

CONSIDERACIONES SOBRE LO SUBLIME Y LA POÉTICA DEL MOVIMIENTO

Considerações sobre o sublime e a poética do movimento

Considerations on the sublime and the poetics of movement

> Mariela Brazón Hernández [Universidade Federal da Bahia, Brasil]*

RESUMEN La finalidad de este artículo es examinar puntos de contacto del arte cinético con la poética de lo sublime, a la vez que se exploran diálogos con otras categorías estéticas y relaciones con expresiones artísticas en las que lo sublime es tratado manifiestamente. Para el desarrollo de las ideas fueron referencia los análisis de Julian Bell, Barnett Neuman y Robert Roseblum. En lo que respecta al arte del movimiento, se partió de la revisión histórico-crítica de Frank Popper, destacándose sus colocaciones sobre la estética de lo sublime. Fueron identificadas por lo menos tres vías de aproximación al problema: las relaciones con la naturaleza, la inmersión en la luz y el color, y el espíritu de sacralidad inherente a los actos de creación y revelación.

PALABRAS CLAVE Sublime, Arte cinético, Arte del movimiento

Mariela Brazón Hernández é doutora em Artes Visuais pela UFRJ e professora da Universidade Federal da Bahia.

E-mail: marielabrazon@yahoo.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4489-4096>

Revista Poiésis, Niterói, v. 23, n. 39, p. 253-277, jan./jun. 2022. [DOI: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v23i39.49156>]

HERNÁNDEZ,
Mariela Brazón.
Consideraciones sobre
lo sublime y la poética
del movimiento. Revista
Poiesis, Niterói, v.
23, n. 39, p. 253-
277, jan./jun. 2022.
[DOI: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v23i39.49156>]

Este documento é
distribuído nos termos
da licença Creative
Commons
Atribuição -Não Co
mercial 4.0 Interna
cional (CC-BY-NC) ©
2022 Mariela Brazón
Hernández.
Submetido:
12/3/2021; Aceito:
25/5/2021

RESUMO O objetivo deste artigo é examinar os pontos de contato entre a arte cinética e a poética do sublime, explorando diálogos com outras categorias estéticas e relações com expressões artísticas em que o sublime é manifestamente tratado. Para o desenvolvimento das ideias, usamos como referências as análises de Julian Bell, Barnett Neuman e Robert Rosembaum. No que diz respeito à arte do movimento, o ponto de partida foi a revisão histórico-crítica de Frank Popper, com destaque para suas colocações sobre a estética do sublime. Foram identificadas pelo menos três abordagens para o problema: as relações com a natureza, a imersão na luz e na cor, e o espírito de sacralidade presente em momentos de criação e revelação.

PALAVRAS-CHAVE Sublime, Arte cinética, Arte do movimento

ABSTRACT The purpose of this article is to examine the points of contact between kinetic art and the poetics of the sublime, while exploring dialogues with other aesthetic categories and relationships with artistic manifestations in which the sublime is clearly treated. For the development of the ideas, we used as references the analyses of Julian Bell, Barnett Neuman and Robert Rosembaum. In regard to the art of movement, the starting point was the critical-historical revision of Frank Popper, with emphasis in his work on the aesthetics of the sublime. At least three approaches to the problem were identified: the relationships with nature, the immersion in light and color, and the spirit of sacredness present in moments of creation and revelation.

KEYWORDS Sublime, Kinetic art, Art of movement.

La investigación del movimiento es una de las indagaciones más antiguas del ser humano. Ha sido objeto de atención en las artes, desde sus primeras manifestaciones hasta las más actuales. Creaciones centradas en la poética del movimiento, o que la adoptan en alguna medida, dialogan con la fenomenología de la percepción, el conocimiento científico y tecnológico y la integración del público con la obra, entre otros. Unas veces de manera consciente e intencional, otras, de forma circunstancial, los artistas han incorporado el movimiento como elemento fundamental de sus trabajos, dando lugar a un espectro amplio de investigaciones sobre sus aspectos físicos, materiales, técnicos y conceptuales, bien como sobre sus dimensiones formales, expresivas y simbólicas, además de los vínculos con las esferas estética, psicológica, filosófica y espiritual.

En el arte cinético la reflexión sobre el movimiento [su naturaleza, conceptualización, percepción, fenomenología] es el eje principal alrededor del cual se conciben y desarrollan las obras. Trabajar el movimiento, no como representación sino como manifestación, fue el principal desafío de los cinéticos y de los artistas que posteriormente incorporaron el fenómeno como componente importante de sus investigaciones. Aquí recorro a las expresiones “arte del movimiento” y “poética del movimiento” para

abarcando tanto la obra de los exponentes históricos del arte cinético, como las lecturas, apropiaciones y ampliaciones hechas hasta la actualidad.

En este estudio el foco se dirige a los puntos de contacto de la investigación cinética y la categoría de lo Sublime, así como a su interacción con otras categorías estéticas [POPPER, 1968, p. 224-243]. Desde la aparición del término, en el tratado del Pseudo-Longino [s. I], el concepto de lo sublime ha pasado por diversas formulaciones. En ese devenir, importantes puntos de inflexión han sido las ideas presentadas por Edmund Burke en *Una investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello* [1757]; Immanuel Kant en la *Crítica del Juicio* [1790]; Friedrich Schiller en *De lo sublime* [1793]; Arthur Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* [1819]; Friedrich Hegel en sus *Lecciones sobre filosofía de la religión* [1827]; Barnett Newman en *Lo sublime es ahora* [1948] y Jean-François Lyotard en *Lecciones sobre la analítica de lo sublime* [1991] [BELL, 2013] [MORLEY, 2010]. Las teorías propuestas por estos autores exponen una amplia gama de emociones vinculadas a lo sublime, muchas veces simultáneas y contradictorias, como asombro, miedo, atracción, reverencia, estupefacción, sobrecogimiento, deslumbramiento, etc.; asociadas a hechos que nos resultan inexplicables, intangibles, inexpresables,

irrepresentables, inalcanzables, trascendentales, imposibles de comprender y enunciar racionalmente, como lo inmensamente poderoso, lo infinito —ínfimo o supremo—, lo inmaterial, el vacío, lo sagrado, lo incorpóreo y lo abismal, entre otros.

El arte cinético fue expuesto por primera vez en 1955 [*Le Mouvement*, Galería Denise René, París], algunos años después de que Barnett Newman publicara su ensayo *The sublime is now*, en el que discute el tratamiento de lo sublime en el expresionismo abstracto, y antes de que Robert Rosenblum usara el término “*Abstract sublime*” [1961] para constatar la prolongación del sublime romántico en exponentes de dicho movimiento. Aun cuando los cinéticos no demostraron interés explícito por la categoría de lo sublime, varios aspectos de la misma, destacados por Rosenblum en obras expresionistas abstractas, también pueden ser identificados en obras cinéticas; entre ellos: la activación del vacío, el uso de recursos simples para obtener efectos impactantes, la supresión de la forma para transmitir la sensación de infinitud y la evocación de una dimensión cósmica.

El movimiento, trabajado desde la dimensión artística, es fuente de ricas experiencias estéticas y de intensas vivencias personales. Fenómenos que son incontrolables e imposibles de presentar pueden desencadenar el sentimiento de lo sublime. Remiten a aquello cuyo poder nos sobrepasa, que está más

allá de los límites de nuestra comprensión, y que, aun cuando es inquietante, sobrecogedor u ofuscante, nos cautiva y seduce, desafiando nuestras capacidades de expresión y representación. Temblores violentos, desplazamientos sutiles, vibraciones intangibles, radiaciones, pulsaciones, oscilaciones, repeticiones, flujos, todos ellos son materia prima de lo sublime en la poética del movimiento.

Es probable que varios artistas aquí citados no hayan tenido conciencia de en qué medida ni en qué sentido sus obras podrían estar relacionadas con lo sublime. El estudio de su producción y de eventuales posicionamientos teóricos sobre el diálogo de lo cinético con lo sublime, revela cruces de esta categoría con otras, como lo asombroso, lo lúdico, lo trascendental y lo inefable. Lo sublime, tratado desde la poética del movimiento, también puede estar asociado a la vitalidad y sacralidad de la Naturaleza.

En la manera como el arte del movimiento trabaja con lo sublime hay aspectos que se repiten y soluciones que se destacan. Llevando esto en consideración, me he detenido en obras específicas, exponiendo reflexiones sobre objetos concretos, para que las ideas discutidas puedan ser mejor visualizadas y comprendidas. Sin embargo, es importante recordar que la diversidad de procedimientos en el arte cinético no permite establecer generalizaciones o categorizaciones.

PRESENCIA DE LA NATURALEZA

Alimentado por los ríos más desconocidos del continente, el Caroní es un crisol de tumultos. En él caen los Grandes Juegos de Agua de América, llevados a la escala de América, con bocas de cavernas que vomitan cascadas enormes [...] No puede concebirse nada más impresionante que el salto de Tobarima, dado por el Caroní en medio de la selva más cerrada y feroz, para meterse en gargantas donde apenas puede creerse que quepan tantas y tantas aguas. Y es que el Caroní es río estruendoso, río que brama en sus cañones, que retumban en trueno al pie de sus raudales...
[CARPENTIER, 1999, p. 28-29]

Localizada en la región de la Guayana venezolana, la Central Hidroeléctrica Simón Bolívar [también conocida como Hidroeléctrica del Guri] es alimentada por el río que tanto impactó a Alejo Carpentier: el Caroní. Principal planta de generación eléctrica del país, su construcción [1963-1986] marcó uno de los períodos más importantes del desarrollo económico de Venezuela. Es una obra de ingeniería grandiosa, que cumplió con éxito uno de los objetivos trazados por los sucesivos gobiernos que participaron en su construcción: proyectar la imagen de un país moderno, con una economía pujante y capaz de ejecutar grandes emprendimientos para explotar las ilimitadas riquezas naturales.

Entre los elementos que componen este complejo hidráulico destacan tres obras artísticas: la

escultura cinética *Torre Solar* [1985], de Alejandro Otero [Venezuela, 1921-1990]; la *Plaza del Sol y la Luna* [1986], de las arquitectas venezolanas Esther Áñez y Lissette Ávila; y las *Ambientaciones*

Cromáticas de las dos salas de máquinas [1986], de Carlos Cruz-Diez [Venezuela, 1923-2019].

La obra de Otero [figuras 1 y 2], de dimensiones monumentales, es visible a gran distancia, como incrustada en un paisaje que el hombre intenta dominar sin lograrlo por entero. Comparada con la represa, la *Torre Solar* es un pequeño gigante que se levanta decidido, muy cerca del torrente liberado por las compuertas. Su presencia transmite una mezcla de miedo y encanto que hace evidente nuestra insignificancia ante las fuerzas primarias de la naturaleza.



Fig. 1 Alejandro Otero, *Torre solar*, 1985.

[Fuente: RAMOS, María Helena. *Alejandro Otero: Drawings for Sculptures*. S.l.: Otero Pardo Foundation, 2019].



Lo monumental por sí solo no despierta el sentimiento de lo sublime. Como explica Lyotard [1993, p.107], “*Não é o pensamento da ‘grande unidade’, mas o da progressão em direção ao ‘cada vez maior’ que se experimenta como sublime*”. La *Torre Solar* actúa como uno de los peldaños de esa progresión, que parte de nosotros, ínfimos seres humanos, pasa por la escultura monumental, la cual, movida por el viento, encara el paredón de concreto —punto de tensión entre el hombre y la naturaleza—, que con su presencia colosal refrena el imponente río. La energía que recorre esa secuencia ascendente se manifiesta con plenitud cuando se abren las compuertas de la represa. El entrelazamiento de hombre, arte, tecnología y naturaleza es orquestado con vivacidad por el agua y el viento, y la *Torre Solar* es un eslabón activo de esa integración. De esta manera, nos sentimos parte de una realidad que nos sobrepasa y nos perturba. Estamos frente a un sublime impetuoso, cuyo vigor se manifiesta tanto en el estruendo de las aguas como en el giro de los metales. El sonido, de una intensidad sobrecogedora, es componente fundamental de lo sublime.

Fig. 2 Presa y compuertas de la Central Hidroeléctrica Simón Bolívar, con la Torre Solar al fondo.

[Fuente: <https://st1.uvning.com/a5/d0/f727788f40e-48a34e7699329013c/captura-de-pantalla-2017-08-15-a-las-1.20.00%20PM.png>]

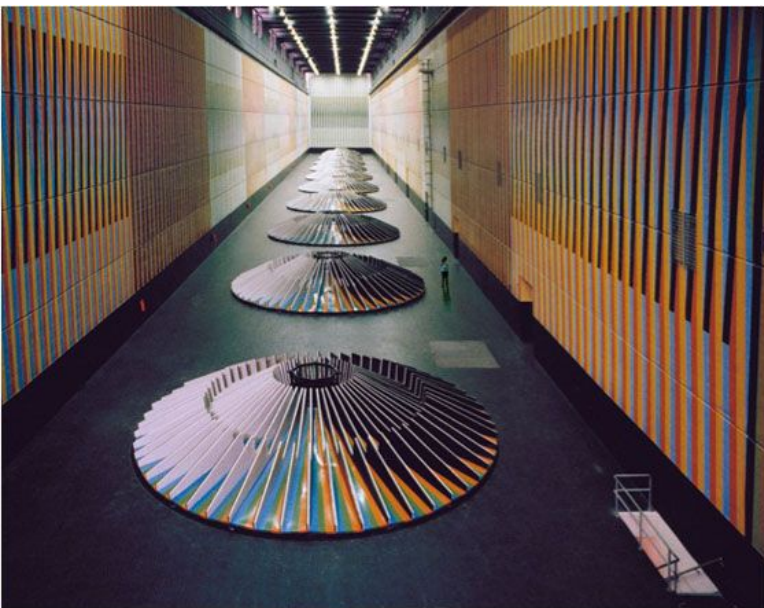


Fig. 3. Carlos Cruz-Diez, *Ambientación Cromática*, Sala de turbinas n. 1, Central Hidroeléctrica Simón Bolívar, Venezuela, 1977-1986. [Fuente: http://www.cruz-diez.com/work/architectural-integrations/1970-1979/ambientacion-cromatica_3/]

En la *Torre Solar*, como en otras obras eólicas de Otero, el viento revela la condición activa de lo real. Circula por entre obstáculos al tiempo que los impulsa. Hace perceptible las relaciones entre espacio y movimiento, en algunos casos con fluidez y en otros con precipitación, dependiendo de las condiciones climáticas y del ímpetu del río. No por casualidad el formato escogido por el artista

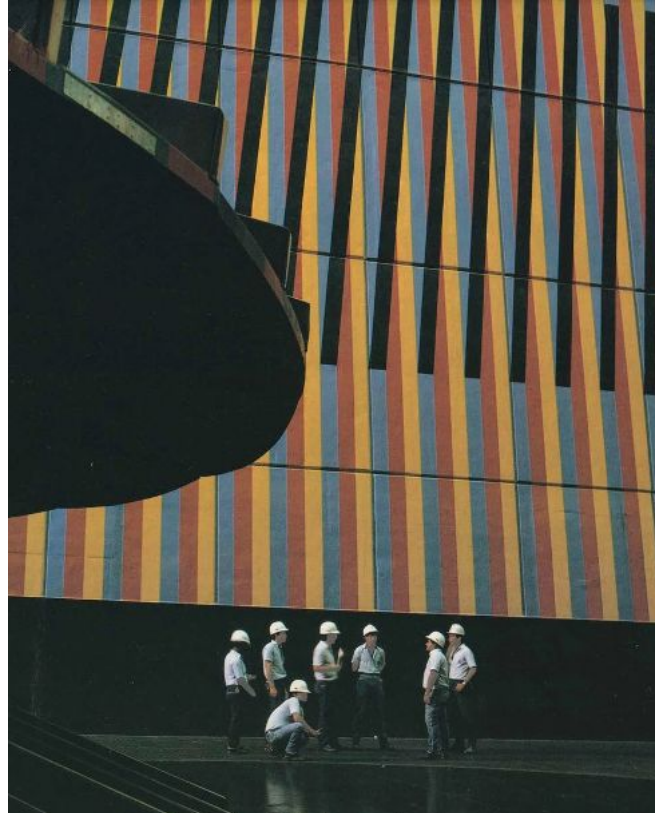


Fig. 4. Carlos Cruz-Diez, *Ambientación Cromática*, Sala de turbinas n. 1, Central Hidroeléctrica Simón Bolívar, Venezuela, 1977-1986. [Fuente: SALOMÓN, Luisa. *Guri*. Serie Las Horas Oscuras. Pro-davinci, 2020].

es el de un ensamble de veletas que, visto desde la perspectiva de un observador humano, parece un enorme árbol metálico cuya copa se extiende horizontalmente, dejando entrever el cielo y la espuma. Un árbol que no protege, dejando expuesta nuestra pequeñez y vulnerabilidad.

En 1986 Carlos Cruz-Diez concluye las *Ambientaciones Cromáticas* que ocupan las dos salas de

turbinas de la misma central hidroeléctrica [figuras 3 y 4]. Estructuras vibrantes se extienden por enormes paredes y por las superficies de los generadores, cuyos mecanismos internos efectúan la extraordinaria conversión de energía que da sentido al complejo industrial. Es el corazón del Guri. La escala usada por Cruz-Diez traspone a estos espacios cerrados la relación del hombre con la naturaleza. Las vibraciones cromáticas operan como prolongaciones de los movimientos subterráneos a los que no tenemos acceso.

En conversaciones con el crítico de arte Ariel Jiménez, respecto a la experiencia suscitada por las ambientaciones cromáticas del Guri y a nuestra interacción con las estructuras hidráulicas y las fuerzas de la naturaleza, Cruz-Diez afirma:

Cuando entras allí, tienes una extraña sensación de asombro, admiración y belleza, muy alejada de los sentimientos de la vida cotidiana. [...] Es sublime, precisamente, porque cuando te enfrentas a un espacio de dimensiones tan extraordinarias, solo puedes sentir asombro por el hecho de que el ser humano haya sido capaz de hacer algo semejante. Al mismo tiempo, al mirar directamente al gran muro de concreto, desde una pequeña plataforma que permite ver de cerca la apertura de las compuertas, realmente se siente una mezcla de terror y admiración. No somos nada ante esa bruma que genera un arco iris y, de hecho, sentimos terror y asombro. Es una experiencia que nunca se olvida. [JIMENEZ, 2014, p. 216, traducción nuestra]

TRANSITAR EL COLOR

I feel myself colored by all the nuances of infinity
Paul Cézanne [apud DORAN, 2001, p. 114]

Las *Fisicromías* de Cruz-Diez son ensambles de piezas cuyos colores interactúan ópticamente, generando nuevas tonalidades en el espacio, sin necesidad de un soporte físico. Algunas de ellas siguen un formato curvo que invita a la inclusión y que, debido a su extensión, parece abrazar e incorporar al espectador. Para apreciar el efecto de movimiento virtual, el observador se distancia de las *Fisicromías* y se desplaza ante ellas, siendo así capturado por un campo de modulaciones cromáticas. Como no hay puntos estables para su mirada, gana consciencia de que no existe una visión privilegiada. Es una experiencia en la que sujeto y objeto

existen en total asociación.

La inclusión del espectador se hace aún más completa cuando, éste, además de sentirse “den-

tro del color”, puede “recorrerlo”. Es el caso de las *Cámaras de Cromosaturación*, obras que sintetizan en muchos aspectos las investigaciones artísticas de Cruz-Diez [fig. 5]. Constituidas por ambientes

que se conectan, cada uno bañado por entero de luz colorida, las situaciones en ellas generadas inducen alteraciones en la visión que resultan inexplicables. La exposición prolongada a un determinado color satura el ojo y lo cansa, hasta que no puede responder más al estímulo. Por este motivo, quien se detiene en cualquiera de las salas

sentirá después de unos pocos minutos su visión completamente

saturada, pasando, en un instante, a ver el ambiente totalmente blanco. Esa es una de las sensaciones más impactantes y desconcertantes que el público de una cámara de cromosaturación puede experimentar. Sin embargo, debemos decir, es raro que las personas permanezcan por mucho tiempo en una sala. La estructuración de las cámaras de cromosaturación induce más a un recorrido sin demoras que a la exploración detenida de cada ambiente. Lo más

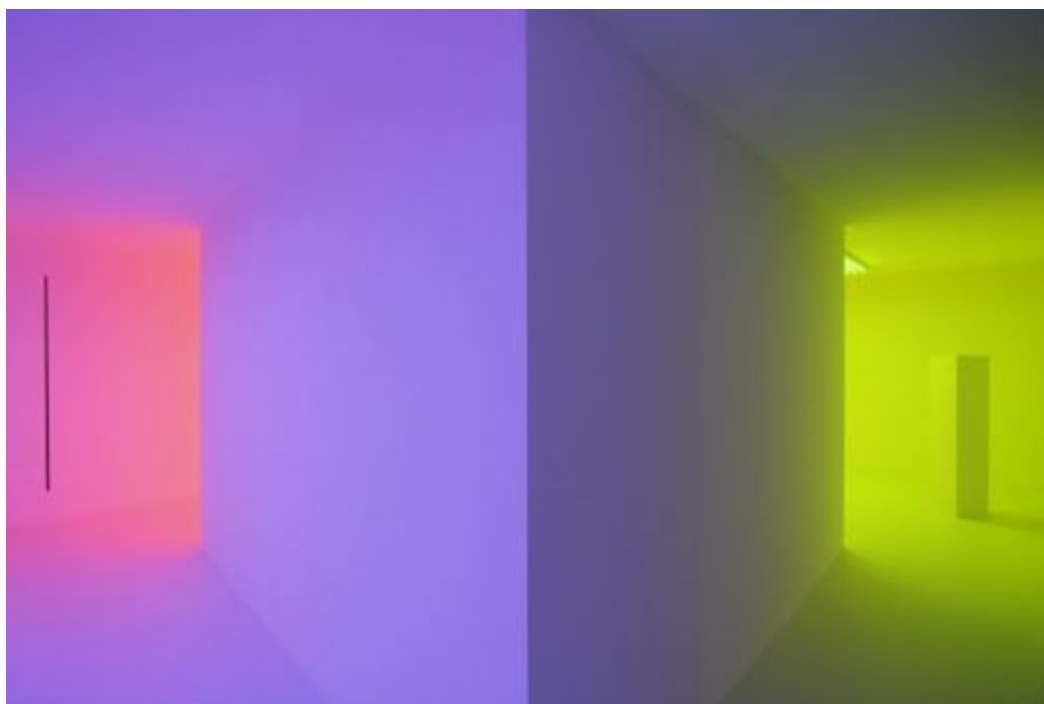


Fig. 5. Carlos Cruz-Diez, *Cromosaturación*, Exposición "Carlos Cruz-Diez. Color in Space and Time", 2010-2011. [Fuente: <http://www.cruz-diez.com/work/chromosaturation/2010-to-date/chromosaturation-at-the-carlos-cruz-diez-color-in-space-and-time-exhibition/>]

común es que el espectador circule, fascinado por la continuidad del color, experimentando sus transiciones y modificaciones. De esa manera, los cambios en la percepción son fluidos, así como son difíciles de localizar las zonas donde un color se encuentra con otro. Estas características se repiten en la *Cromosaturación* del Museum of Fine Arts de Houston, inaugurada en noviembre de 2020 [fig. 6] en un pasaje que comunica dos sectores del museo.

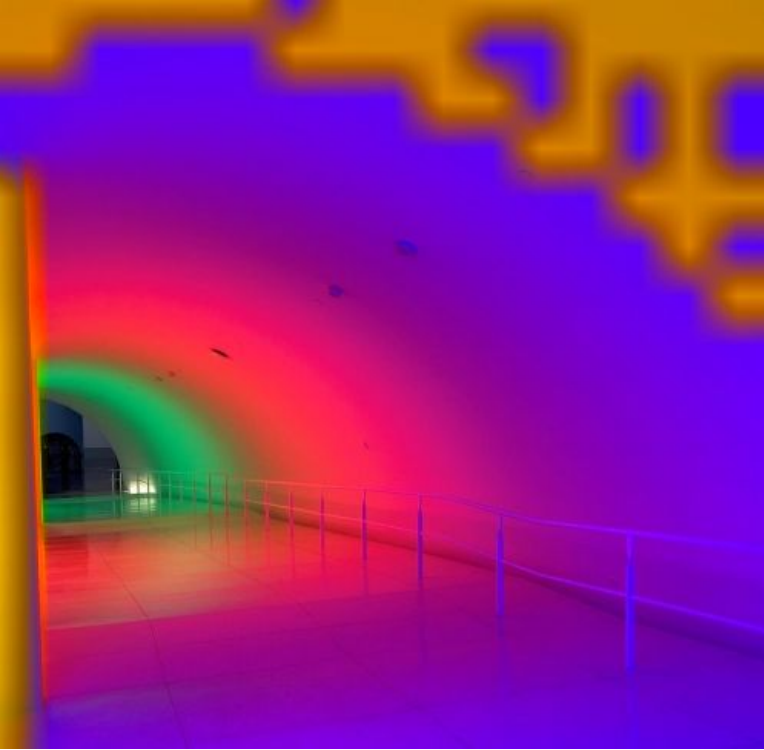


Figura 6. Carlos Cruz-Diez, *Cromosaturación light tunnel*, Museum of Fine Arts Houston, 1965-2017.

[Fuente: <https://www.sicardi.com/news/antonio-asis-geraldo-de-barros-martha-boto-carlos-cruz-diez-gustavo-diaz-magdalena-fernandez-leon-ferrari-gego-oscar-munoz-alejandro-otero-julio-le-parc-miguel-angel-rojas-fanny-sanin-jesus-rafael-soto-luis-tomasello-francisco-sobrino-joaquin-torres-garcia-and-gregorio-wardane-ga-among-others2>]

En las cromosaturaciones lo sublime responde a varios factores: la dificultad para identificar fronteras [entre los colores, entre la luz y el color, y entre nuestro cuerpo y el ambiente], la imposibilidad de explicar con la razón cómo sucede la transformación del color —y hasta su desaparición— y el desconcierto causado por la presencia absoluta del color en el espacio, sin ningún tipo de soporte material. En síntesis: la incapacidad de comprender de manera racional un fenómeno en el que estamos totalmente inmersos.

Transitar es una manera de hacerse parte de un ambiente, con toda la inquietud que eso pueda provocar. Muchas veces la experiencia del pasaje está vinculada a un acto de iniciación; más aún cuando el espacio recorrido remite a tantas incertezas. La revelación que Olafur Eliasson [Dinamarca/Islandia, 1967] propicia en *Din blinde passager* [2010] es la conciencia del medio en que existimos [fig. 7]. Con recursos comparables a los de las cámaras de cromosaturación, Eliasson induce el fruidor a una experiencia vaga y nebulosa. Mientras las indefiniciones en las cámaras de cromosaturación son básicamente fenomenológicas, en las obras de Eliasson llegan a ser éticas, pues activan juicios sobre nuestro papel en un mundo que se autodestruye.



Fig. 7- Olafur Eliasson, *Din blinde passager*, 2010

[Fuente: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100196/din-blinde-passager>]

Las atmósferas de las cromosaturaciones, con sus referencias a la inmaterialidad, lo transitorio y lo indeterminado, son lugares para lo trascendental. Más que una experiencia fenomenológica, la inmersión cromática, que en Cruz-Diez llega a ser un acto

de identificación con el color, puede trasladarnos al lugar de un absoluto. Se crean así atmósferas similares a las religiosas y vínculos con la luz sagrada. Algo que también James Turrell [USA, 1943] alcanza en sus instalaciones [fig. 8] “*Turrell creates a similar*

experience of “Ganzfeld”: a German word to describe the phenomenon of the total loss of depth perception as in the experience of a white-out.” [GANZFELDS, 2021, n.p] La toma de conciencia de cuán inaprensible es el medio en que nos encontramos tiene carácter de revelación. Cuando el color “desaparece” en la visión saturada, todo “se hace” luz. No es una experiencia de ausencia y sí de plenitud, de comunión, como lo son las epifanías.

HECHO DE LUZ

...debemos ‘pintar’ con luz, fluctuante, oscilante y prismática, en lugar de pigmentos. Esto nos permitirá encarar mejor la nueva concepción del espacio-tiempo.

László Moholy-Nagy [1972, p.71]

Sin renunciar a la geometría formal, el arte del movimiento busca despertar la conciencia de una realidad espacio-temporal que impacta con la fuerza de

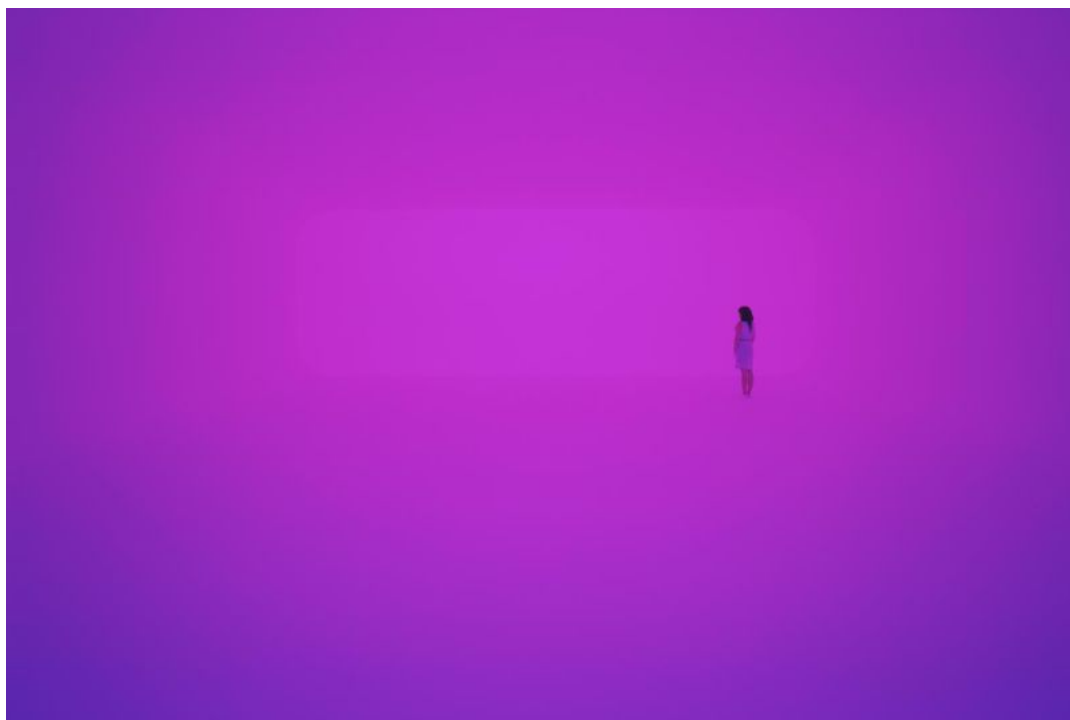


Fig. 8- James Turrell, *Breathing light*, 2013

[Fuente: <https://jamesturrell.com/work/breathing-light/>]

Fig. 9 [página siguiente]- Julio Le Parc, *Continuel-lumière mobile*, 1960.

[Fuente: <https://www.daros-latinamerica.net/artwork/continuel-lumi%C3%A8re-%E2%80%93mobile>]

HERNÁNDEZ, Mariela Brazón. Consideraciones sobre lo sublime y la poética del movimiento.

una revelación. La luz, entidad básica de la naturaleza, es trabajada como estado energético, intangible. Su velocidad, como explicado por la ciencia —campo de conocimiento valorizado por los cinéticos—, no puede ser ultrapasada por la de ningún cuerpo, lo que la hace una constante absoluta y universal a la que no podemos acceder empíricamente ni abrazar racionalmente.



La presencia de la luz es muy poderosa en el arte cinético. En la serie *Continuel-lumière mobile* [fig. 9] de Julio Le Parc [Argentina, 1928], efectos sensoriales generados por luces que se reflejan y multiplican en incontables superficies pulidas crean ambientes cuyas formas y límites son imprecisos, difíciles de determinar, produciéndose así la sensación de que el espacio es enteramente ocupado por luz. Lo inmaterial se manifiesta, dejándonos primero estupefactos y en seguida maravillados.

La experiencia estética asociada a estas obras está intrínsecamente ligada a la manera como son presentadas: generalmente en espacios absolutamente oscuros, cerrados y de grandes dimensiones, dentro de los cuales impactan las señales luminosas que recorren el vacío tridimensional. El dinamismo que invade la atmósfera de los móviles de Le Parc es pleno, pero aún así fugaz e inaccesible. Un sentimiento de inestabilidad y transitoriedad se hace presente. La atmósfera es hipnótica y la experiencia vivida evoca una dimensión que bien podría ser llamada de “cósmica”.

Además de Le Parc, otros artistas del movimiento, como Nicolas Schöffer [Hungría, 1912-1992] y Otto Piene [Alemania, 1928-2014], exploraron los efectos de la inmersión de la luz en el espacio,

siguiendo el camino iniciado por László Moholy-Nagy [Hungría, 1895-1946] en el *Light-Space Modulator*. Sin embargo, a diferencia de los anteriores, Le Parc llegó muy cerca de alcanzar una realidad fuera de nuestra comprensión, “...something that presses on us from beyond our normal reality, challenging the assumptions upon which such a reality is based” [MORLEY, 2010, p.18].

Camino parecido al de Le Parc siguió Jesús Soto [Venezuela, 1923-2005] en sus *Sólidos Virtuales*, fabricados de hilos de nylon muy finos y translúcidos, cuya materialidad, llevada al mínimo, hace de la luz el soporte de la forma. Sin duda se trata de un fenómeno impactante [fig. 10]. Obras como los sólidos virtuales despiertan la conciencia de que hay realidades que no podemos alcanzar porque existen en dimensiones muy diferentes a la nuestra, y cuya naturaleza intangible contrasta con nuestra presencia matérica y corporal. En estas obras la luz es al mismo tiempo materia, forma y contenido.

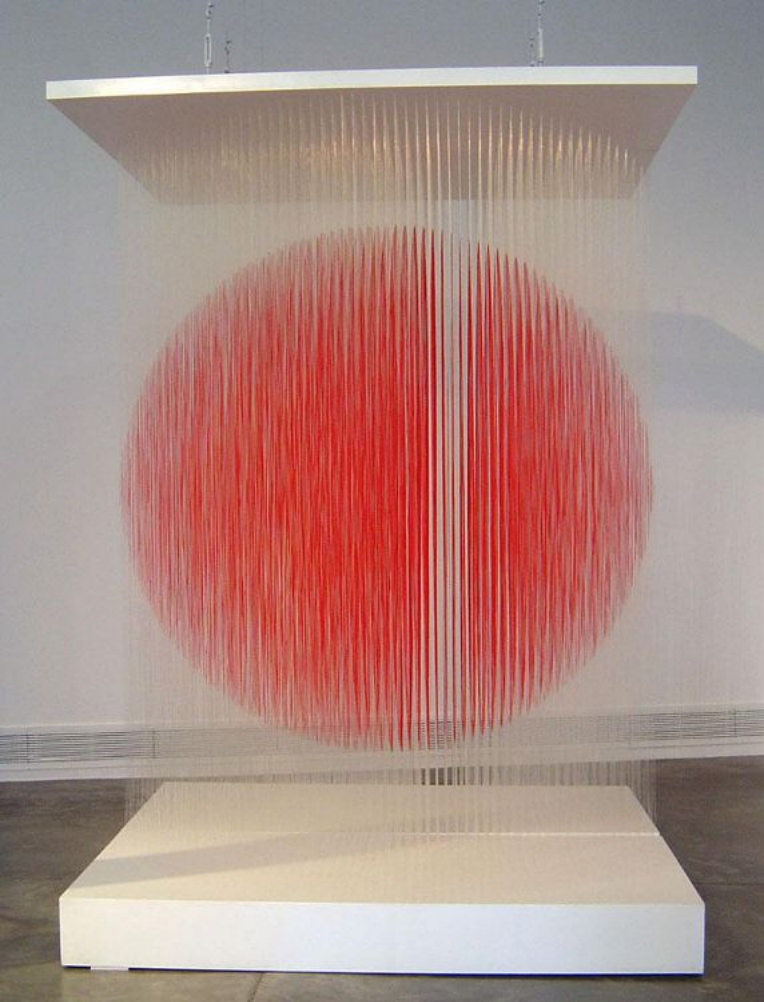


Fig. 10- Jesús Soto, *Sphère Concorde*, 1996
[Fuente: <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-jesus-rafael-soto--vision-en-movimiento--obras.php>]

GÉNESIS Y REVELACIÓN

La creación, siempre cargada de revelación, es un lugar perfecto para lo sublime. El movimiento nítido y preciso de la *Kinetic Construction* [1919-20] de Naum Gabo [Rusia, 1890-1977], así como el gesto decidido de los cortes de Lucio Fontana [Argentina, 1899-1968], son actos que, partiendo de recursos mínimos, generan nuevas y complejas realidades espacio-temporales. Actos como estos nos conectan a algo prístino, algo que se muestra por primera vez. Presenciar el instante en el que, a partir de lo ínfimo, el color y la luz se manifiestan, despierta la conciencia de que somos testigos de una génesis.

En Cruz-Diez lo sublime se vincula a la revelación de lo primordial. En el *Amarillo Aditivo* [1969], por ejemplo, dos líneas finísimas, una verde y una roja, casi inexistentes, pero nítidamente perceptibles, se cruzan sobre un fondo oscuro, creándose virtualmente un nuevo color. [fig. 11] La precisión limpia y breve del fenómeno es singular. Como en otras obras del artista, sorprende que algo tan elemental tenga un efecto tan impactante. En este sentido, *Amarillo Aditivo* es un denominador común de las investigaciones de Cruz-Diez, pues señala el “lugar” que potencialmente contiene a todos los colores y el instante en que uno de ellos nace.



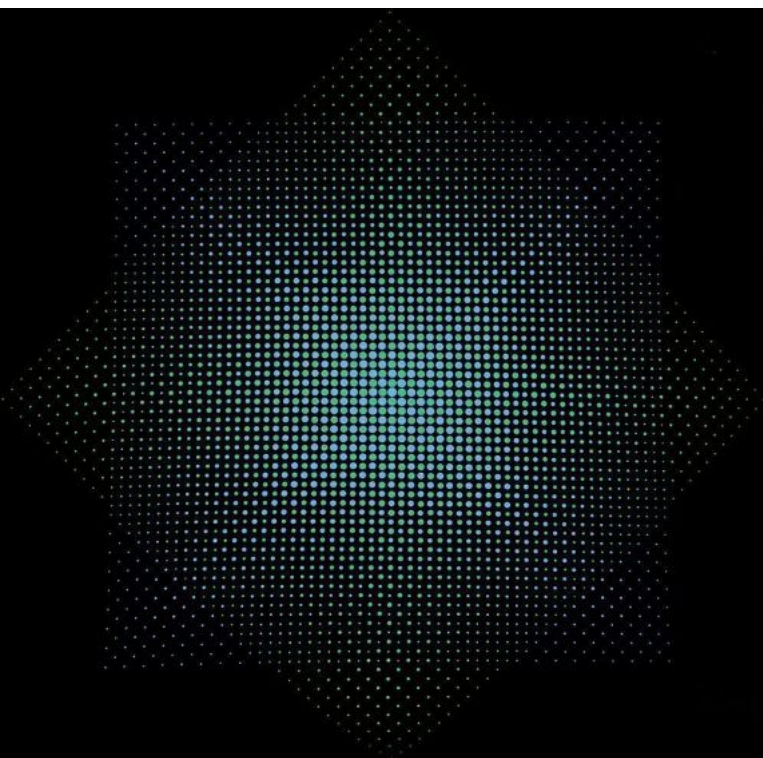
Fig. 11 - Carlos Cruz-Diez, *Amarillo aditivo*, 1959

PVA sobre papel. 41.9 x 48.3 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros [Fuente: <http://www.cruz-diez.com/work/couleur-additive/1950-1959/amarillo-aditivo/>]

HERNÁNDEZ, Mariela Brazón. Consideraciones sobre lo sublime y la poética del movimiento.

El punto, elemento geométrico adimensional, y que, como tal, está fuera de nuestra comprensión racional y sensorial, es para Almir Mavignier [Brasil, 1925-2018] el “lugar” donde la luz existe potencialmente. Al dotarlo de calidad cromática y textural, Mavignier hace que el punto gane una dimensionalidad que permite tratarlo como fenómeno. Organizado reticularmente, produce mixturas ópticas que generan resplandor. A partir de un núcleo, nacen y se amplifican radiaciones, como si del propio plano naciera luz. [fig. 12]



Como explosiones en proceso, liberando energías, las imágenes de Mavignier son eco de las pulsaciones del cosmos. Ellas, como el *Amarillo Aditivo*, son metáforas del acto mismo de la creación, pues evocan el nacimiento de la entidad más sorprendente y misteriosa de la naturaleza. La que despierta más que cualquier otra la curiosidad científica y la reverencia espiritual: la luz.

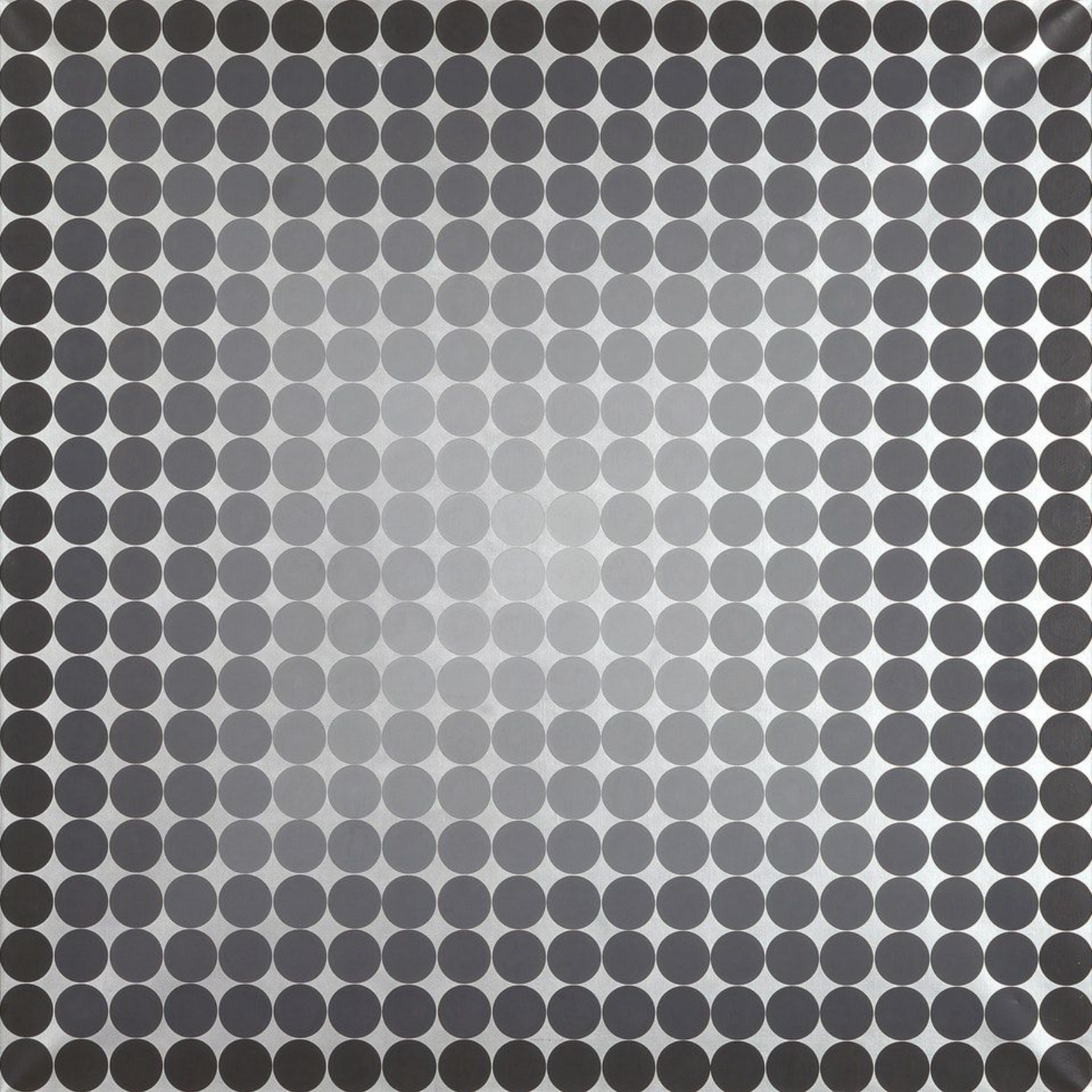
Imágenes como esas, que recuerdan estrellas, también fueron trabajadas por Victor Vasarely [Hungría, 1906-1997], quien, siguiendo su interés por la ciencia, trabó en varias de sus obras diálogos con fenómenos y cuerpos astronómicos [fig. 13]. Para llegar al efecto expansivo de estructuras pulsantes, tanto Vasarely como Mavignier estructuraban arreglos de cuadrados anidados, que, partiendo de los más claros hacia los más oscuros, producen la ilusión de diagonales muy brillantes. Este fenómeno es conocido como *Chromatic Vasarely effect*, en homenaje al artista húngaro [TSOFE, 2010, p. 2284]. En ambos casos, las imágenes resultantes recuerdan las reverberaciones del brillo de las estrellas. Se alimenta así nuestra atracción por la intensidad y la inmensidad del cosmos.

Fig. 12- Almir Mavignier, *B-8*, 1973.
Serigrafía sobre PVC-folie, ejemplar 3/200.

[Fuente: <https://www.leilaodearte.com/leilao/2017/marco/33/al-mir-mavignier-b-8-7915/>]

Fig. 13 [página siguiente]- Victor Vasarely, *CTA 102*, 1965.

[Fuente: <https://vasarely.staedelmuseum.de/en/>]



SACRALIDAD

La imagen de los *Cubos virtuales blancos sobre proyección amarilla* [1982] de Jesús Soto, está entre las más impresionantes del Teatro Teresa Carreño [Caracas] [fig. 14]. Es una instalación monumental ubicada a más de cuarenta metros de altura, que cubre completamente el techo de concreto del foyer, transformándolo en una enorme masa de vibraciones. Para llegar a la sala de espectáculos, el público sube por una escalera que lo introduce gradualmente a un espacio que sobrecoje por su amplitud. “*We cannot encompass it by thinking, and so it remains indiscernible or unnameable, undecidable, indeterminate and unpresentable*” [MORLEY, 2010, p. 16]. Desde todos los niveles y ángulos, los cubos, casi transparentes, y la cubierta de intenso amarillo, atrapan la mirada. La experiencia en su totalidad es un preámbulo de las emociones que en breve sentirá el espectador, muchas de las cuales permanecerán inenarrables.

Fig. 14- Jesús Soto, *Extensión amarilla con cubos virtuales*, Foyer del Teatro Teresa Carreño, Caracas, 1983.
[Fuente: <https://i.pinimg.com/originals/66/c2/89/66c289e91e4cb85959ea217cb5dd6229.jpg>]





Fig. 15- Jesús Soto, *Pénétrable de Chicago*, 1971.
 [Fuente: <https://www.artic.edu/artworks/38094/penetrable-de-chicago>]



Fig. 16- Jesús Soto, *The Houston Penetrable*, 2004-2014
 [Fuente: <https://theresponsivei.com/2015/02/23/jesus-rafael-soto-frequently-called-art-historys-leading-kinetic-artist-storms-art-market/>]

También en la serie de los *Penetrables*, Soto genera un impacto que nos sobrepasa [fig. 15]. Fruir estas obras significa perder la noción de lo que nos rodea e intensificar la conciencia de lo que nos envuelve. Ellas son el ápice de la integración del tiempo, el espacio y la materia, que se traduce en un acto de comunión con lo intangible.

Soto creó poquísimos penetrables que no fueran enteramente monocromáticos. El magnífico *Penetrable de Houston* es uno de ellos [fig. 16]. Siguiendo una geometría regular, definida, pero tenue, el volumen elíptico parece fluctuar dentro de un campo transparente. Sus contornos no son duros, y aun cuando se trata de una figura identificable, las fronteras del color se difuminan hasta desdibujarse los límites entre las formas.

Como nube etérea de amarillo, suspendida sobre nuestras cabezas, el embate entre la forma y la ausencia de forma, aliado a la imagen de fluctuación, da un aura de espiritualidad al conjunto. Coexisten en ella lo bello, con su geometría ordenada y armónica, y lo sublime, con su indefinición ilimitada. “... *the sublime not so much as a voiding of the power of reason but as a moment of fusion with the Absolute in which the beautiful is fulfilled [...] the way by which the divine manifested itself in the natural world.*” [MORLEY, 2010, p. 16]. En obras como esta Soto dialoga con Mark Rothko [Letonia, 1903-1970],

cuyas disoluciones cromáticas, en grandes formatos, alcanzaron el estatus de objetos religiosos.

El *Penetrable de Houston* fue creado específicamente para un ambiente cerrado. Siguiendo el procedimiento de grandes museos de arte, el espacio que ocupa esta obra es grandilocuente y teatral. Desde un nivel elevado puede ser abarcado con la mirada, sobrecogiéndolo como una aparición. El hecho de ocupar una sala de grandes dimensiones devotada sólo a él, nutre un sentimiento de religiosidad y refuerza su naturaleza sagrada. Es un sagrado que deslumbra por la luz que de él emana. Por la luz que él “es”.

A pesar de que hay algo inalcanzable en esta obra, mientras la recorremos nos vamos haciendo parte de ella. No conseguimos tratarla más como algo distanciado. No la comprendemos sin modificarla. La configuración y exposición de obras como este penetrable conducen a un estado que puede ser calificado de trascendental, en el sentido dado por Mukand: “*The ‘transcendental sublime’ will here refer to how looking at a work of art can enable one to be transported, going beyond the given limits to a place of accessing one’s spiritual side*” [MUKAND, 2015, p.1]

Hemos observado que la poética del movimiento, además de investigar el fenómeno en sí, explora los efectos emocionales que se generan: sublimidad, sorpresa, encantamiento, sacralidad, diversión, libertad, ruptura, vitalidad. El público es movido a pensar no solo sobre su propia percepción, los fenómenos visuales y formales implícitos o la estructuración de los elementos de expresión plástica, sino también, y muy especialmente, sobre cómo la fruición del movimiento produce emociones y sentimientos complejos.

Obras cinéticas como las aquí presentadas se configuran como auténticas naturalezas. Son campos fenoménicos hacia los cuales nos vemos atraídos, movidos por una mezcla de asombro, encantamiento y perplejidad. Naturalezas en las que el color es espacio, la luz es indicio y el movimiento atributo, y donde ninguna de esas entidades: espacio, color, luz o movimiento, es abarcable con el entendimiento, sea por su dimensión, ubicuidad, indeterminación, fugacidad o por su carácter inasible —cualidades que atraen, a la vez que causan incertezas. Cuando fruimos el arte del movimiento nos hacemos parte de esas naturalezas: dimensiones que estudiamos y comprendemos racionalmente en el ámbito científico, pero que permanecen inaccesibles a nuestros sentidos, tanto en la escala cósmica que nos sobrepasa, como en el ínfimo punto en que nacen la luz y el color.

Las obras examinadas se conectan con lo sublime mediante lo intangible, inmaterial, infinito e indeterminado; lo que no podemos medir, demarcar o recorrer por entero; lo que nos supera y nos hace conscientes de nuestra finitud y pequeñez en el

universo. La poética del movimiento favorece la inmersión en esas dimensiones imprecisas que la razón no puede explicar. Presentar fenómenos que no entendemos ni podemos retener para análisis está en la esencia de lo sublime.

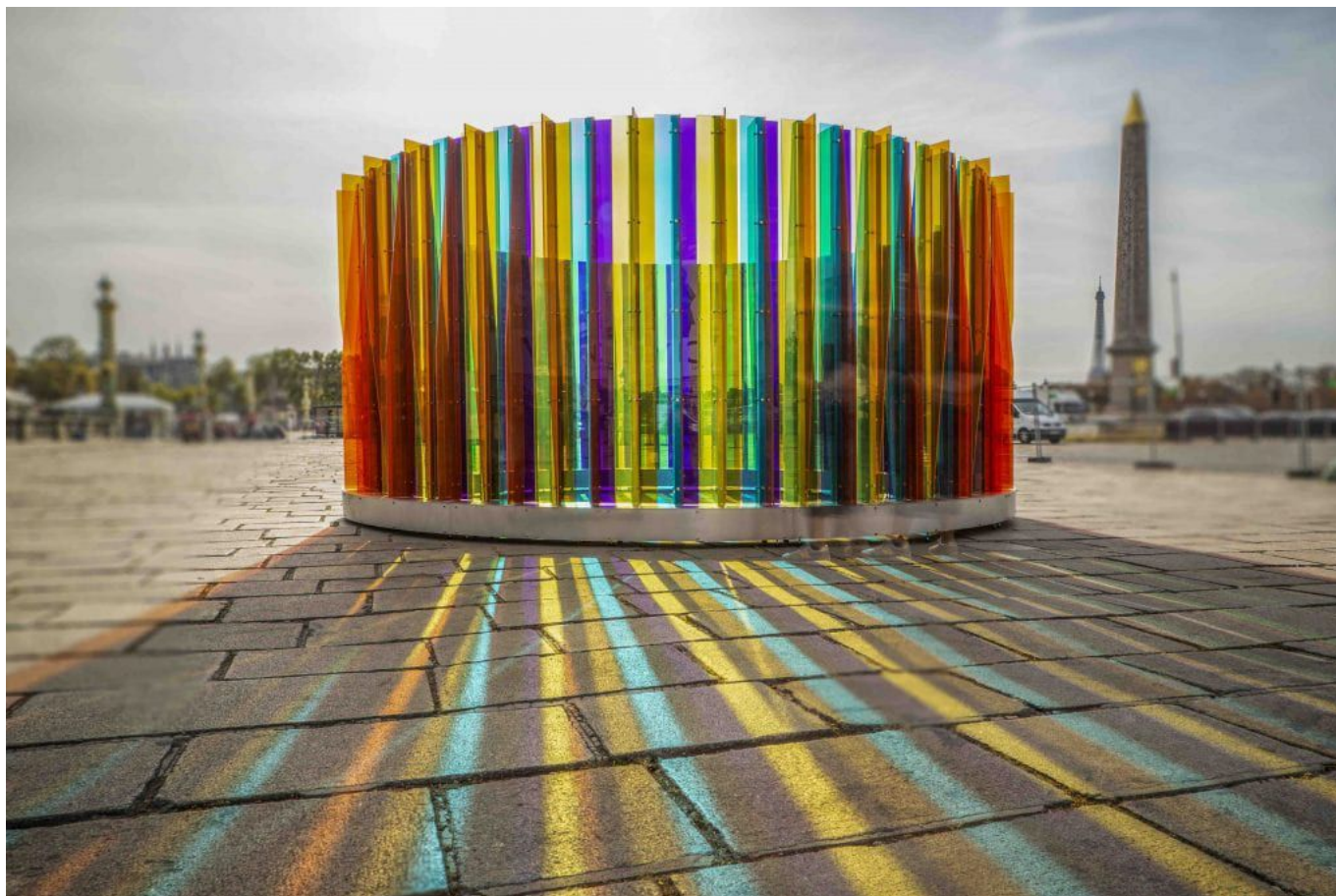


Figura 17- Carlos Cruz-Diez, *Enviroment de Transchromie circulaire*, 1965-2017.

[Fuente: <https://cdn.elnacional.com/wp-content/uploads/2019/10/CHERUBINI3-1024x683.jpg>]

HERNÁNDEZ, Mariela Brazón. Consideraciones sobre lo sublime y la poética del movimiento.

El sublime cinético poco o nada remite al terror mencionado por Burke. Es un sentimiento permeado de optimismo y entusiasmo. Y ese optimismo resulta, muy probablemente, del fuerte vínculo entre lo cinético y el espíritu moderno, que mucho se manifiesta en la admiración por la ciencia y la tecnología. No sentimos miedo, sino asombro, encantamiento. Lo que reconocemos como primordial, único e irrepetible, nos deja estupefactos y maravillados, por tratarse de algo extraordinario.

A menudo, obras cinéticas “funcionan” gracias a las particularidades –generalmente limitaciones– de la percepción humana, que impiden que ciertas imágenes sean procesadas sin ambigüedad. La sensación de desconcierto está en la imposibilidad de comprender lo que sucede. La duda es racional, pero no así la respuesta.

Reconocer que se está ante algo inexplicable, nos detiene y asombra, pero no necesariamente nos inmoviliza. La exploración sensorial, al no ser enteramente satisfecha, se torna motor de la investigación. [fig. 17]

Seducidos por el deslumbramiento y movidos por la curiosidad, nos entregamos a la alegría del descubrimiento. Es en la dimensión lúdica donde nos integramos más fuertemente al objeto cinético y donde se disipa el desconcierto ante lo sublime, transmutándolo en placer.

REFERÊNCIAS

- BELL, Julian. The contemporary sublime. In: LLEWELLYN, Nigel y RIDING, Christine [eds.]. *The Art of the Sublime*. London: Tate Research Publication, 2013. Disponible en <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/the-contemporary-sublime-r1109224>. Acceso el 3/5/2020.
- CARPENTIER, Alejo. *Visión de América*. Buenos Aires: Losada, 1999.
- DORAN, Michael [ed.]. *Conversations avec Cézanne*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- GANZFELDS. James Turrel, 2021. Homepage do artista James Turrel. Disponible en <https://jamesturrell.com/work/type/ganzfeld/>. Acceso el 10/2/2021.
- JIMÉNEZ, Ariel. *Carlos Cruz-Diez conversa com Ariel Jiménez*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral Editores, 1978.
- LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Campinas: Papyrus, 1993.
- MOHOLY-NAGY, László. *La nueva visión y reseña de un artista*. Buenos Aires: Infinito, 1972.
- MORLEY, Simon. The contemporary sublime. In: MORLEY, Simon [ed.]. *The Sublime*. Cambridge: The MIT Press. London: Whitechapel Gallery. 2010. p. 12-21.
- MUKAND, Nandita. *The transcendental sublime in contemporary art*. Munich: GRIN Verlag, 2015. Disponible en https://www.academia.edu/12045981/The_Transcendental_Sublime_in_Contemporary_Art. Acceso el 21/9/2020.
- NEWMAN, Barnett. The sublime is now. In: MORLEY, Simon [ed.]. *The Sublime*. Cambridge: The MIT Press. London: Whitechapel Gallery. 2010. pp. 25-27.
- POPPER, Frank. *Origins and development of kinetic art*. London: Studio Vista, 1968.
- RAMOS, María Helena. *Alejandro Otero: Drawings for Sculptures*. S.l.: Otero Pardo Foundation, 2019.

HERNÁNDEZ, Mariela Brazón. *Consideraciones sobre lo sublime y la poética del movimiento*.

ROSEMBLUM, Robert. The abstract sublime. *ARTnews*. Disponible en <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961-3811/>. Acceso el 19/1/2021. [Originalmente publicado en *Art News*. [S.l.], v.59, n. 10, p. 38-41, 56-57, february 1961].

SALOMÓN, Luisa. *Guri*. Serie Las Horas Oscuras. *Prodavinci*, 2020. Disponible en <https://guri.prodavinci.com/>. Acceso el 6/1/2021.

SHAW, Philip. Modernism and the Sublime. In: LLEWELLYN, Nigel y RIDING, Christine [eds.]. *The Art of the Sublime*. London: Tate Research Publication, 2013. Disponible en <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-modernism-and-the-sublime-r1109219>. Acceso el 3/5/2020.

TSOFE, Avital et alii. Chromatic Vasarely effect. *Vision Research*, [S.l.], v.50, n.22, p. 2284-2294, oct. 2010. Disponible en <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S004269891000324X>. Acceso el 26/1/2021

VERGARA, Luiz Guilherme. *Momentos de luz/ Almir Mavignier*. São Paulo: Dan Galeria, 2008. Disponible en <https://www.mavignier.com/dan-galeria-2008.html>. Acceso el 15/10/2020.

PÁGINAS WEB

Almir Mavignier: www.mavignier.com

Carlos Cruz-Diez: www.cruz-diez.com

Daros Latinamerican Collection: www.daros-latinamerica.net

Fundación Otero Pardo: www.oteropardofoundation.org

Jesús Soto: www.jr-soto.com [Fuera del aire desde 31 de diciembre 2020, debido al fin de Flash Player]

Julio Le Parc: www.julioleparc.org

Museum of Fine Arts, Houston: www.mfah.org

Olafur Eliasson: olafureliasson.net

Revista Poiésis, Niterói, v. 23, n. 39, p. 253-277, jan./jun. 2022. [DOI: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v23i39.49156>]