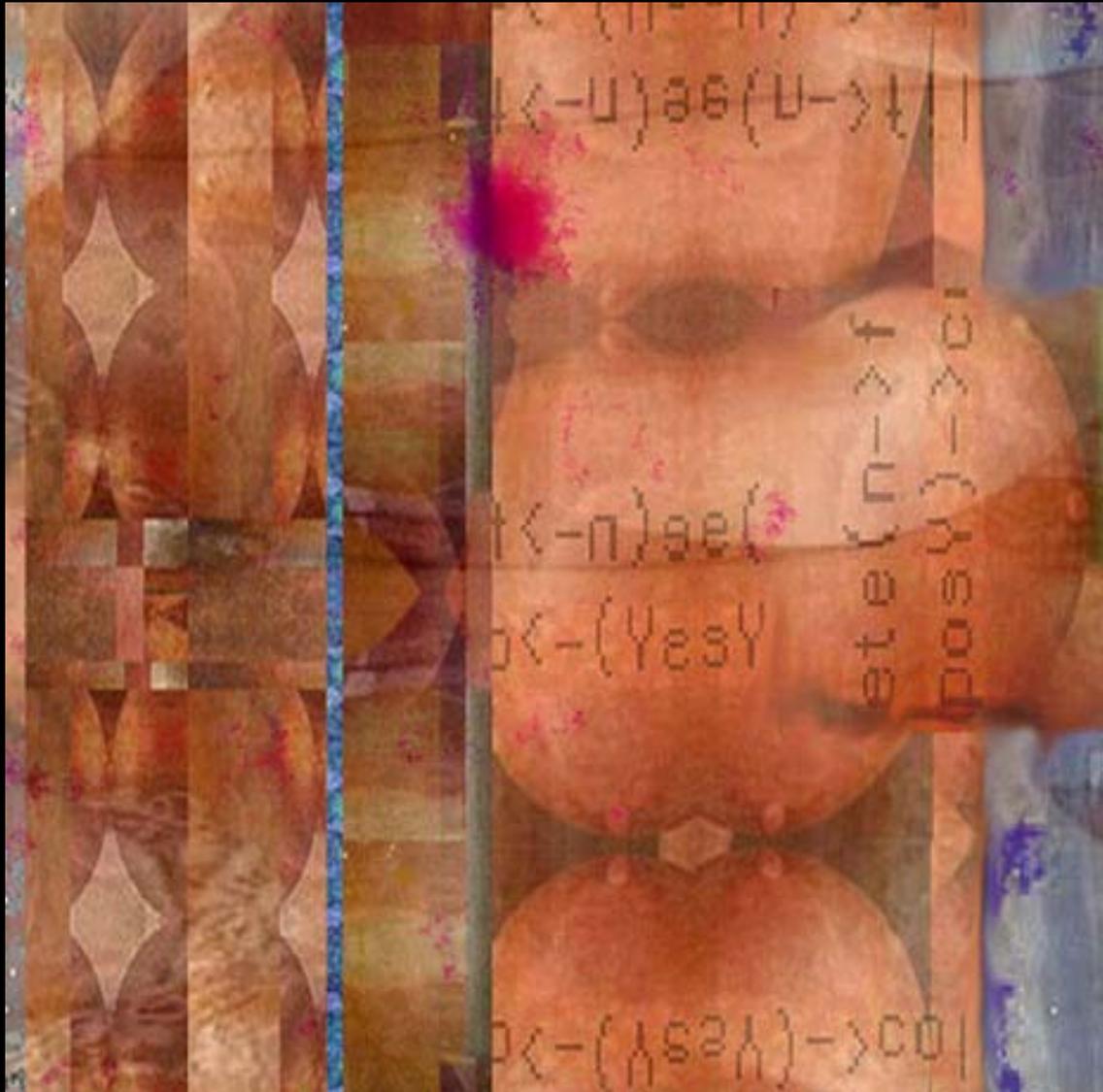
© Constantin Meyer, Köln

En las pinturas de virus de ordenador de Joseph Nechvatal
y en las obras de video digital de Peter Campus
se pueden ver estos procesos.

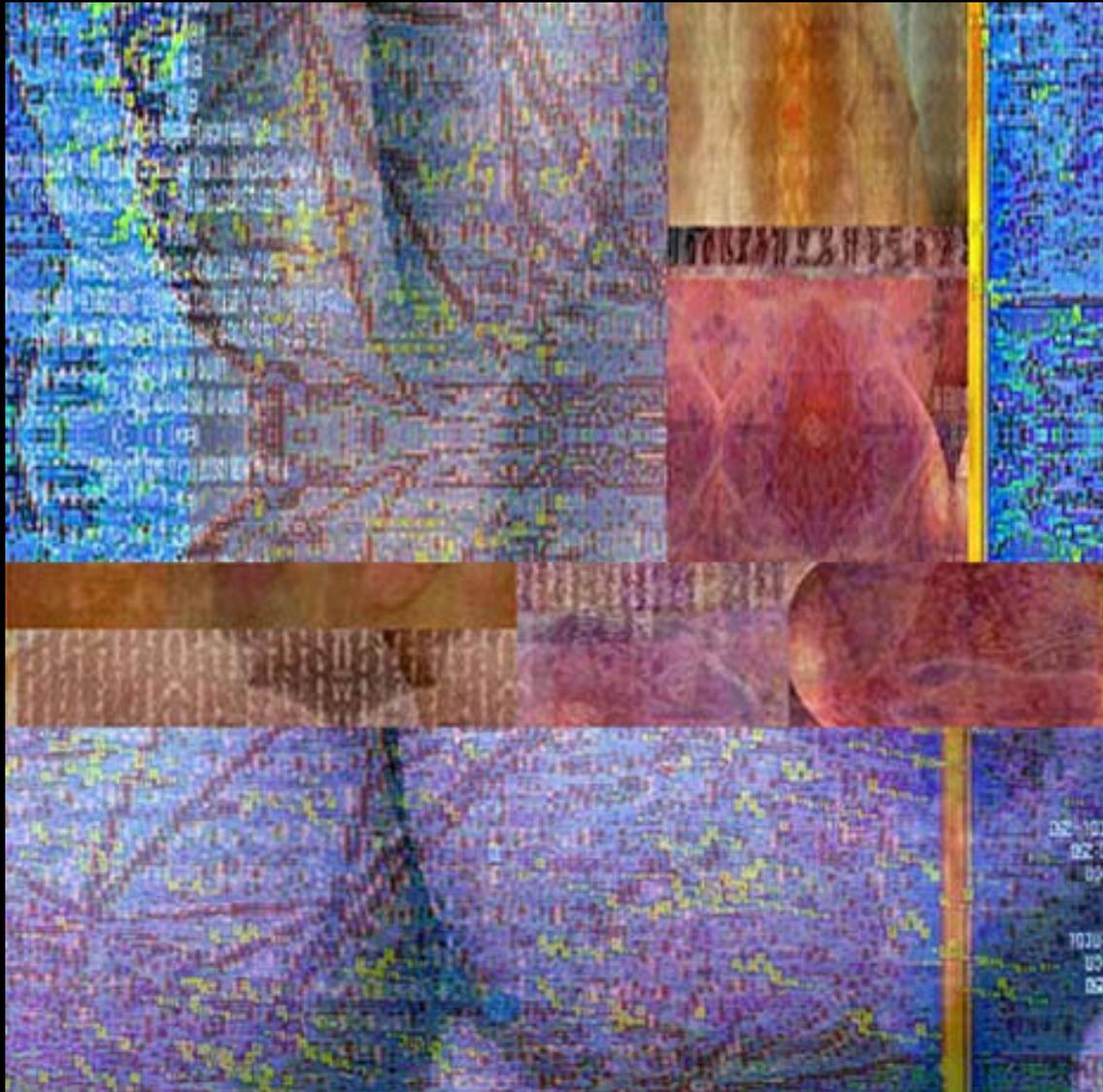
A Nechvatal, vinculado con la generación de variaciones eidéticas,
Campus opone criterios estables en virtud de los cuales se distinguen las variaciones
que ofrecen soluciones al problema en cuestión.

En conjunto, las obras digitales de ambos artistas
constituyen el alfa y el omega del proceso creativo.

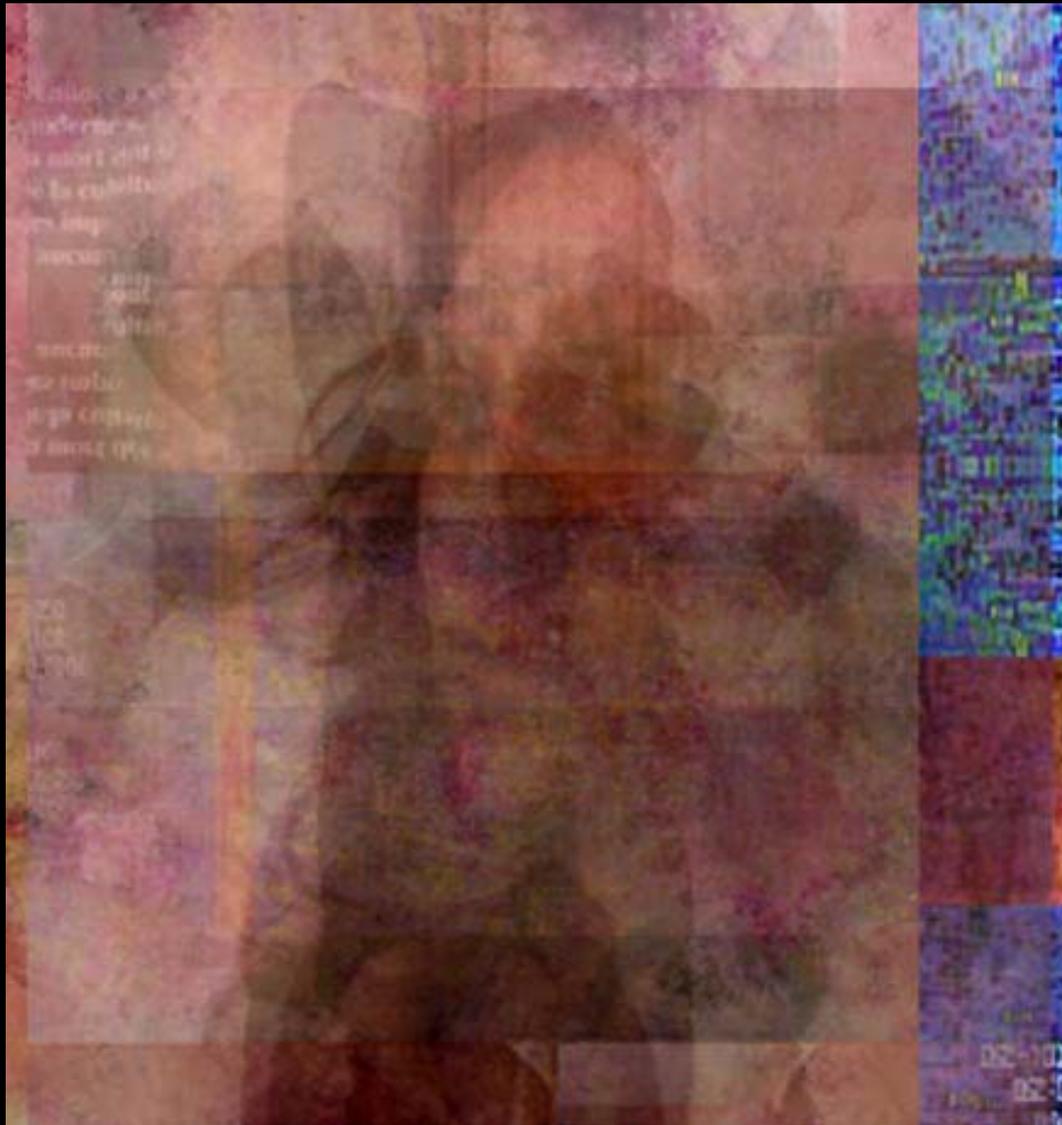
Sobretudo dejan claro que si bien se puede hacer una lectura subjetiva de ellas,
en realidad no dejan de ser objetivas.



Joseph Nechvatal
peccadillo alfresco
2004, acrílico s/tela asistido por robótico computado



Joseph Nechvatal
OrgasmO autOmOderO
2004, acrílico s/tela asistido por robótico computado



Joseph Nechvatal

Ebon Fisher conoce a G.H. que conoce a Steve Miller que conoce a Tina La Porta
2005, acrílico s/tela asistido por robótico computado



Peter Campus
baruch el bendito
video digital



Peter Campus

New York, 1937



Peter Campus
Video Ergo Sum: dream
1999, video digital



Peter Campus
el Viejo
2004, video digital



Hans Breder
Misa en la menor para Valijas
2000



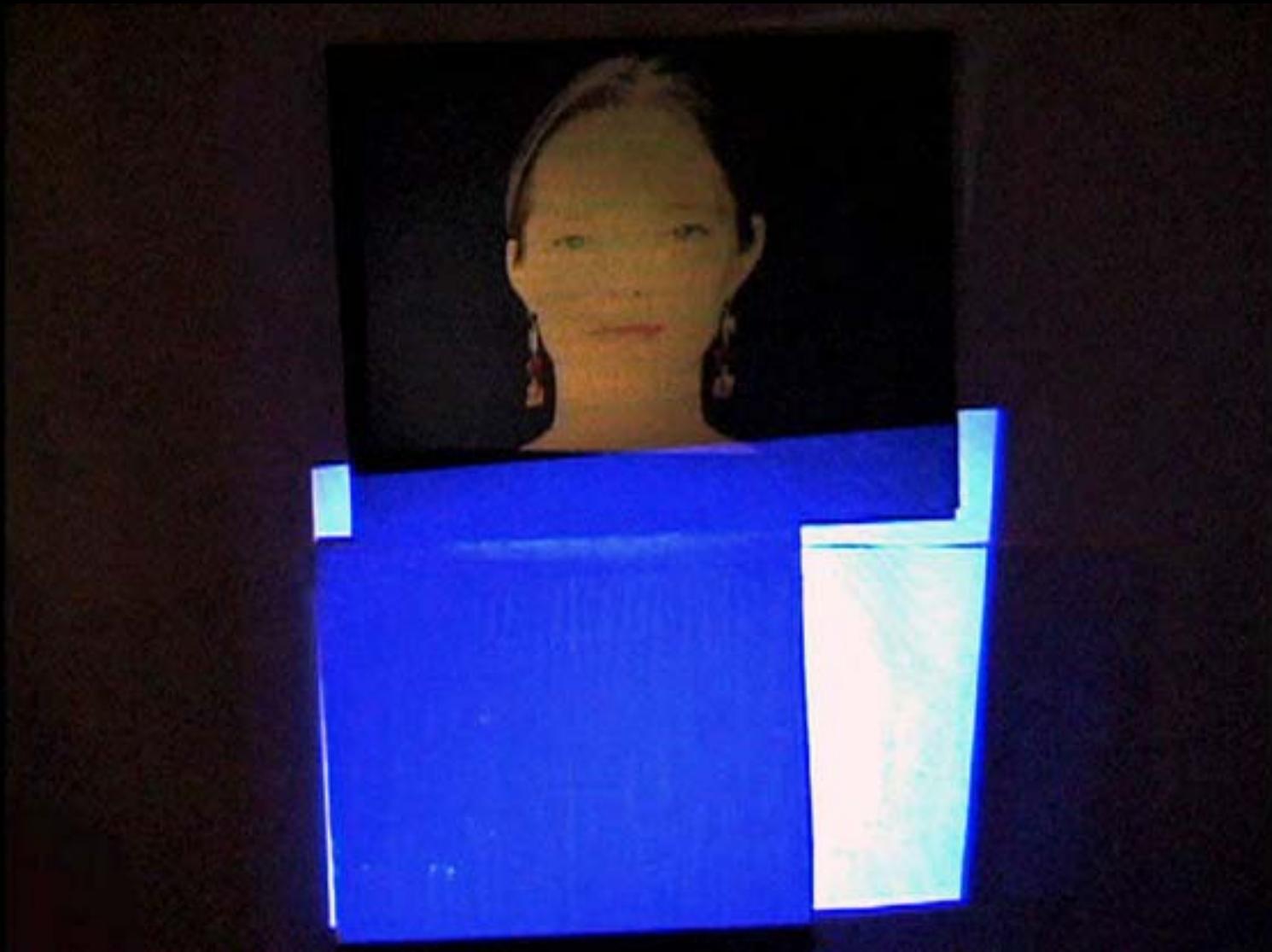
Hans Breder
Kate
2005, impresión a chorro



Hans Breder
Pleasure II
2003, instalación, DVD



Hans Breder
Advice from the Grave
2003, instalación DVD



Hans Breder
A Dance
2003, instalación DVD



Hans Breder
No Word : No Thing
2005, instalación DVD

Hay más posibilidades de libertad en el arte digital

-los “elementos mentales” se pueden “combinar y manipular de forma más libre”

que en las artes no digitales-;

por eso existen imágenes bidimensionales y objetos tridimensionales

totalmente realizados con medios digitales

y fabricados con máquinas controladas por ordenador.

La computadora amplió la creatividad al permitir una mayor exploración del azar

y la creación de “permutaciones” estéticas más complejas.

También proporciona un medio de producir arte absolutamente nuevo

y extiende el horizonte de creatividad infinitamente,

permitiendo al artista moverse en la frontera sutil que separa permutaciones inestables y estables.

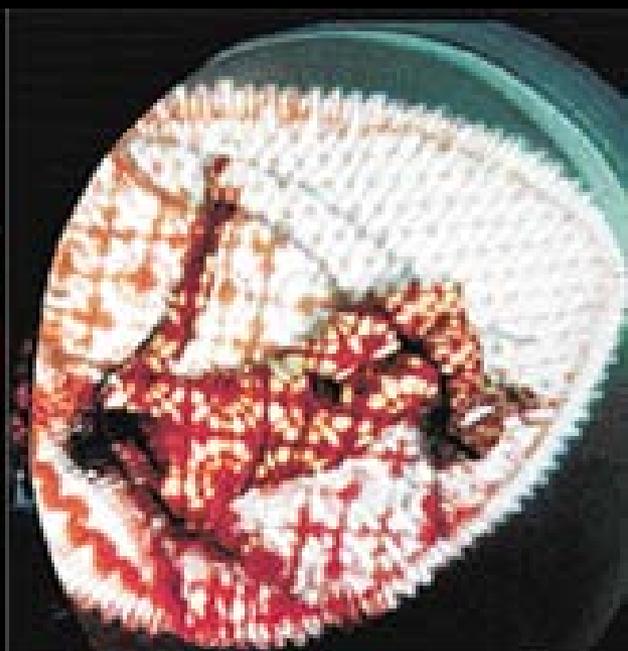
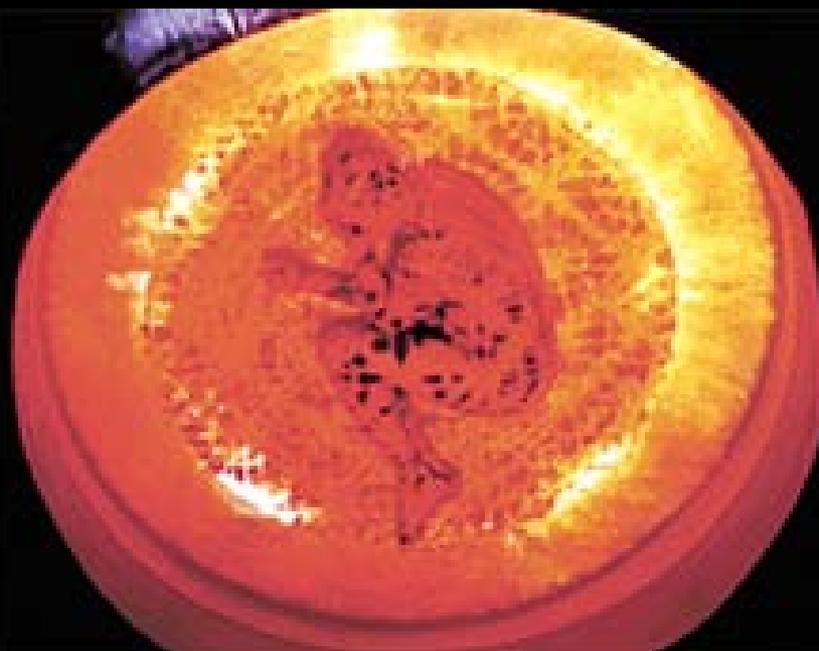
a veces diferenciándolas, a veces confundiéndolas.

Nechvatal presenta transmutaciones inestables -"agregados"-
y Campus presenta permutaciones relativamente estables –"configuraciones"-;
los primeros tienen una predictibilidad estable, y los segundos una inestable.

El ordenador aclara que conjuntos y configuraciones
se dan en un único continuo representacional,
que se basan en las misma unidades fundamentales,
en el primer caso aglutinadas en una confluencia aparentemente azarosa,
en el segundo interrelacionadas en un todo pautado.

El ordenador también deja claro
que el proceso de permutación continúa ininterrumpidamente
y que, además, es infinitamente elástico,
hasta el punto que permitiría elaborar un nuevo tipo de “obra de arte total”.

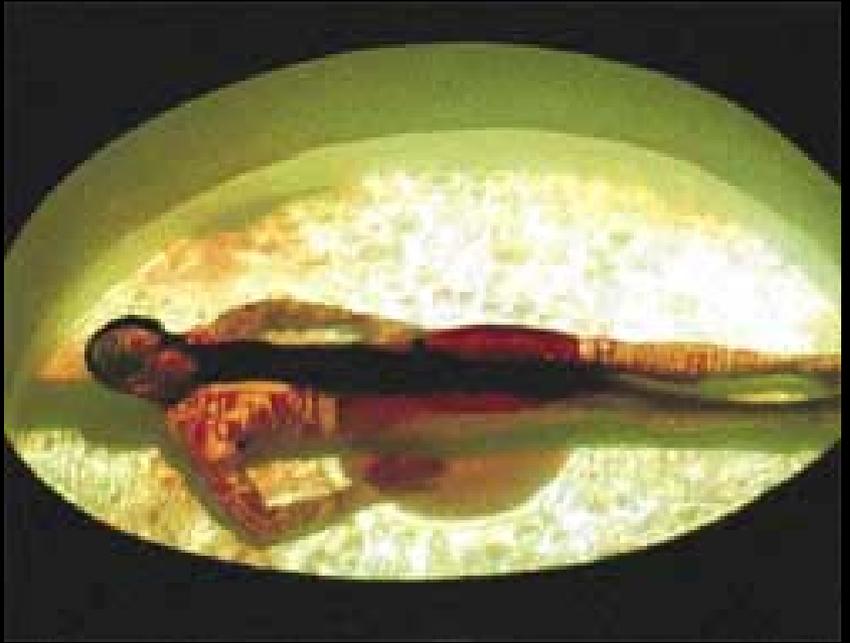
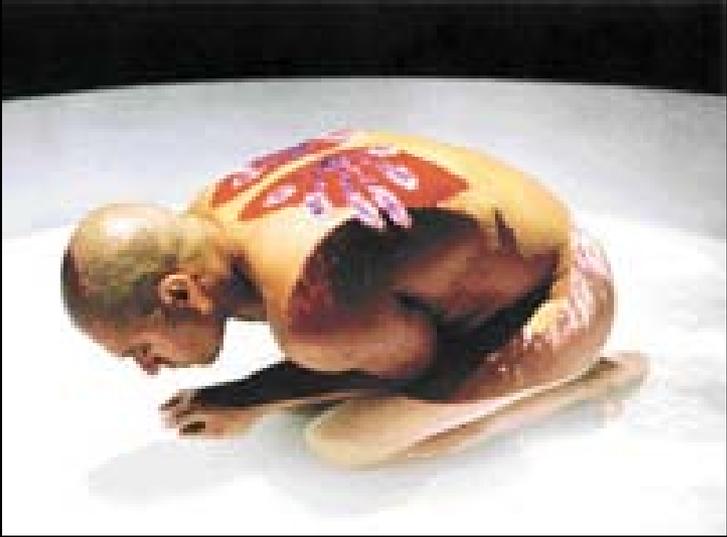
Una única obra que incorpora todas las artes
y que no es exclusivamente verbal, visual o auditiva,
ni espacial o temporal,
sino todo a la vez.



Joaquín Sánchez

Eusebio Ayala, Paraguay, 1975
vive y trabaja en La Paz, Bolivia

Tejidos
2003, performance
IV Bienal del Mercosur, Porto Alegre



El ordenador portátil y el arte digital portátil que posibilita
-y que posibilita la comunicación, transmisión, distribución-
es el santuario íntimo de la creatividad personal.

Multi touch screen
IFA 2009
Berlin

La cuadrícula de la pantalla del ordenador
es la versión postmoderna de la cuadrícula que tradicionalmente establecía la perspectiva
y aislaba la figura en el espacio sagrado.

Implica la misma geometría universal renacentista con sus proporciones ideales.

Esto sugiere que el ordenador marca el inicio
de un nuevo renacimiento de la producción artística.

El artista digital, como su antecesor, debe ser un artesano instruido
-artista a la vez material e intelectual-.

Esto es inseparable de la racionalización de la matriz de sensaciones vibrantes
–cada una de las cuales es lo que Husserl llamó un “punto-ahora” o “impresión” de tiempo,
o lo que Leibniz llamó una pequeña percepción en un continuo temporal-
a través de la cuadrícula de píxeles.

Nuit Blanche 2010
sábado 2 de octubre, 19:00 hs.
domingo 3 de octubre, 7:00 hs.

1024 architecture
Pont St. Louis

Esta hiperobjetivación permite su manipulación y combinación
en innumerables configuraciones.

Y si bien se rige por la lógica del ordenador,
es peculiarmente libre y lúdica.

El artista puede inventar nuevas configuraciones
plagadas de sensaciones inusualmente emotivas
y que generan una profunda alteración de la conciencia.

El ordenador no es un nuevo instrumento
para hacer antigua arquitectura, pintura o escultura.
Las creaciones digitales son nuevas formas artísticas
con un potencial estético, creativo y visionario inesperado
y en parte aún inexplorado.

Compagnie Adrien M

Creada en 2004,
ha tomado como ejes de su investigación
el arte del movimiento –alrededor del *jonglage*-
y el arte digital –como útil para explorar los imaginarios-

Frieder Weiss

ingeniero en artes
experto en computación en tiempo real y
sistemas interactivos de computación en artes performáticas

Autor de *EyeCon* y *Kalypso*,
programas de video sensibles al movimiento (*video motion sensing
programs*)
especialmente diseñados para su uso en danza, música y arte
computado.

Es docente de Tecnología de los medios en
la University of Applied Sciences de Nürnberg,
la University of the Arts en Berna
y la University Centre de Doncaster, UK.



Chunky Move

Austrialis, 1995

director artístico: Gideon Obarzanek

Kylie Minogue

Get Outta My Way

Alicia Romero, Marcelo Giménez

2011