

## ***La imagen caleidoscópica como primera forma de abstracción en los inicios del arte moderno***

### ***The kaleidoscopic image as the first abstract representation in the beginnings of modern art***

***Vergara Vázquez, Mari Nieves***

*Universidad Complutense de Madrid.*

#### **PALABRAS CLAVE**

imagen caleidoscópica, caleidoscopio, abstracción, modernidad, posmodernidad, proceso creativo.

#### **RESUMEN**

Este artículo propone un discurso distinto del hegemónico, posibilitando la creación de un nuevo paradigma asociado a metodologías caleidoscópicas de creación artística que culminaron en la posmodernidad. Este hecho se evidencia mediante la investigación de la presencia que la imagen caleidoscópica ha tenido en los inicios del arte moderno, recogiendo el posicionamiento crítico de Baudelaire, Proust, Marx, Engels y Benjamin respecto al caleidoscopio. Tras esta breve contextualización y también a través del análisis de la posición que abarcaba el infinito en “la forma de ver” de la sociedad en el s. XIX, se categoriza cuál es el lugar que tiene la imagen caleidoscópica en el contexto de las constelaciones estéticas propuestas por Eugenio Triás. Dicho estudio se plantea, precisamente, debido a la simultánea correlación dada entre la belleza aparente y lo siniestro que se oculta en la imagen caleidoscópica –dualidad de realidad/ficción y original/copia–. La influencia del caleidoscopio durante los inicios de la modernidad en diferentes ámbitos de creación –artes visuales (pintura, fotografía, cine), arquitectura o literatura– es destacable. Por ello, se analizan y presentan diferentes propuestas artísticas de carácter caleidoscópico, las cuales se constituyen como las primeras formas de abstracción del arte moderno –realizadas entre el s. XIX y principios del s. XX–. Salvo en algunos casos, estas abstracciones se generaron a raíz de la invención del caleidoscopio en 1815 y su posterior repercusión en el trabajo de diferentes artistas, o bien mediante el propio “uso” del sujeto artístico como medio de creación de imágenes caleidoscópicas. En ambos casos, se demuestra una autoría diferente de la asumida tradicionalmente, así como la producción de nuevas propuestas artísticas que guardaron resonancia con lo caleidoscópico.

#### **KEY WORDS**

kaleidoscopic image, kaleidoscope, abstraction, modernity, postmodernity, creative process

#### **ABSTRACT**

This paper proposes a different discourse from the predominant one, allowing the creation of a new paradigm associated with kaleidoscopic methodologies of artistic creation that culminated in postmodernity. This fact is evidenced through the research on the presence that kaleidoscopic image has had in the beginnings of modern art, presenting the critical position of Baudelaire, Proust, Marx, Engels and Benjamin regarding the kaleidoscope. After this brief contextualization and also by analysing the position that the infinite notion had in “the way of seeing” of society in 19th century, the kaleidoscopic image would be categorized into the context of the Eugenio Trías’ aesthetic constellations. This proposal is due to the simultaneous correlation between the apparent beauty and at the same time the sinister side hidden in the kaleidoscopic image –dualities reality/fiction and original/copy–. The kaleidoscope influenced different creation areas –visual arts (painting, photography, film), architecture or literature– during the beginnings of modernity. Therefore, different artistic proposals that have a kaleidoscopic background are analysed and presented as the first abstract representations in modern art –made between 19th century and early 20th century–. Except in some cases, these abstractions were produced thanks to the influence given by the invention of the kaleidoscope in 1815 and its impact in the artworks of different artists. It also happened due to the performance of the artistic subject as medium, mainly in relation to the creation of kaleidoscopic images. In both cases, it is shown an authorship that is different from the traditional one, as well as the production of new artistic proposals that have connections with the kaleidoscopic perspective.

Recibido: 30-04-2018

Aceptado: 13-06-2018

## **INTRODUCCIÓN**

A pesar de la influencia que han ejercido artefactos como el caleidoscopio o la propia imagen caleidoscópica en los inicios de la modernidad, se trata de una cuestión particularmente olvidada en torno a la que apenas se han desarrollado estudios en el ámbito de la historia del arte o de la investigación artística. Así, se plantea como hipótesis de partida la presencia de la imagen caleidoscópica como primera forma de abstracción en los inicios del arte moderno y la influencia que ha ejercido el caleidoscopio en estos casos. Igualmente, el caleidoscopio guarda importantes correspondencias con la modernidad –contexto de su invención– y la posmodernidad –debido a su dualidad de realidad/ficción y original/copia–. Al tratarse de un dispositivo de reproducción mecánica que no esconde su mecanismo, se evidencia como medio precursor de otros dispositivos de reproducción característicos del s. XX.

Para la comprobación de dicha hipótesis, los objetivos generales de esta investigación plantean demostrar la presencia que ha tenido el caleidoscopio como medio a través de la imagen caleidoscópica en los inicios del arte moderno –artes visuales (pintura, fotografía, cine) y la arquitectura– con el estudio y presentación de diferentes propuestas artísticas realizadas durante este periodo. Asimismo, previamente se realizará una contextualización sobre la asimilación del infinito y el caleidoscopio en relación a las tres constelaciones estéticas planteadas por Eugenio Trías. Finalmente, se analizará el posicionamiento del inventor del caleidoscopio, el físico David Brewster, y el de diferentes autores como Baudelaire, Proust, Marx, Engels y Benjamin en relación a la imagen caleidoscópica para determinar cuál es su relación con la modernidad, analizando e interpretando el paradigma que inicia en relación a la posmodernidad.

Los resultados esperables de la investigación evidencian que la presencia de la imagen caleidoscópica como primera forma de abstracción es destacada, constituyendo un discurso diferente del tradicional. De esta manera, la imagen caleidoscópica implica una forma diferente de autoría y de proceder metodológico –caleidoscópico y no lineal–. También plantearía otro tipo de relación con la práctica artística, a través de la experiencia activa del observador que participa de la misma.

## **LA INFINITA IMAGEN CALEIDOSCÓPICA Y SU CATEGORIZACIÓN EN LAS TRES CONSTELACIONES ESTÉTICAS DE TRÍAS**

El romanticismo planteó una nueva concepción en torno al infinito, mediante la introducción de esta identidad también en el individuo –la manera de mirar hacia el universo– mediante su sensibilidad subjetiva –lo sublime– (Trías, 2017, p. 149). Esta concepción está relacionada con un cambio de percepción en el ser humano en relación a un universo infinito, donde la Tierra giraba alrededor del Sol, con el descubrimiento de Copérnico, y donde el sol pasaba a ser “una estrella más”, con la contribución de Digges en el s. XVI, el primero en proponer y representar un modelo

cosmológico asociado a un espacio infinito con infinitas estrellas en movimiento dentro del sistema heliocéntrico de Copérnico (Harrison, 1987, pp. 35-37). Sin embargo, el modelo de Copérnico o la contribución de Digges no fueron mayoritariamente aceptados hasta 1686, cuando Bernard de Bovielle de Fontenelle publicó *Conversaciones acerca de la pluralidad de los mundos*, que tuvo mayor aceptación por parte de la sociedad (Weintraub, 2007, p. 66). En el arte, el cambio de concepción del modelo geocéntrico al heliocéntrico marcó el romanticismo, cuyos planteamientos comenzaron a surgir a mediados del s. XVIII. Así, se abogó por resaltar la creación subjetiva e individual mediante representaciones que simultáneamente integraban y desplazaban al ser humano en su pequeñez frente a la naturaleza tras siglos de antropocentrismo. Este hecho conjuntamente con la presencia de nuevos mundos abrió nuevas perspectivas, diferentes vías de ver y comprender el mundo. Comenzaría, en este momento, un punto de unión entre el ser humano como individuo y el “universo infinito”, idea que también trataría Carl Sagan en *Un punto azul pálido*. En la concepción artística del romanticismo el ser humano comenzó a tomar un posicionamiento donde, en relación con la Tierra, representada a través de la naturaleza, él era un punto azul pálido también. La composición presente en *El monje frente al mar* de Friedrich, donde el punto es precisamente el ser humano y la indeterminación casi abstracta de la representación de la naturaleza es la protagonista. Este sentimiento y la importancia del paisaje como componente esencial en las artes visuales sí estaría presente en el arte oriental y también en el arte de otras civilizaciones ya desaparecidas. En Occidente es el romanticismo el que abre, así, “la identificación de la naturaleza con el yo” (Cirlot, 2006, p. 576), perdiendo el “miedo” a desaparecer frente a la naturaleza infinita de lo salvaje (Cirlot, 2006, pp. 576-577).

Así, por ejemplo, la asimilación griega de infinitud a imperfección [...] es refutada desde mediados del siglo XVIII mediante una categoría estética en la que se alcanza a valorar positivamente la infinitud. Esa refutación se hace posible en la medida en que la idea de infinito ha penetrado en el campo cosmovisional y epistemológico: primero, a partir de una reflexión teológica que piensa lo divino como infinito; en segundo lugar, a partir de una reflexión sobre las principales categorías científicas pensadas desde el infinito (universo infinito, espacio y tiempo infinito). (Trías, 2017, p. 148)

Enmarcado en este contexto, Eugenio Trías propuso la categorización de tres constelaciones estéticas, entendidas como constelaciones referentes a “grandes bloques históricos en los que coagula o cristaliza una problemática estética determinada” (Trías, 2017, p. 147). Los periodos históricos están marcados desde la concepción estética iniciada en Grecia hasta mediados del XVIII para la constelación I, el cambio de paradigma con el romanticismo y la aparición del infinito del s. XIX en la constelación II, iniciada a mediados del XVIII y, por último, la constelación III, con su inicio en el romanticismo del XIX y su culminación en las teorías freudianas del s. XX (Trías, 2017, p. 148).

### Constelaciones estéticas de Trías

	<b>Constelación I (hasta XVIII)</b>	<b>Constelación II (siglo XIX)</b>	<b>Constelación III (siglo XX)</b>
<b>Pregunta fundamental</b>	¿Qué es lo bello?	¿Qué características posee el juicio estético?	¿Qué procesos inconscientes determinan la creación de valores estéticos?
<b>Categoría estética fundamental</b>	Lo bello	Lo sublime	Lo siniestro
<b>Concepto teórico correspondiente</b>	Limitación formal = perfección (Idea, forma, armonía)	Infinito	Inconsciente

La categorización de la imagen caleidoscópica a este respecto es compleja, pues abarca las tres constelaciones estéticas. Esto se debe a que se trata de un tipo de representación que ha estado presente a lo largo de toda la historia, comenzando su aparición como expresión artística en las representaciones geométricas de antiguas civilizaciones o incluso en representaciones más tempranas, durante la prehistoria, como por ejemplo en los ídolos-placa del neolítico, realizados en el suroeste de la península ibérica, en cuyos patrones geométricos se detecta la imagen caleidoscópica como estructura. En este caso, esta representación está simbólicamente relacionada con la astronomía, al repetirse sucesivamente según el “número de días de una lunación”, a la manera de calendario en las repeticiones de los triángulos equiláteros (Instituto de Astrofísica de Canarias, s. f.). El estudio visual de la estructura de la imagen caleidoscópica muestra, a primera vista, su clara relación con la constelación I, al tratarse de composiciones geométricas que formalmente son armónicas, simétricas y bellas. De hecho, la mayoría de las veces, su imagen también se asocia a la divinidad y/o lo sideral –como en el caso de los citados ídolos neolíticos, una de las primeras referencias de la posible existencia de deidades u objetos de culto–. Así, esta imagen entraría dentro de la constelación I, razón por la cual ha sido una imagen sumamente presente en diferentes enclaves, tanto domésticos como dedicados al culto de divinidades, a lo largo de la historia, y también como arquetipo usual en

representaciones artísticas tempranas. Sin embargo, no siempre estas manifestaciones han sido representadas dentro de su aparente belleza formal. Visible a lo largo de los siglos, se trata de una imagen que ha mantenido una analogía con “lo siniestro” en muchas ocasiones.

Las categorías de lo siniestro recapituladas por Trías que coinciden con la imagen caleidoscópica son las siguientes: la presencia de lo doble o el doble, la animación de objetos sin vida, la repetición de situaciones idénticas (efecto mágico y sobrenatural de *dejà vu*) y la fragmentación. Por un lado, si se retoma el ejemplo de los ídolos, se establece la animación de la piedra, “dotándola de vida”, así como la fragmentación existente en la composición si recuerda a la geometría fractal al estar, por ejemplo, ya presente en una estructura que guarda equivalencia con la curva o “monstruo” de Koch. Éste, bajo la dualidad de fragmentación e integración de triángulos equiláteros, tiene la misma estructura que la imagen caleidoscópica. Sin embargo, la noción de infinito no se aceptará hasta finales del s. XVIII, cambiando así el paradigma que inicia la constelación II. Por ello, encontramos cómo la imagen caleidoscópica, camuflada bajo la apariencia de formar parte de la constelación I, en realidad es también característica en los conceptos teóricos de las constelaciones II y III.

Lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia, en una rotación y basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo. Nuestra hipótesis sobre la articulación de lo bello y lo siniestro puede, desde ahora, perfilarse. En lo bello reconocemos acaso un rostro familiar, reconocible [...], un ser u objeto que podemos reconocer, que pertenece a nuestro entorno hogareño y doméstico [...]. Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos. (Trías, 2017, p. 52)

Ejemplos presentes en la obra de Cortázar, Borges o Woolf juegan, precisamente, con la dinámica de entablar el diálogo con lo caleidoscópico con el objetivo marcar una dualidad ante la ocultación del objeto, en estos precisos términos de realidad/ficción a los que refiere Trías y que conducen a las constelaciones II y III. Ciertamente, aunque aparentemente se trate de una “imagen bella” perteneciente a la constelación I, la imagen caleidoscópica se compone entre la realidad y la ficción, de reflejos donde no es posible averiguar cuál es el original. Y, en el caso de otros ejemplos pertenecientes a la historia de las artes visuales o decorativas, la dicotomía copia/original ha sido una constante. Este hecho lleva a planteamientos más contemporáneos en relación a la imagen caleidoscópica, que demuestran la presencia camuflada de las constelaciones II y III a través de la apariencia formal de la constelación estética I.

## LA INVENCION DEL CALEIDOSCOPIO Y SU TRADUCCION EN SÍMBOLO REPRESENTATIVO DE LA SOCIEDAD MODERNA: UN CAMBIO DE PARADIGMA CULMINANTE EN LA POSMODERNIDAD

La etimología de “caleidoscopio” se sustenta, precisamente, sobre la idea de belleza y ante la intencionalidad de “observar (scopeo) una imagen (eidos) bella (kalei)”. En cambio, según la nueva constelación estética introducida en el s. XIX, siglo de la invención del caleidoscopio, en todo lo bello queda velado lo siniestro, representado como aquello que “no puede ser desvelado” (Trías, 2017, p. 33). La intención del físico David Brewster con la invención del caleidoscopio en 1815 (Crary, 2008, p. 151), era la de producir “un medio mecánico” que permitiera “reformular el arte de acuerdo con un paradigma industrial”: desde su perspectiva científica, Brewster sentó las bases de la belleza en la simetría y la armonía tanto en la naturaleza como en las artes visuales (Crary, 2008, p. 154). Así, en palabras de Brewster, “el caleidoscopio creará en una hora lo que un millar de artistas no podrían inventar en el curso de un año” con rapidez y “con una belleza y precisión equivalentes” (1858, pp. 134-136). Este hecho encuadraría al caleidoscopio, en primera instancia, en la constelación I. De hecho, según Perelman, para ver todas las imágenes que produce tardaríamos en torno a 500.000 millones de años (2014, p. 98).

La revolucionaria invención del caleidoscopio trajo consigo, a su vez, numerosas reacciones por parte de la sociedad. Este artefacto, en principio dirigido al sector creativo por parte de su inventor y finalmente convertido en juguete, tuvo una gran repercusión en la concepción de la visualidad de la época. La perspectiva en torno al caleidoscopio por parte de Baudelaire y también de Proust era que “el caleidoscopio coincidía con la modernidad misma”. En el caso de Baudelaire, referenciaría al caleidoscopio como sinónimo de la modernidad en sus textos, ya que se trataba de “una máquina que desintegraba la subjetividad unitaria y dispersaba el deseo en nuevas disposiciones cambiantes y lábiles, fragmentando cualquier punto de iconicidad y dificultando su estancamiento” (Crary, 2008, p. 152). En cambio, el posicionamiento positivo en torno al caleidoscopio de Proust y Baudelaire sería diferente en Marx y Engels, quienes pensaban que aquella “multiplicidad que tanto había seducido a Baudelaire” era, en realidad, una farsa ilusionista: “un truco literalmente hecho de espejos” enteramente compuesto de reflejos de sí mismo (Crary, 2008, p. 152). Según Marx, el caleidoscopio se reduciría a “repetir una imagen única”, lo cual no sería acorde a los postulados de la modernidad. De hecho, David Brewster y Charles Wheatstone trabajaron en torno a “las ilusiones ópticas, la teoría del color, las postimágenes y otros fenómenos visuales” (Crary, 2008, p. 157), cuestiones que se recuperarían, por ejemplo, con el desarrollo del *Op-art* en la segunda mitad del s. XX.

La imagen caleidoscópica, a pesar de haber sido catalogada como símbolo representativo de la modernidad por parte de Baudelaire, Proust o Didi-Huberman (2011), guarda también importantes correspondencias con conceptos desarrollados, a posteriori, durante la posmodernidad. De hecho, la obsolescencia del caleidoscopio y su transformación en juguete se debería, finalmente, a que éste no era lo

“suficientemente ‘fantasmagórico’” –palabra utilizada por Benjamin y Adorno para describir diferentes formas de representación modernas del s. XIX–. Lo fantasmagórico se caracteriza, así, por la ocultación del mecanismo de creación, como sucedía con la linterna mágica, donde la linterna se ocultaba para que el público no la viera mientras asistían a una proyección (Crary, 2008, p. 174). Lo interesante de la propuesta de Brewster era, de hecho, su propósito de superar “la ocultación o mistificación del funcionamiento de la máquina” desde una perspectiva científica, con el objeto de la “democratización y diseminación masiva de las técnicas de la ilusión” (Crary, 2008, pp. 174-175). El caleidoscopio y la imagen caleidoscópica, a diferencia de otros artefactos ópticos, genera un espacio virtual mediante la repetición mecánica e infinita que, sin embargo, muestra su mecanismo de creación. La evidencia de su intencionalidad, así como su mecánica, lleva a cuestionamientos en torno a lo que corresponde a la realidad y lo que constituye la ficción que tiene lugar dentro del mecanismo.

Al igual que sucedía mientras el debate mayoritario giraba en torno a “si la fotografía era o no arte”, en vez de dirigirse a si el surgimiento de la fotografía transformaba, o no, la naturaleza del arte (Benjamin, 2013, p. 28), la fotografía produjo antes y un después en el arte y ejerció una influencia singular en la producción de los artistas de aquella época. Como se ha expuesto, las discusiones sobre la validez del caleidoscopio como dispositivo de creación o su uso como metáfora de las cualidades tanto positivas como negativas representativas de la modernidad obviaron, en cierta forma, el debate en torno al impacto que tuvo el caleidoscopio en las propuestas artísticas de la época.

En torno al año 1900, la reproducción técnica alcanzó un nivel en el que podía, no ya sólo aplicarse a todas las obras de arte del pasado, modificando profundamente su impacto, sino también conquistar por sí misma un lugar entre las prácticas artísticas. (Benjamin, 2013, p. 13)

El cambio a este respecto se introduce con la pérdida del aura de lo entendido por obra de arte tradicional objetual (pintura, escultura, etc.), pues con la introducción de técnicas como la serigrafía, la fotografía o el cine la noción de “autenticidad” cambia, al poder reproducirse mecánicamente sin que exista un original como tal (Benjamin, 2013, pp. 11-16). En este sentido, el caleidoscopio es también característico en mostrar su mecanismo de generación continua de copias procedentes del original, y sin embargo no demuestra cuál de estas copias es la primera, “la original”, siendo todas posiblemente originales e infinitas por igual. Por ello, tras este contexto de surgimiento de nuevas técnicas y dispositivos de creación, las nuevas técnicas tuvieron un impacto sobre el lugar o la identidad que ocupaban las formas artísticas tradicionales (Benjamin, 2013, p. 13), sacando precisamente al objeto reproducido de la tradición: “Al multiplicar las copias, la presencia única queda sustituida por la presencia masiva. Y la reproducción, al poder adaptarse a las situaciones del receptor, multiplica la presencia de la reproducción” (Benjamin, 2013, p. 16). En este sentido es importante la fragmentariedad del montaje, concepción que entra en juego con la aparición del cine y sus mecanismos de creación. Así, según Benjamin, “el carácter ilusorio del cine [...] deriva del montaje. [...] una suma de fragmentos que se recomponen” (2013, pp. 40-42). Su montaje denota un proceso con el fin de intervenir y transformar en el mundo,

no de reflejar la realidad. Así, Benjamin recurrió al sentido de lo caleidoscópico al ver el libro de fotografías de Karl Blossfeldt, que contenía precisamente fotografías objetuales de plantas caracterizadas por su estructura caleidoscópica y fractal. Walter Benjamin sugirió que el sentido caleidoscópico le vino dado mediante la composición aleatoria del libro, ya que no podía anticipar de ninguna manera qué era lo que iba a encontrarse a posteriori, tras pasar la página (Didi-Huberman, 2011, p. 204). En este parecer no habría, según Benjamin, “una ‘línea de progreso’ sino series omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo que Benjamin llama su ‘historia anterior’ y su ‘historia ulterior’” (Didi-Huberman, 2011, pp. 152-153). A este respecto, Didi-Huberman expresa que la manera de hacerlos es, precisamente, a través del juego.

Jugando, una vez más, dialécticamente: jugando sobre los dos cuadros a la vez. El inconsciente del tiempo llega a nosotros en sus huellas y en su trabajo. Las huellas son materiales: vestigios, despojos de la historia, contra-motivos o contra-ritmos, ‘caídas’, ‘interrupciones’, síntomas o malestares, síncope o anacronismos en la continuidad de los ‘hechos del pasado’ [...] Lo que Benjamin exige primero es la humildad de una *arqueología material*: el historiador debe convertirse en el ‘trapero’ de la memoria de las cosas. Simétricamente, Benjamin exige la audacia de una *arqueología psíquica*” (2011, pp. 155-156).

Para Benjamin el historiador sería, por lo tanto, un trapero, aunque “también un niño de quien sabemos que no importa cuál desecho puede servirle para formar una nueva colección” (Didi-Huberman, 2011, p. 159). Es interesante esta concepción, pues el caleidoscopio acabó utilizándose como un juguete, a pesar de las intenciones de Brewster. Así, Didi-Huberman desarrolla cómo Benjamin veía en el caleidoscopio una metáfora de lo moderno debido a la novedad creadora por la que se regían sus imágenes (2011), pero tal vez el caleidoscopio no se trata del mejor signo para definir la modernidad. Es cierto que éste siempre genera imágenes infinitas, siempre nuevas – como formuló a este respecto su propio creador y lo cual coincide con el espíritu de la modernidad propuesto por Baudelaire–, pero también debe tenerse en cuenta que el caleidoscopio llega a la formación de estas imágenes a partir de las diferentes posiciones que toman las mismas piezas que lo componen. Se trata de una imagen no sólo característica en su novedad, sino en la simultaneidad basada en lo idéntico y repetitivo, hecha siempre a partir de las mismas piezas que se encuentran al otro lado de los tres espejos y que, comúnmente, son como los despojos con los que se haría el trapero de Benjamin. Éstas, a su vez, se reproducen mecánicamente e infinitamente, lo que en este sentido la lleva a ser precursora de la fragmentación tal y como es entendida en la posmodernidad. Mediante la asimilación de lo viejo, o mediante la intervención real en el mundo para su transformación en otra cosa que donde no pueda diferenciarse entre el original y las múltiples copias. Benjamin es, así, visionario de la posmodernidad, al ser capaz de anticipar los mecanismos presentes en este periodo.

La dualidad establecida entre el original y la copia marca una relación directa con el apropiacionismo, cuyo modo de “representación” se producía, en ciertos casos, a través de la forma más radical de copia directa –fotografía de otra fotografía ya

existente–, negando, así, concepciones asentadas como la de la “originalidad, autenticidad y presencia”, nociones asociadas a “los principios básicos de la historia del arte” (Martin Prada, 2001, p. 11) y que, como hemos visto, anticipó Benjamin. Así, como especifica Martin Prada a este respecto, mediante el apropiacionismo crítico se rompe con el paradigma historicista surgido en el s. XIX en relación a la historia del arte concebida en su propia estructura lineal, frente a otros medios y planteamientos que son, ciertamente, más caleidoscópicos y no lineales. Esta forma de ver tiene en común un gran número de características compartidas con el caleidoscopio –reproducción, virtualidad, original/copia, realidad/ficción, etc.–: “Ya no se tratará de evaluar los sistemas de conocimiento, sino los procesos y procedimientos mediante los que las creencias, conocimientos y verdades son producidos” (Martin Prada, 2001, p. 24). En este sentido, retornamos a la idea que McLuhan enunciaría en la posmodernidad, donde “el medio es el mensaje” (1996, p. 35). Martin Prada alude a que son los sistemas de poder –los constituyentes de la “verdad” que presenta el mensaje– frente a las cuestiones y posicionamiento identitario característico de los años 70 –“lo personal es político”– lo que culminó en la radicalidad de dicho sistema, expresado por Deleuze y Guattari (2001, pp. 17-24) que ponen el foco, precisamente, en el medio: “Un libro no tiene objeto ni sujeto [...]. Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, [...] tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, [...] en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya” (2004, pp. 9-10). Este hecho y la contextualización de este apartado servirá para la correcta comprensión de la categorización del caleidoscopio y la imagen caleidoscópica, que influyeron en las primeras abstracciones de los inicios del arte moderno y abrieron el camino hacia la posmodernidad. A continuación, se observará cómo muchos de estos ejemplos son, precisamente, característicos en la creación de los primeros espacios virtuales e interactivos, relacionados con el infinito y también dados a la no diferenciación entre el original y las copias.

#### **LA IMAGEN CALEIDOSCÓPICA COMO PRIMERA FORMA DE ABSTRACCIÓN EN LOS INICIOS DEL ARTE MODERNO: GEORGIANA HOUGHTON Y HILMA AF KLINT (PINTURA), EUGÈNE HENARD (ARQUITECTURA), LADISLAS STAREVICH (CINE) Y ALVIN LANGDON COBURN (FOTOGRAFÍA)**

Si consideramos el planteamiento de McLuhan en relación a Georgiana Houghton y Hilma af Klint se observará cómo el mensaje y el medio son, en su caso, lo mismo: en este caso, el medio es ellas. Georgiana Houghton es la primera artista abstracta de la que se tiene registro. Aún bastante desconocida, en los últimos años su trabajo está comenzando a recuperarse. Su proceso creativo, el cual lleva la atención hacia la figura de la mujer artista que genera “un espacio alternativo a través del ritual”, consistía en realizar sus acuarelas a través del contacto con espíritus como médium (Monash University Museum of Art, 2015). El re-descubrimiento de su pintura, descrita como “una fantasía caleidoscópica” (Jones, 2016), es muy relevante y marca un cambio de paradigma, un antes y un después, en relación a la historia del arte. Debido al sistemático menosprecio hacia su trabajo bajo la justificación de que se había realizado

mediante el espiritismo (Monash University Museum of Art, 2015) –aun cuando el trabajo de otros artistas abstractos como Kandinsky, Malevich o Mondrian manifestaran ser también seguidores del plano espiritual a través del culto a Madame Blavatsky–(Januszczak, 2016), o simplemente el de ser una mujer y quedar, por ello, excluida del sector profesional del arte en un momento en que el “genio artístico” sólo le estaba permitido a los hombres, su trabajo no ha sido casi reconocido (Jones, 2016). Lo cierto es que, en este sentido, no es de extrañar el proceder de artistas como Houghton o Hilma af Klint, influidas por “fenómenos ocultistas más allá de lo visible a ojos humanos” y también por otros descubrimientos científicos, como los Rayos X o la velocidad de la luz, que permitían ver a través de “la superficie de las cosas”. McLuhan alude a que es precisamente la luz –ya que ésta, *per se*, no tiene contenido– lo que puso en evidencia el medio frente al contenido (1996, pp. 34-35). Por ello, esta era una tendencia común en aquella época (Müller-Westernmann, 2013, p. 38). En este sentido, los procesos de creación de Houghton y Hilma af Klint son muy similares y casi coetáneos en el tiempo, ya que af Klint también entraba en relación con planos espirituales a través de su pintura. La información de este proceso en af Klint es más rica, ya que dejó testimonio en sus diarios. Sin embargo, a pesar de que su producción saldría a la luz hasta los años 60 del s. XX por petición expresa (Müller-Westernmann, 2013, p. 33), no fue así en el caso de Houghton, que expuso sus pinturas abstractas en Londres en 1871, tres años antes de la famosa exposición de los impresionistas en París (Jones, 2016). Hilma expresó que, hasta veinte años después de su muerte, en 1944, no llegaría el momento de exponer su trabajo, que no expuso en vida, ya que no podría ser comprendido: “pintó, pues, cuadros para el futuro”, habiendo expuesto en vida sólo representaciones figurativas (Müller-Westernmann, 2013, p. 33) muy distintas a su orgánica pintura abstracta. Coincidiendo con su petición, los años 60 se constataron como el inicio de la segunda ola feminista, que visibilizó el trabajo de muchas mujeres en diferentes ámbitos.

Debido a su curiosidad e interés en la naturaleza, así como a su participación activa en la escena cultural de Estocolmo (Müller-Westernmann, 2013, p. 37) –aunque sin exponer su trabajo–, así como de la ya citada conexión con un plano espiritual y seguidora de los avances científicos que la llevaban a la simultánea transformación –evolución de Darwin– y conocimiento de lo invisible –Rayos X–, surgió su orgánica y abstracta pintura. Af Klint se dedicó, décadas antes que los surrealistas, a la escritura y el dibujo automático, “renunciando a un modo de representación dirigido a la realidad exterior [...] dio comienzo entonces a un viaje hacia el interior”, hacia lo invisible (Müller-Westernmann, 2013, p. 38). Así, como médium, fue receptora de mensajes de espíritus, siendo sus primeras representaciones automáticas motivos como “el caracol, el lirio y la rosa” en la compañía de otras cuatro mujeres con intereses similares en el espiritismo, que se llamaban a sí mismas “las cinco” (Müller-Westernmann, 2013, p. 38). Es muy llamativa la relación compositiva de la estructura del caleidoscopio con el esquema empleado durante la Edad Media para la invocación de espíritus –un triángulo equilátero “encuadrado” dentro de un círculo, similar al esquema del caleidoscopio– (Hall, 2016, p. 372). Si se compara con el caleidoscopio, observaremos cómo este es, precisamente, el esquema del artefacto. Af Klint aceptaba, pues, los

encargos de diferentes entidades con nombres, como el encargo de Amaliel: *Los cuadros para el templo* (1906-08), a los que Hilma decidió dar apariencia “suprasensible”, no figurativa (Müller-Westernmann, 2013, p. 41), así como la dualidad masculino/femenino presente en cada individuo (Müller-Westernmann, 2013, p. 42), donde precisamente representa este mismo esquema de la “cuadratura” del triángulo dentro del círculo, el esquema medieval de invocación de espíritus y también estructura del caleidoscopio.

Los cuadros para el templo pueden ser considerados de diferentes maneras y en diferentes planos. [...] pretenden ampliar nuestra comprensión de las relaciones entre el ser humano y el cosmos. Tratan de desarrollos y procesos, y del surgimiento del mundo y la materia desde el espíritu. (Müller-Westernmann, 2013, p. 42)

Tanto en el caso de Georgiana como de Hilma son ellas las que funcionan como “medios” a través de los que tiene lugar la comunicación con otro plano. Este hecho es interesante en relación a la función del caleidoscopio como medio. En este caso, son ellas el medio y son quienes recogen el testimonio visual de su abstracción como resultado, produciendo una ruptura esencial con lo que asumimos, tradicionalmente, como autoría. Este hecho también queda evidenciado en las propuestas de Hildegarda de Bingen que, al igual que Georgiana e Hilma, actúa como el medio transmisor de sus visiones en la Edad Media. Como especifican respecto a este hecho Cirlot & Garí, las dificultades que encontraban las mujeres en su condición de autoría les llevó a la contemporánea decisión de transformarse ellas mismas en el medio para, así, dar voz a su mensaje.

Mujeres que escriben, mujeres que hablan en la Edad Media acerca de lo que les sucede en un espacio invisible: el de la interioridad. [...] En la Edad Media, las mujeres se apropiaron de los instrumentos de escritura para hablar de sí mismas y de Dios, pues Dios fue lo que encontraron en sus cámaras [...]. Rompiendo las barreras de un mundo que las había condenado al silencio, alzaron sus voces que fueron oídas porque salían de sus excesos sobrenaturales. (Cirlot & Garí, 2008, p. 13)

En este sentido y en relación al caleidoscopio se demuestra la constante relación entre representaciones caleidoscópicas y la experiencia de “ser el medio” en su autoría, encontrando muchas propuestas realizadas por mujeres. Por otro lado, no sólo en términos de autoría, pero también en lo relativo a la experiencia de “la obra de arte”, cambia lo que tradicionalmente se entendió como tal. Siguiendo la línea del discurso de McLuhan en la que el medio es el mensaje, la Exposición Universal de París de 1900 marcó un antes y un después. La exposición, realizada con la intención de publicitar todo el progreso científico y tecnológico logrado durante el s. XIX para la entrada al s. XX. Como parte de la exposición estaba *El Palacio de las Ilusiones* de Eugène Henard que, llegando a estar a la altura de la Torre Eiffel, fue seleccionada como “la atracción estelar” de la exposición de 1900 (Sazatornil Ruíz, 2012, pp. 65-69). Este “palacio” existía gracias una sala hexagonal, de 22 metros de largo, constituida enteramente por un “caleidoscopio gigante y vivo” que estaba fijo en este espacio –aunque los espejos sí

que eran móviles, para evitar las desviaciones en el correcto funcionamiento de la ilusión— (Sazatornil Ruíz, 2012, pp. 70-71), creando el palacio mediante la reflexión infinita de un espacio hexagonal. Partiendo de este lugar donde el observador se encontraba rodeado por seis espejos (Sazatornil Ruíz, 2012, p. 70), la reflexión de los mismos le situaba ante un palacio que estaba constituido, virtualmente, por un total de 468 salas (Perelman, 2014, p. 100) y 54.000 luces que provenían del reflejo de las 3.000 bombillas que presentaba la sala (Sazatornil Ruíz, 2012, p. 71). Hénard buscó “un lenguaje arquitectónico para el nuevo siglo”, decidiendo aunar “la era industrial y la magia de la electricidad” con la generación de un espacio cuya decoración oriental encontraba su claro referente en la Alhambra y el Alcázar de Sevilla, generando una distribución similar al de la Mezquita de Córdoba (Sazatornil Ruíz, 2012, pp. 69-71). La elección de este tipo de decoración es muy significativa en relación a esta investigación, ya que traza un vínculo directo entre las artes decorativas, la imagen caleidoscópica que produce el caleidoscopio y la arquitectura. El proyecto arquitectónico de Hénard se alza, a su vez, como el primero de muchos otros que vendrían con el desarrollo del s. XX, como las instalaciones de artistas como Olafur Eliasson o Yayoi Kusama —prácticamente similares al planteamiento de Hénard aunque con otros motivos—. En este sentido, la influencia del caleidoscopio en los inicios de la arquitectura moderna fue clave. Seguramente por esta misma causa, encontramos la presencia de un pasaje completamente caleidoscópico en *La reina de las mariposas* (1927), del famoso animador Ladislav Starevich. En esta película aparece, claramente, una secuencia caleidoscópica, marcando una de las primeras abstracciones realizadas en el ámbito cinematográfico —la primera caleidoscópica—, ambientada en un ambiente de película fantástica. Además del pasaje de caleidoscópico, Starevich construye un espacio caleidoscópico arquitectónico similar al de Hénard, en cuyo contexto tiene lugar el baile de unos insectos.

En este sentido, el caleidoscopio ha sido dado a la creación e invención de nuevos dispositivos asociados por parte de, como observamos, Hénard o Starevich, entre otros, en diferentes disciplinas. Este fue también el caso de Alvin Langdon Coburn y la *vortografía*, el primer fotógrafo en realizar, intencionadamente, fotografías abstractas. Para ello utilizó el *vortoscopio*, un artefacto inventado por él y Ezra Pound (Glasson Roberts, 2014, p. 60), conformado por una “estructura de espejos caleidoscópicos” (Glasson Roberts, 2014, p. 12). En 1912 fijaría su residencia en Londres, lo que le permitió formar parte del movimiento vorticista británico, corriente que dio su fin con la llegada de la I Guerra Mundial. Esta corriente iba en consonancia con movimientos de vanguardia como el cubismo y su ideología provenía de la palabra vórtice —del latín *vortex*, remolino, refiriendo al centro o internamiento hacia el vórtice de la imagen—. A partir de 1920, Coburn dejó la fotografía para dedicarse plenamente a una búsqueda mística, por lo que no fue suficientemente reconocido por su trabajo (Glasson Roberts, 2014, pp. 12-13). Tuvo muchas influencias de oriente: el arte, la cultura, la religión y la filosofía, las cuales tuvieron gran influencia en su trabajo, aunque le acabarían llevando a su retiro del panorama artístico y urbano de la ciudad (Glasson Roberts, 2014, pp. 12-22)

¿Por qué la cámara no habría de romper las cadenas de la representación convencional y probar algo fresco y nunca antes intentado? [...] ¿Por qué, yo les pregunto encarecidamente, necesitamos continuar cayendo en el lugar común de realizar pequeñas exposiciones de temas que puedan ser clasificados en grupos de paisajes, retratos y estudios de figuras? ¡Piensen en la alegría de hacer algo que fuera imposible de clasificar, o de decir qué parte es la de arriba y cuál la de abajo! [...] No creo que hayamos siquiera comenzado a darnos cuenta de las posibilidades de la cámara. (Coburn, 1916, pp. 23-24)

Coburn realiza nuevas perspectivas y define aquello que se tomaría por insignificante, con una intencionalidad abstracta. Sus *vortografías* recuerdan a las *micrografías decorativas* de la artista Laure Albin Guillot, casi contemporánea a él, cuyas fotografías tomaba a través de un microscopio. El microscopio también atrajo a Coburn desde un punto de vista formal (1916, p. 24), por lo que no es extraño que buscara su propia aproximación con la creación del vortoscopio con este propósito.

## CONCLUSIONES

- El caleidoscopio y su imagen guardan importantes correspondencias con la modernidad —el contexto de su invención—, teniendo un gran impacto e influencia en el ámbito cultural de los siglos XIX y XX, dando lugar a diferentes debates en torno a su naturaleza que suscitaron críticas positivas (Baudelaire, Proust) y negativas (Marx, Engels), así como diferentes interpretaciones en torno a su condición que abrieron una vía hacia la posmodernidad (Benjamin).
- La imagen caleidoscópica se constituye como primera forma de abstracción en los inicios del arte moderno, como se observa en los ejemplos presentados en relación a su presencia en el arte: Georgiana Houghton y Hilma af Klint (pintura), Eugène Henard (arquitectura), Ladislav Starevich (cine) y Alvin Langdon Coburn (fotografía).
- El caleidoscopio y su imagen guardan importantes correspondencias con la posmodernidad: la importancia del medio sobre el mensaje (McLuhan), su falta de “fantasmagoría” al dejar su propio mecanismo de creación al descubierto y su condición virtual coloca a la imagen caleidoscópica a la altura de propuestas más contemporáneas y características de la actualidad. Debido a su dualidad realidad/ficción y original/copia, se descontextualiza la creación del caleidoscopio en la modernidad abriendo vías hacia prácticas más propias de la posmodernidad, siendo relevante en relación a corrientes más contemporáneas como el apropiacionismo.
- La imagen caleidoscópica se encuadra dentro de las tres constelaciones estéticas propuestas por Trías. Bajo la apariencia de la constelación I, su imagen se adscribe al ámbito lo sublime (infinito) y lo siniestro (inconsciente) en relación con el observador (constelaciones II y III).
- La imagen caleidoscópica genera nuevos posicionamientos ante la práctica artística, ya sea a través del autor o del espectador, siendo ambos

observadores del proceso donde asisten a la transformación del caleidoscopio y que va más allá de un mero posicionamiento formal.

## FUENTES REFERENCIALES

Benjamin, W. (2013). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.

Brewster, D. (1858). *The Kaleidoscope: Its History, Theory and Construction*. London: John Murray.

Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de los ismos*. Madrid: Siruela.

Cirlot, V. & Garí, B. (2011). *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Madrid: Siruela.

Coburn, A. L. (1916). The future of Pictorial Photography. En F. J. Mortimer (ed.), *Photograms of the Year* (pp. 23-24). London: Iliffe & Sons.

Coburn, A. L. & Glasson Roberts, P. (2014). *Alvin Langdon Coburn*. Madrid: Fundación Mapfre.

Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Hall, M. P. (2016). *Las enseñanzas secretas de todos los tiempos*. Barcelona: Booket.  
Harrison, E. R. (1987). *Darkness at night*. Cambridge: Harvard University Press.

Instituto de Astrofísica de Canarias. *Simbolismo en la Prehistoria de la Península Ibérica y su entorno Mediterráneo: paradigmas por épocas*. Recuperado el 30 de abril de 2018, de:

<http://www.iac.es/proyecto/arqueoastronomia/pages/project-overview/highlights-hitos/symbolism-in-iberian-prehistory.php>

Januszczak, W. (2016). Waldemar Januszczak on art: The woman who changes everything. En *The Times*. Recuperado el 30 de abril de 2018, de:  
<https://www.thetimes.co.uk/article/waldemar-januszczak-on-art-this-woman-changes->

everything-50xpw7j8

Jones, J. (2016). Georgiana Houghton: Spirit Drawings review – awe-inspiring visions of a Victorian medium. *The Guardian*. [online] Recuperado el 30 de abril de 2018, de:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/15/georgiana-houghton-spirit-drawings-review-courtauld>

Martin Prada, J. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.

McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Monash University Museum of Art. (2015). *Believe not every spirit, but try the spirits*. Recuperado el 22 de marzo de 2018, de:

<https://www.monash.edu/muma/exhibitions/exhibition-archive/2015/believe-not-every-spirit,-but-try-the-spirits>

Perelman, Y. (2014). Reflexión y refracción de la luz. En *Física recreativa I* (pp. 92-114). Córdoba: El Cid Editor.

Sazatornil Ruiz, L. (2012). De Diebitsch a Hénard: El "Estilo Alhambra" y la industrialización del orientalismo. En J. Calatrava & G. Zucconi (eds.), *Orientalismo: arte y arquitectura entre Granada y Venecia* (pp. 53-72). Madrid: Abada.

Trías, E. (2017). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Penguin Random House.

Weintraub, D. A. (2007). *Is Pluto a Planet*. Princeton: Princeton University Press.