

DESTELLOS DE LUZ Y SUS AMBIVALENCIAS SIMBÓLICAS

Joaquim Cantalozella i Planas
Marta Negre i Busó

Universidad de Barcelona

Resumen*

La luz sugiere una imagen culturalmente construida, sus metáforas están tan arraigadas a nuestro pensamiento que se hace difícil ignorar el efecto que provocan. A causa de la carga cultural que posee, en una escenificación o representación, la luz alude a cierta mística o trascendencia; incluso siendo esta completamente artificial, sujeta a artefactos y bombillas. Podría decirse, pues, que en nuestra cotidianeidad electrificada, las luces que envuelven el entorno toman partido en este juego de significados. En la presente era de la tecnificación, la luz no parece haber perdido el menor ápice de su poder evocativo, lo cual es perceptible en muchas propuestas artísticas, cuyos enfoques ambivalentes redundan irónicamente en los grandes temas. Esto sucede porque muchas de ellas parten de un ideario desmitificador, para aplicar criterios diferentes tanto en la elaboración como en la recepción de las imágenes. Aun así, los significados tradicionales de la luz sobreviven en propuestas de muy distinta índole, ya sea en clave crítica o no. En el presente artículo indagamos en las lecturas que suscitan obras realizadas mediante estos parámetros, aquellas que justamente se instalan en la contradicción y la aceptan como punto de partida.

Palabras clave: LUZ; OSCURIDAD; ARTE CONTEMPORÁNEO; TECNOLOGÍA;
INTERVENCIONES

FLASHES OF LIGHT AND THEIR SYMBOLIC AMBIVALENCE

Abstract

Light in art is essentially tied to culturally constructed images and its various metaphors are so enmeshed in human thought that their effect is difficult to ignore. Because of its cultural load, the light in any staging or representation invariably refers, however indirectly, to matters that are in some sense mystical and transcendent—even when it relies upon prosaic electrical devices or simple light bulbs. We might argue, therefore, that the many lights illuminating our electrified everyday reality also play their part in this game of meanings. Indeed, in today's technified world, light does not seem to have lost even the slightest portion of its evocative potential. This is evidenced in the many art works whose intentional ambivalence casts a wry eye on the big issues they address and which set out to demystify their subject, applying novel criteria in how images are created and responded to. But it is also seen in the more traditional metaphors of light which still abound, critical or otherwise, in art works of very different kinds. This article examines the readings that emerge from artworks created with these parameters, the very ones that are based on contradiction and accept contradiction as their point of departure.

Keywords: LIGHT; DARKNESS; CONTEMPORARY ART; TECHNOLOGY; SITE-SPECIFIC

.....
Cantalozella i Planas, Joaquim & Marta Negre i Busó. 2016. "Destellos de luz y sus ambivalencias simbólicas". *AusArt* 4(1): pp-pp. 65-76 DOI: 10.1387/ausart.16680

1. INTRODUCCIÓN: LA LUZ PROYECTADA

Las narrativas surgidas a partir de la luz han sido capaces de desarrollar un contenido simbólico que ha condicionado la concepción y la forma de relacionarnos con ella. Aunque parezca intangible, la luz posee una potencia creadora que la convierte en la fuente espiritual por antonomasia y, además, en germen de cultos y místicas. La luz, pese a todos los estudios científicos, sigue rehuyendo explicaciones y se mantiene invisible a la espera de encontrar un espacio u objeto que la albergue, la recoja y, junto a él, nos ilumine. El presente artículo trata de la luz que se inmiscuye en los lugares creando espacio, es decir, en la oscuridad. Por lo tanto, junto a la luz, se hablará también de este contexto donde la visión no es posible, así como de la dialéctica de contrarios entre luz y oscuridad, puesto que constituye, por contraposición, los dos polos metafísicos por excelencia (Blumenberg 1993, 31)¹. Este antagonismo que puede denotar pugnas entre el bien y el mal, encarnado en términos de más o menos claridad, ha generado infinidad de relatos. La luz y la oscuridad rivalizan en sus poderes simbólicos de orden positivo y negativo, promoviendo distintos discursos espirituales, metafísicos o anímicos, que han servido de guía a sucesivas generaciones. La caverna platónica o el papel que tienen las revelaciones en forma de luz en las religiones son ejemplos evidentes de todo ello. Pensemos en que a lo largo de la historia muchas visiones cosmológicas han situado la negrura en el mismo inicio del universo, momento que se vería alterado por una luz, intrusa, que daría origen a la visión y, especialmente, a la vida.

Pero hay otro tipo de discursos que estudian una luz más tangible y mecánica, estos son los que partiendo de la racionalidad científica han querido desentrañar sus misterios y comprender, de forma más o menos clara, su naturaleza. En dichos argumentos, también se inmiscuye una tradición paralela que parte de un científicismo, pero que incluye otro tipo de aproximaciones. Autores como Johann Wolfgang von Goethe o Rudolf Steiner sembraron las semillas de una ciencia que debía partir de la moral, y sobretodo tener en cuenta las implicaciones espirituales que había en ella. A estas tendencias, se sumaron muchas visiones de artistas e intelectuales del siglo xx que, de alguna manera, continuaron proyectando el sentido figurado de la luz y, como no, del color. Estas corrientes nos llevan por un trayecto que, lejos de desentrañar objetivamente los misterios de la luz, invitan a reflexiones de otra índole: para ellos *“la esencia de la luz no era una cosa física, un ídolo, sino una realidad o instancia espiritual”* (Zajonc 2015, 190). Al parecer, pues, todo indica que ni el racionalismo científico ha podido socavar la mística de la luz. Esta sigue pre-

sente en nuestras vidas y en las narraciones que las constituyen. Claro que, mientras unos se empeñaban en reedificar un misticismo sobre las críticas al racionalismo ilustrado, otros planteaban un mundo en el que se eliminaría toda posibilidad metafísica. Resulta significativo cómo se presenta el hombre frenético de Nietzsche para anunciar la muerte de Dios:

—¿No habéis oído hablar de aquel hombre frenético que justo antes de la claridad del mediodía encendió una lámpara, corrió al mercado y no dejaba de gritar: “¡Busco a Dios, busco a Dios!”?— Allí estaban congregados muchos de los que precisamente no creían en Dios, provocando una gran carcajada. [...] El hombre frenético saltó en medio de ellos, atravesándolos con su mirada. “¿Adónde ha ido Dios?”, gritó, “¡yo os lo voy a decir! ¡Nosotros lo hemos matado—vosotros y yo! [...].

(Nietzsche [1882] 2009, 687-8)

En el fragmento y en lo que le sigue, la luz y en especial el sol retienen todo el poder simbólico de la verdad. La oscuridad se apropia del espacio y, para contrarrestar su potencia, los emisarios de Dios “tendrán que encender lámparas a mediodía”, esta vez rudimentarias y artificiales. Siguiendo la alegoría, es cierto que la luz natural sigue permaneciendo en el lugar más alto de la jerarquía lumínica. Pero, de una forma más precaria, también se puede vislumbrar una posibilidad contemplativa en aquellas luces eléctricas que nos acompañan diariamente, siempre y cuando las queramos ver. Nos referimos a pequeños dispositivos lumínicos que se han convertido en habituales en nuestras vidas; por el hecho de ser puramente mecánicos, parecen disipar las posibilidades místicas para dejarlas suspendidas en un lugar incierto.

Muchos artistas de la segunda mitad del siglo veinte han trabajado con luces artificiales: bombillas, fluorescentes o neones, para, así, evocar parte de la magia que se le atribuye a la luz. Nombres tan diferentes como Dan Flavin, Bruce Nauman, James Turrell o Félix González-Torres son solo algunos de los referentes contemporáneos en cuanto al uso de la luz eléctrica se refiere. En el presente trabajo, nos fijamos en proyectos artísticos que de manera dual afrontan el problema de la luz y la oscuridad, partiendo de ciertas ideas místicas y/o espirituales para emplazarlas en lo social o cotidiano. Los agrupamos en bloques, donde los subtemas forman una gradación lumínica. El primero, dedicado a la negrura que subtrae la luz; el segundo, a las intromisiones lumínicas, aquellas que desestabilizan la oscuridad para dar visibilidad. Y, final-

mente, como conclusión, planteamos la captura de una luz mística, mediante procesos rudimentarios que se enmarcan en el contexto descrito.

2. INTERLUDIO OSCURO

En los últimos estudios sobre astronomía, la materia oscura y la energía oscura han cobrado mucha relevancia. Se estima que el universo está compuesto por un setenta por ciento de energía oscura y un veinticinco por ciento de materia oscura; el cinco por ciento restante sería la materia ordinaria (Mediavilla 2016). No está claro cómo actúa la materia oscura, pero sí se sabe que sus partículas nos atraviesan constantemente y que, de una forma u otra, evitan que las galaxias se expandan. Tanto la energía como la materia oscura siguen siendo un misterio por resolver. Pero lo que nos interesa aquí es su relación con el azar o la contingencia del universo, puesto que estos descubrimientos han vuelto a abrir los debates y las dudas en torno a la existencia de un plan regido por un ser superior. Basándose en todo ello, científicos como Lawrence M. Krauss o Richard Dawkins se han erigido como portavoces de la inexistencia de un Dios que da sentido a la vida. Por el contrario, pensadores, científicos creyentes y religiosos denuncian, con más o menos pasión, la arrogancia de la ciencia en su pretensión de querer abarcar un saber absoluto. Como sabemos, las discusiones son intensas y están llenas de matices, así que más que indagar en los pormenores que sustentan cada uno de los argumentos, lo que queremos es hacer notar el papel de la luz y la oscuridad en relación a los relatos que exaltan ambos postulados materialistas y religiosos, para desarticular, así, ciertas preconcepciones simbólicas que las sustentan.

Para la física, la *nada* es una palabra análoga al vacío, y este es un espacio realmente complicado: “*un caldo hirviente de partículas virtuales que existen y dejan de existir en un lapso de tiempo tan breve que no las podemos ver directamente*” (Krauss 2013, 191). Por supuesto, no tiene el mismo significado que para la filosofía occidental, donde el concepto varía según las épocas o los autores que lo han tratado y se revela mucho más abstracto. Podríamos decir, para dar unas coordenadas que resuman su apreciación esencial, que la nada filosófica se refiere a la negación del ser y a la inexistencia. Prácticamente todas las definiciones de la nada presuponen una negatividad, exceptuando la visión positiva que da el cristianismo, según el cual “*Dios ha creado el mundo de la nada*” (Ferrater i Mora 1971, 248). Volviendo a Krauss, podemos ver

cómo el conocimiento del universo aporta evidencias científicas que plantean una relación directa con el vacío, aunque se trate de un vacío poblado de energía², lo cual implica que la nada “científica” puede llegar a tener consecuencias teológicas que pongan en cuestión la idea de Dios (Krauss 2013, 213-24). Porqué, tanto el vacío que contiene al universo, como la probabilidad de que nuestra galaxia colapse y termine por desaparecer delatan, dicho de forma literaria, un porvenir pesimista (137-54). Se puede entrever, aquí, que la visión aséptica de la ciencia, en la que se expone un mundo que existe a expensas nuestras, parece basada en el realismo científico que no deja lugar a preguntas metafísicas³. Lo dicho, en cierta manera, converge con algunos estudios recientes, que tienen el Realismo especulativo como base. Por ejemplo, es muy ilustrativa la tercera acepción que propone Eugene Thacker del significado del *color negro*; nos referimos a la posición “cósmica” para la que el mundo es indiferente a lo humano⁴. El vacío cósmico remite al negro y a su mística, a un negro que es a la vez creador y destructor. Este preludeo cosmológico nos sirve para señalar en qué medida el espacio negro y vacío penetra realmente en nuestras vidas, puesto que, aunque no lo percibamos, la ausencia de luz es mucho más penetrante que la luz misma; idea que ayuda a desentrelazar ficciones, alegorías y metáforas del imaginario artístico. Centrémonos, pues, en algunas propuestas que construyen relatos en torno a la dualidad luz-oscuridad, mediatizadas por la energía, haciendo uso de nuevos modelos simbólicos, donde la ciencia y la religión están presentes.

La luz marca nuestra concepción del mundo pero, como ya hemos avanzado, su contrario también tiene mucho que decir. Sin ir más lejos, el filósofo François Laruelle sitúa el negro en un lugar principal, y nos impele a verlo como lo permanente y eterno:

Voyez noir! Non que tous vos soleils soient tombée —ils sont déjà revenus, un peu plus pâles—, mais Noir est la “couleur” qui tombe éternellement de l’Univers sur votre Terre.

(Laruelle 2012, 110)

La luz solar podría ser entendida como un paréntesis entre dos oscuridades: la original y la anunciada por la extinción del sol; y estar contenida en una oscuridad mucho mayor, presente en el universo entero. El negro prevalece como el color del universo⁵, y en su relación con los seres animados se convierte en la certidumbre de su mortalidad⁶. Dejando a un lado la posibilidad de abarcar el espectro físico y simbólico de la negrura, nos centraremos en algo concreto, terrenal y material: el combustible fósil, motor de los principales engranajes

actuales y el subsuelo. Una versión interesante de ello es la que propone Reza Negarestani cuando se refiere al mundo subterráneo de los fluidos de crudo. Partiendo de unos diálogos “ficticios”, sitúa el petróleo como una consciencia, más o menos oculta, de las políticas capitalistas mundiales. El petróleo es un cuerpo líquido promotor de las principales narrativas actuales, sobre todo de las que emplazan a la oscuridad en la más pura negatividad⁷. Por otro lado, el petróleo desplaza la jerarquía económica del sol en el sistema actual, efecto que puede ser leído como una metáfora o como un hecho tangible capaz de determinar la vida de millones de individuos. En palabras de Parsani, arqueólogo que aparece en el libro de Negarestani, el petróleo vendría a ser el cadáver negro del sol (Negarestani 2008, 26). De apariencia oscura y de origen fósil, también se le llama *oro negro*, nombre dual y polisémico que une luz y oscuridad a la vez que color y materia. Desde otra perspectiva, pero persistiendo en la unión entre negro y luz, Alexander Galloway plantea lo siguiente:

Oil is Black, in colour if not also in its moral decrepitude. But oil is also Light, because it is a transmutation of light of the sun. Oil is the geological product of sunlight having transitioned via photosynthesis into vegetable matter, that matter itself having been decomposed.

(Galloway 2012, 162)

Pese a su naturaleza putrefacta, residual y subterránea, la extracción y distribución de petróleo disemina la oscuridad por la superficie terrestre, determinando la geopolítica mundial. Bajo esta certeza trabajan artistas como Andrei Molodkin o Kader Attia. El primero construye unas controvertidas instalaciones con tubos transparentes y metacrilatos, en cuyo interior fluye crudo —fabricado por el propio artista— y sangre humana, líquidos que connotan a la vez supremacía, violencia y muerte. En *Liquid modernity* (2009) presenta dos réplicas de la celda utilizada en el juicio contra el oligarca Mikhail Khodorkovsky, presidente del grupo petrolero Yukos. Una de las celdas está iluminada, mientras que la otra se va rellenando de esta grasa negra, aglutinando metafóricamente un sinfín de intereses internacionales y corrupciones políticas. Por otro lado, el vídeo *Oil and sugar* (2007) de Kader Attia muestra una construcción de cubos de azúcar que progresivamente se derrumban y deshacen debido al contacto con el petróleo. El negro va ocupando la pantalla, deshaciendo el edulcorante y marcando un contraste entre los reflejos negros y blancos.

El negro también es fundamental en el trabajo de Jordi Morell. Por ejemplo, en *Ocupación temporal del espacio con negro como contenedor* (2008) construye

una especie de tatami lacado de negro, con las mismas dimensiones que un contenedor de residuos sólidos. El brillo de la pieza funciona como un espejo, similar a un fluido viscoso, donde queda fijada la imagen de todo aquello que la rodea. Con este guiño alude a la capacidad que tiene el contenedor de absorber el excedente que la urbe no necesita. Tanto en esta obra como en *Superficie negra en cuatro partes* (2009) —escultura en forma de palé—, pervierte la estética minimalista, dotándola de sentido más allá de lo formal. La utilización de este color no es arbitraria: con su uso se apropia de recursos vanguardistas, a la vez que proporciona a la madera un acabado lujoso que se asemeja a la textura del petróleo. Esta referencia se confirma en *Tres piezas negras* (2013), constituida por una pintura cuadrada, otra redonda y un trozo de alquitrán. Un desecho que cobra sentido cuando observamos su trabajo fotográfico: una colección de agujeros iniciada en 2005 que utiliza para captar el impacto sobre el territorio de determinados planes urbanísticos, antiguos conflictos bélicos o perforaciones mineras. Para el artista, el agujero sugiere un estado de “entretiempo” entre lo que era, lo que es y lo que será. Tanto la oscuridad del hoyo como el insignificante trozo de alquitrán atañen a la mutabilidad de la metrópolis contemporánea.

De hecho, la imagen del agujero contiene infinidad de metáforas, desde las más escatológicas hasta las más sociales. En el contexto que tratamos, las entradas concernientes a perforaciones mineras son paradigmáticas, ya que evocan la inmersión del obrero hacia la negrura del subsuelo. Hay muchos trabajos que se centran en este tema, pero quizás el vídeo *Western deep* (2002), de Steve McQueen sea uno de los más emblemáticos. Para elaborarlo el director se adentra en Tau Tona, la explotación más profunda del mundo, destinada a la extracción de oro. Esta mina se encuentra cerca de Johannesburgo y en ella hay contratadas cerca de cinco mil seiscientas personas. Durante los veinticuatro minutos que dura la película, la cámara sigue a los trabajadores por los ascensores y túneles del complejo, iluminados sólo por las linternas que llevan en sus cascos. La oscuridad ocupa gran parte de la imagen, provocando una sensación agobiante y claustrofóbica que se incrementa por el ruido mecánico y estridente de las perforaciones. Con su visionado se intuyen las extremas condiciones laborales que sufren los operarios, sometidos a una nueva forma de esclavitud. Su descenso en las tinieblas contrasta con el brillo del oro que se obtendrá: destellos de luz al servicio del capital.

3. LA LUZ INTRUSA. LUGARES PARA UN MISTICISMO EN SUSPENSIÓN

Hace más de dos mil años que se conoce el fenómeno que produce la luz cuando entra, por un pequeño orificio, en una habitación o caja oscura. Pero no fue hasta el siglo XVI que este objeto, instrumentalizado, se erigió como dispositivo científico, social y cultural. Durante más de doscientos años, la cámara oscura fue uno de los artefactos más influyentes en la historia de la representación, determinó la forma de concebir el saber y sirvió de modelo para explicar la visión humana.⁸ Tanto es así, que marcó un paradigma en el vínculo del sujeto-observador con el mundo. La cámara oscura determina una concepción concreta de la relación hombre-naturaleza, puesto que literalmente sitúa al perceptor dentro de un espacio cerrado, separándolo físicamente de aquello que percibe. Parafraseando a Jonathan Crary, *“la cámara oscura es inseparable de cierta metafísica de la interioridad” en la que se “impulsa una especie de ascesis o retirada del mundo, con el fin de regular y purificar la relación de uno con los múltiples contenidos del, ahora, mundo ‘exterior’”* (2008, 63). Con este proceder invalida el cuerpo como parte cognitiva, y confina al espectador en un espacio oscuro, que a modo de cíclope observará la realidad a través de una sola lente: la fisura de la pared.

En *Movimiento de corpos astronómicos* (2010), de João Maria Gusmão y Pedro Paiva, se pueden apreciar unas ruedas de bicicleta en movimiento proyectadas en la pared. Esto sucede gracias al sistema de la cámara oscura. Un agujero en la pared opuesta deja ver los objetos reales: unos focos de luz que iluminan unas ruedas en movimiento, activadas por un sencillo sistema mecánico. La luz que se cuela por el orificio posibilita que se forme la imagen. El título es emblemático: los artistas equiparan el desplazamiento de los astros con el giro circular de los objetos, proponiendo así una demostración mecanicista del funcionamiento del cosmos. En conjunto, se trata de una irónica alusión al mito de la caverna: el espectador divisa una representación bidimensional de la realidad que adormece e hipnotiza. Una proyección que ni siquiera es producida por la luz solar. De hecho, por la grieta sólo podemos ver una parte de la maquinaria que la constituye. Los proyectos de Gusmão y Paiva son una especie de decálogo sobre la *techné* y el progreso de la civilización, en los que la luz y la percepción cobran mucha importancia. Las menciones a la historia de la ciencia y a la óptica son recurrentes, pero no sirven para ofrecer un conocimiento empírico de los fenómenos, sino para hacer aflorar el esoterismo y la magia que los acompañan.

Estos artistas entienden la luz como un fenómeno que facilita el acceso a lo real o, por el contrario, que permite dirigirse hacia lo ignoto. Con un propósito similar, Luz Broto planteó la intervención *Dar paso a lo desconocido* (2011). El proyecto consistió en reabrir las treinta y una aberturas de una capilla gótica de Barcelona que habían sido cubiertas para obstruir la entrada de luz natural, con la finalidad de convertir el edificio en espacio expositivo. Así restauró el vínculo inicial entre interior y exterior, parámetro determinante de su diseño arquitectónico, y claramente representativo de una forma concreta de entender la espiritualidad. La pieza *09:29-17:26* (2015), que consta de una serie de cuarenta diapositivas realizadas durante la exposición, muestra la intromisión cenital de la luz solar, que quema visualmente el espacio de proyección. Con este gesto señala el carácter místico y oculto de la luz, capaz de iluminar el entorno, pero a la vez cegar la mirada.

4. LUZ REDENTORA. A MODO DE CONCLUSIÓN

Para finalizar, nos fijaremos en aquellas prácticas que utilizan la baja tecnología para acercarse a los parámetros de lo espiritual, pero siempre desde una forma precaria y crítica. Analizaremos tres proyectos que reconsideran la acepción de la luz como signo de salvación. Esta visión bienhechora ha sido muy frecuentada por la religión, sobre todo por el cristianismo, aunque su fuerza es tan sugestiva que también se ha convertido en protagonista de los programas de autoayuda y crecimiento personal. Claro que la postura que aquí veremos no es ni dogmática ni practicante, sino que se instala en la incertidumbre y en el escepticismo para dar cuenta de la construcción y secuenciación de metarrelatos.

Un caso paradigmático es el de José Antonio Hernández-Díez, cuyas primeras obras obedecían a una fuerte relación entre la tecnología y la imaginaria cristiana. Su proyecto se basaba más bien en desmontar los presupuestos que regían a las representaciones religiosas populares, y para ello no dudaba en utilizar elementos perturbadores y provocadores, como animales muertos, símbolos sagrados, etc. En *Filamentos* (2016), una de sus piezas recientes de la muestra retrospectiva *No tinc por del cap mal* del MACBA, presenta unas planchas de cobre, con unas velas delante en forma de ofrenda, donde se pueden ver unas representaciones de postes eléctricos con un cableado que recuerda a la estructura de la corona de espinas. Hernández-Díez, haciendo

uso de una formalización que emula los altares eclesiásticos, de forma irónica, remite a las iluminaciones artificiales de las iglesias, desde una perspectiva un tanto esotérica. La electricidad, con un aspecto sombrío, suplanta a las imágenes sagradas.

Un proyecto mucho menos sombrío es *Untiteled (Leveling a spirit level in free fall feat. Dorit Chrysler's BBGV dub)* (2009), donde João Onofre registra la mirada de un paracaidista en plena caída libre, que está tratando de ajustar el punto medio de un nivelador. Toda la filmación se basa en un plano fijo que tiene de eje el propio instrumento. El contexto es el cielo y la luz solar que se filtra, por momentos, en el cristal que contiene la burbuja. No parece claro qué es lo que se pretende nivelar o equilibrar. Las capacidades de la herramienta son muy limitadas para acometer la tarea encomendada, puesto que esta parece abocada a una revisión de tipo espiritual o anímico, y no a realizar simples ajustes mecánicos. Aunque la acción pueda parecer absurda, provoca que la luz solar recobre parte de su aspecto trascendental.

En *Searching for the Light* (2015), de Joaquim Cantalozella, se plantean una serie de acciones a fin de restablecer el concepto de *luz redentora*, mediante aproximaciones a grupos religiosos y a sus símbolos. El proceso parte de una primera toma de contacto con los acólitos, en la que se recogen los folletos y las guías espirituales que se utilizan para convertir a otras personas a sus creencias. También se ha procedido a recuperar objetos de culto abandonados en locales en desuso que habían albergado comunidades religiosas. Una vez recogido el material, este se ve sometido a una serie de ampliaciones, para extraer de él lo más esencial: la luz representada. El resultado final es contradictorio, pues aunque las piezas resulten envolventes y místicas, la realidad de la trama impresa las devuelve a un estadio palpable, físico e incluso oscuro. Las series fotográficas se exponen juntamente con los documentos de los encuentros del artista, u otros artistas invitados, con los creyentes y lugares de veneración. Estas piezas se combinan con una serie de pinturas de temas análogos. Los cuadros permiten un vuelco conceptual —en un ensayo subjetivo de valores cromáticos y lumínicos— que apela a la ficción y recupera la función narrativa e ilusoria de las imágenes. Esta ambivalente noción de la luz es la que querríamos recuperar para cerrar el texto: una luz capaz de sugerir el más allá, pero que cuando es capturada o representada no puede salir de la superficie del papel o del espacio. Una luz que como representación invoca los grandes temas, pero que en su materialidad no es más que pigmento, tinta o celuloide. Una luz seductora con pretensiones metafísicas más bien modestas.

Las diferentes obras que se han analizado en este artículo plantean, desde unas premisas ciertamente escépticas, diferentes modos de actualizar el simbolismo de la luz. Pero lo hacen fijando la mirada en aquellos dispositivos precarios que, de una forma u otra, terminan por neutralizar los significados; teniendo en cuenta que una de las funciones del arte es sacralizar o desacralizar sus sujetos y objetos. Los artistas aquí expuestos son conscientes de ello, así como de las limitaciones que tiene el propio lenguaje para acceder a una otredad. Pese a sus diferencias, podemos establecer algunos puntos en común: la recuperación del simbolismo y del valor metafórico de la luz; la voluntad de vinculación entre misticismo y espiritualidad, y la evidente intención de ponerlo todo en duda. Mediante distintos procesos de deconstrucción, tanto de la imagen como de sus valores semánticos, son capaces de restablecer una posibilidad o, si se quiere, un valor contingente que destruye a la vez que da nueva vida a algunos aspectos propios de la religiosidad. Aspectos frecuentemente denostados, pero que toman presencia de forma insistente en nuestra realidad cotidiana.

Bibliografía

- Blumenberg, Hans. 1993. "Light as a metaphor of Truth: At the preliminary stage of philosophical concept formation". En *Modernity and the hegemony of vision*, David Michael Levin, ed. Berkeley CA: University of California
- Crary, Jonathan. 2008. *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*. Traducción Fernando López García. Murcia: Cendeac
- Cubitt, Sean. 2014. *The practice of light: A genealogy of visual technologies from prints to pixels*. Cambridge MA: MIT
- Ferrater i Mora, José. 1971. *Diccionario de Filosofía*. Tomo II. Buenos Aires: Editorial Sudamericana
- Galloway, Alexander R. 2012. "What is a Hermeneutic Light?". En *Leper Creativity: Cyclonopedia Symposium*, edited by Edward Keller, Nicola Masciandaro, Eugene Thacker. Brooklyn NY: Punctum
- Krauss, Lawrence Maxwell. (1989) 1992. *La quinta esencia*. Versión española de Miguel Sánchez Portal. Madrid: Alianza
- 2013. *Un universo de la nada*. Traducción de Cecilia Belza y Gonzalo García. Barcelona: Pasado & Presente
- Laruelle, François. 2012. "Du noir univers: Dans les fondations humaines de la couleur". En *Dark nights of the universe*, by Eugene Thacker et al. Miami FL: The Miami Rail
- Mediavilla, Daniel. 2016. "El misterio de la materia perdida del universo, casi resuelto". *El País*, 5 abril. http://elpais.com/elpais/2016/04/01/ciencia/1459512894_718346.html
- Negarestani, Reza. 2008. *Cyclonopedia: Complicity with anonymous materials*. Melbourne VIC: Re.Press

- Nietzsche, Friedrich (1882). 2009. *La ciencia jovial* [y otros títulos]. Estudio introductorio por Germán Cano; traducción Germán Cano Cuenca y Alfredo Brotons Muñoz. Biblioteca de Grandes Pensadores, 1. Madrid: Gredos
- Thacker, Eugene. 2015. *En el polvo de este planeta*, Vol. 1: *El horror de la filosofía*. traducido por Hugo Castignani. Segovia: Materia Oscura
- Zajonc, Arthur. 2015. *Capturar la luz*. Traducción Francisco López Martín. Girona: Atalanta

Notas

- * Resultados del Grupo de investigación SGR Transmedia Catalonia (2014 SGR 27) y del proyecto I+D Materia impresa 2 (HAR2015-63952-C3-2-P)
- ¹ "Light and darkness can represent the absolute metaphysical counterforces that exclude each other and yet bring the world-constellation into existence" (Blumenberg 1993, 31)
- ² "Desde la Antigüedad hasta los primeros años de la década de los treinta de nuestro siglo, esta palabra (la nada) denotaba un "espacio totalmente desprovisto de materia", o quizás más poéticamente, "la vacuidad inalterable". Mientras que ambas nociones persisten en las definiciones populares, el vacío de la moderna física de partículas abunda en actividad. Es una burbujeante fuente de materia y energía; ¡puede incluso contener la mayor parte de la materia del universo!" (Krauss [1989] 1992, 58)
"[...] la "nada" relevante de la que emerge nuestro "algo" observado es nuestro "espacio vacío"" (Krauss 2013, 200)
- ³ Referente a la posición entre filosofía y ciencia, resulta muy interesante lo que propone Quentin Meillassoux en su libro *Después de la finitud. Un ensayo sobre la necesidad de la contingencia*.
- ⁴ "La tercera posición, que podríamos llamar "cósmica", rompe totalmente con esta postura antropocéntrica y afirma una única naturaleza "en sí" del mundo, anónima e impersonal, indiferente a nosotros a pesar de todo lo que podamos hacer para cambiarlo, amoldarlo, mejorarlo e incluso salvarlo" (Thacker 2015, 29)
- ⁵ "Noir d'avant la lumière est la substance de l'Univers, ce qui s'est échappé du Monde avant que le Monde ne vienne au Monde" (Laruelle 2012, 105)
- ⁶ "The relations among heat, light, and blackness deepen the association of black with an absolute actualization of the materials burnt and crushed to produce it: black as the color of that which has lived and is now doubly dead, as the obverse of flame, as the utter passivity of matter" (Cubitt 2014, 42)
- ⁷ "Narrative organizer, definitely (heart of gloopy darkness). Parsani comes up with the idea that there is no darkness in this world which has not its mirror image in oil. The end of the river is certainly an oil field" (Negarestani, 2008, p. 19)
- ⁸ Según Leonardo da Vinci, el ojo como cámara oscura en la que se proyecta una imagen del mundo (Zajonc, 2015, p. 43)

(Artículo recibido 30.04.16; aceptado 19.05.16)