



LA ENSEÑANZA DEL LENGUAJE VISUAL

Bases para la construcción
de una propuesta alternativa

Maríel Cifardo
(compiladora)



**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

La enseñanza del lenguaje visual: bases para la construcción de una propuesta alternativa / Mariel Ciafardo... [et al.]; compilado por Mariel Ciafardo. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1862-8

1. Lenguaje. 2. Arte. I. Ciafardo, Mariel II. Ciafardo, Mariel, comp.
CDD 790.01

Obra de tapa

Serie *Fragmentos frecuentes*. Ensayo /5. Calado sobre papel de color

Ayelén Lamas Aragón

Foto: Carolina Oliveri

Edición y corrección: Florencia Mendoza

Diseño: María Ramos

Colaboradora: Lucía Pinto

La enseñanza del Lenguaje Visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa es propiedad del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) y de Papel Cosido. Registros sobre Arte en América Latina, editorial de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sin el permiso previo y escrito de la editorial. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.



PROBLEMAS ACTUALES DE LA LUZ REAL Y REPRESENTADA¹

MARIEL CIAFARDO, PATRICIA MEDINA,
CLELIA CUOMO, MARÍA LAURA MUSSO

LUZ REPRESENTADA: ¿AMPLIACIÓN O CRISIS DEL TÉRMINO?

Los diferentes modos de representar la luz en la imagen bidimensional responden a concepciones filosóficas y culturales específicas que influyen en la construcción y en la interpretación de las producciones visuales. Estas asociaciones, que tienen como resultado un tipo de imagen con determinadas características, no encuentran un correlato conceptual apropiado al abordar el estudio del valor lumínico, tanto en los niveles obligatorios del sistema educativo como en el nivel terciario y universitario. Asimismo, el enfoque metodológico tradicional, aún vigente, se presenta inadecuado a la hora de aproximarse a las producciones contemporáneas, las cuales ofrecen, como rasgo esencial, una diversidad de materiales y de lógicas realizativas al interior de cada una de ellas.

La actualidad de las artes visuales requiere que se replanteen las estrategias de enseñanza vinculadas al estudio y a la utilización del valor lumínico en la construcción espacial de la imagen bidimensional, sea ésta figurativa o abstracta, y que se reconozcan sus alcances y sus limitaciones. A continuación se detallan algunas de las problemáticas que acarrea esta concepción y luego se proponen ciertas posibilidades que habilitan nuevos abordajes al momento de trabajar y de definir el contenido en el aula.

En primer lugar, se advierte un conflicto de orden terminológico: el valor y los acromáticos se utilizan como sinónimos. Es habitual escuchar frases del tipo «en las artes plásticas se puede producir con colores y con valores». El estudio del valor lumínico comienza, generalmente, con la explicación de la escala de valores y las claves tonales. El hecho de llamar escala de valores a lo que en realidad es una escala de acromáticos es lo que provoca esta confusión inicial. Como es sabido, la escala de acromáticos está compuesta por siete grises y en los extremos superior e inferior se ubican el blanco y el negro respectivamente. Esta convención —dado que los sujetos percibimos una cantidad mucho mayor de grises, sumado a la inexistencia de un blanco y un negro absolutos— deriva en seis claves tonales —otra convención—, que son armonías de acromáticos

¹ Este capítulo es una versión revisada y ampliada de la ponencia «Luz representada: ¿ampliación o crisis del término?» (Medina, Cuomo & Ciafardo, 2016).

que proponen seis posibles relaciones. Cada una de esas armonías está constituida por tres acromáticos distribuidos cuantitativamente y su clasificación obedece a dos variables: el nivel de contraste lumínico y la altura lumínica. La organización y la cuantificación son arbitrarias, por lo cual simplifican hasta el límite los posibles climas lumínicos de las obras.²

En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, a los estudiantes no se les advierte que los colores tienen un valor, cuestión que les será develada a posteriori, puesto que el contenido color suele trabajarse en ese orden. Es decir, en el dictado de las clases, no queda suficientemente claro que el valor es una propiedad que se refiere a la altura y al contraste lumínicos, tanto de los acromáticos como de los colores. La influencia de la tradición se manifiesta, además, mediante otro presupuesto teórico: el valor en la bidimensión se expresa con el concepto de luz representada. En sentido estricto, las reflexiones sobre el tema tienen una raíz histórica precisa, el Renacimiento. A partir de allí, el tratamiento de las imágenes de la pintura y el dibujo mediante la luz representada se erige en una de las herramientas fundamentales para la generación de profundidad espacial ilusoria y de volumen de las figuras humanas y de los objetos, en un sistema de representación realista que se consolida como el código de códigos en Occidente desde el siglo XV hasta fines del siglo XIX. Este estricto sistema requirió de una técnica específica para la producción de obras visuales que signó la historia del dibujo y la pintura en el período: el modelado.

Una de las consecuencias del peso de esta tradición es que deja de lado a la representación figurativa no realista y a la abstracción. Esta situación tiene su correlato en el aula. En las clases en las cuales se enseña la luz representada, el alumno debe realizar dibujos o pinturas con un abanico reducido de materiales y soportes o, en el mejor de los casos, recurrir a la fotografía. La imagen resultante aspira, según el estadio de la formación, a alcanzar una imagen realista. Sin embargo, estas prácticas ignoran tanto los saberes previos y las expectativas de los estudiantes como la ampliación del universo de las artes visuales contemporáneas. La pintura y el dibujo —que junto con la escultura constituyeron las artes por excelencia— expandieron sus límites al interior de sus disciplinas a la vez que se ofrecen hoy como una opción entre muchas otras. De ahí que la utilización del modelado para lograr volumen sobre una superficie plana está relacionada directamente con la voluntad del productor más que con un único canon al que es preciso ajustarse.

La tarea pendiente sería, entonces, pensar otros enfoques para la enseñanza del valor y poner en crisis el concepto de luz representada, de manera tal de incluir la producción y al análisis de obras abstractas,

² Ver en el apéndice «Términos de uso del valor en acromáticos».

figurativas no realistas y obras que presentan climas lumínicos en la bidimensión con estrategias alejadas del modelado. En tanto el valor consiste en el clima lumínico de una obra, no hay posibilidad de que exista una obra sin valor. ¿Puede utilizarse el concepto de luz representada en obras cuyos contrastes y alturas lumínicas son el resultado de, por ejemplo, ejercer distintos procedimientos sobre un material (perforar, plegar, etcétera)? ¿O es necesario crear un nuevo término que permita abordar esas otras realidades plásticas? A continuación, se analizan algunas obras que construyen espacio plástico y/o volumen de las figuras con recursos diferentes.

En el emblemático *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, de 1918, Kazimir Malévich busca infructuosamente la representación de la nada y plantea el mínimo contraste en la más alta luminosidad compositiva [Figura 1]. Es una pintura y, sin embargo, no hay modelado, no hay figuración, pero hay construcción espacial y clima lumínico (clave menor alta).

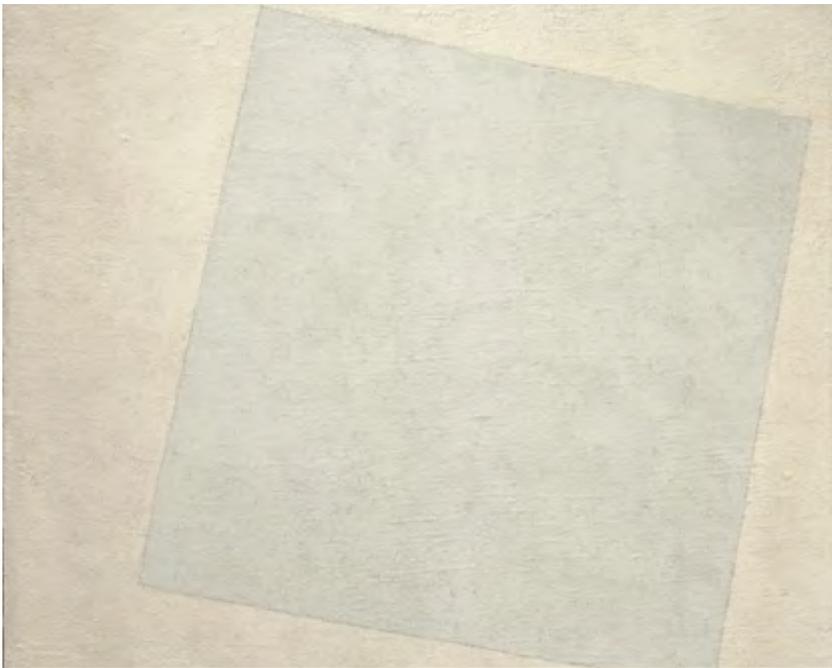


Figura 1. *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918), de Kazimir Malévich³

3 Obra con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.

Una situación lumínica similar, aunque esta vez es una imagen figurativa, se presenta en producciones realizadas con técnicas como el gofrado. En la obra *Recuerdo de Mar del Plata* (2013), de Corina Arrieta, el contorno de las figuras producto del hueco —dos lobos marinos, la silueta sintetizada del Hotel Provincial y el logo de Havanna— provoca la proyección de mínimas sombras en el plano, única estrategia de generación de ilusión de profundidad espacial [Figura 2].



La obra de Abigail Reynolds ofrece una propuesta poco convencional con respecto a los posibles usos poéticos de las propiedades lumínicas de las imágenes impresas. A partir de la selección de fotografías extraídas de enciclopedias ilustradas, construye nuevas imágenes que tienen como anclaje poético las diferencias tonales que posibilitan calidades de impresiones y tintas disímiles. Las fotografías tienen en común la representación de un mismo lugar geográfico, que es reforzado porque ambas presentan un idéntico tamaño de plano y de punto de vista. En realidad, se trata de la misma toma fotográfica impresa en dos instancias diferentes. Sin embargo, se percibe un leve desfase en el interior de la

4 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

imagen final producto de su montaje. Una leve instancia de incongruencia, en el encuentro de sus referencias espaciales, provoca obturaciones y extrañamientos. El «empalme», a modo de *collage*, de ambas referencias visuales del puerto de St Paul's [Figuras 3a y 3b], construye una nueva y ambigua situación espacial, la cual se intensifica por la generación de solapas plegadas hacia el exterior, resultado de los cortes realizados sobre el material fotográfico, que rompe la planimetría de la superficie.



Figura 3a. *St Paul's 1950/1983* (2018), de Abigail Reynolds⁵



Figura 3b. *St Paul's 1950/1983* (2018), de Abigail Reynolds. Detalle

El dato interesante es la esencialidad que deviene de la elección de la materialidad. Por un lado, las fotografías provienen de libros de distintos tamaños. Por el otro, ambos ejemplares son copias sacadas de un mismo modelo/original, pero sus fechas de publicación abarcan un período de casi treinta años entre uno y otro (la primera es de 1950 y la segunda de 1983), dato consignado en el título de la obra.

Las calidades de impresión en blanco y negro presentan tonalidades disímiles propias de la evolución de los sistemas de impresión fotográficos y evocan una dimensión temporal en su percepción a partir de la alteración de las tonalidades. Se reduce al mínimo la diferencia en la relación figura-fondo (aunque sin desaparecer) y se crea la idea de volumen sin recurrir al modelado: la construcción espacial de la obra se vale de un único recurso: el contraste lumínico.

Otra variante presenta la obra *Reverso* (2014), de Amalia Valdés [Figura 4]. El espacio es configurado por cortes y pliegues que generan fuertes contrastes a partir del énfasis puesto en las cualidades de la superficie que el material —pintura acrílica y pintura anticorrosiva sobre acero— brinda en contacto con la luz. Las oposiciones brillo/opacidad y color/acromático refuerzan el contraste. Nada más acertado que las

⁵ Obra con autorización de la autora para su reproducción.

palabras de la artista para realizar esta descripción: «Es algo raro lo que pasa al estar frente a la obra ya que cambia la percepción del material [...] mediante el reflejo de la luz y la inestabilidad de la materia definiendo la obra como impredecible y transformable» (Valdés en *Ch.ACO*, 14 de abril de 2015). Si bien toda obra es afectada por las condiciones de alumbrado del lugar de exhibición, en este caso el clima lumínico ya no es solo intrínseco a la obra. La luz ambiente influye en su percepción final. Su relación con el entorno condiciona el clima lumínico general. A pesar de que la producción es bidimensional, el clima lumínico se propone como variable y relativo.

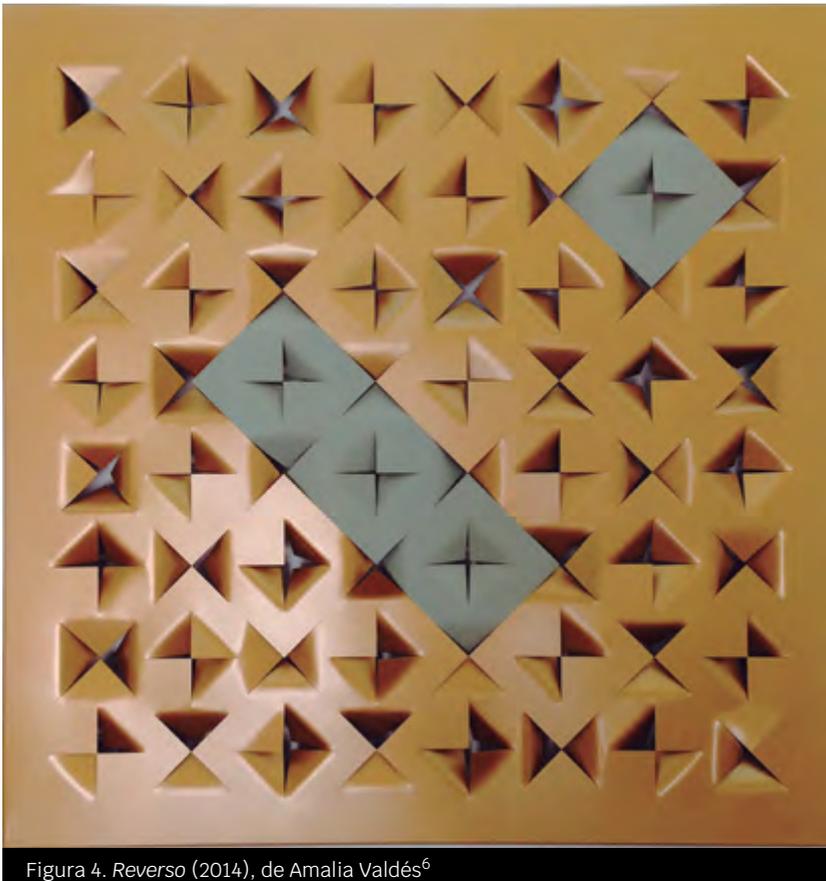


Figura 4. *Reverso* (2014), de Amalia Valdés⁶

6 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

La producción de Bruno Dubner, quien construye su poética a partir de la utilización de la luz como componente esencial, escapa a las clasificaciones esperables al poner en crisis las relaciones habituales entre la representación de la luz, las técnicas, los materiales y los soportes fotográficos. En su obra *Sin título* (2007-2010), de la serie *Testimonio de un contacto*, el artista desestabiliza el paradigma tradicional de la fotografía tanto analógica como digital [Figura 5].

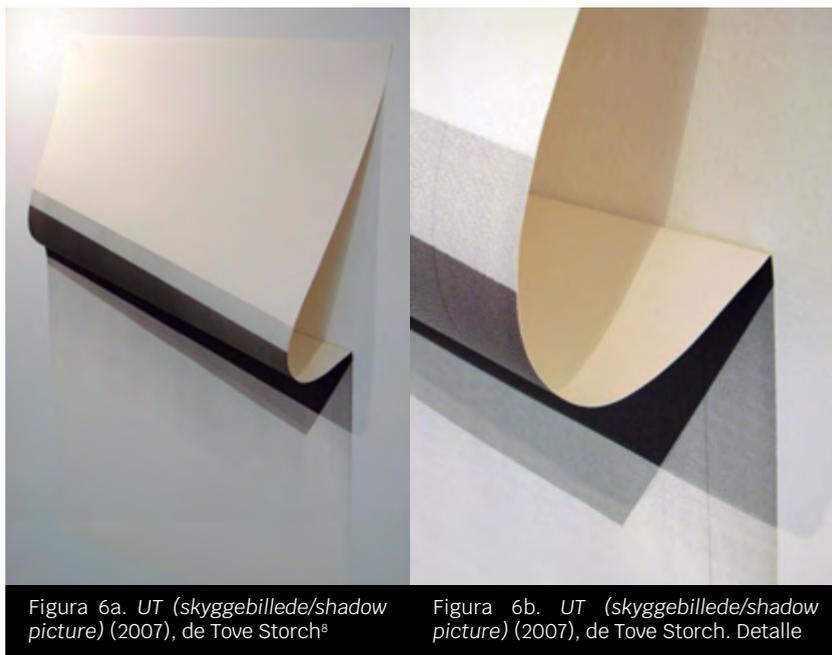


Figura 5. *Sin título* (2007-2010), de Bruno Dubner. De la serie *Testimonio de un contacto*

7 Obra con autorización del autor para su reproducción.

Con un papel fotosensible en sus manos, recorre una habitación a oscuras. No hay captura de la imagen mediante una cámara (por lo tanto, no hay referente), tampoco hay película ni memoria digital. La obra es el resultado de la reacción del papel fotosensible ante mínimas condiciones lumínicas (nunca hay oscuridad total). El texto curatorial acerca de su muestra, escrito por Juan Valentini (s. f.), explicita estas zonas paradójicas con las que el espectador se encuentra al enfrentarse a la imagen: «El contacto no retiene líneas y planos de figuras, sino zonas de temperatura-color».

La obra de Tove Storch propone un simple accionar con una compleja resolución. Como el título del díptico lo indica *UT-Skyggebillede (Imagen de Sombra)*, invita a reflexionar respecto de las posibilidades poéticas que brindan las propiedades lumínicas de los materiales. A partir de una modalidad no convencional de emplazamiento, en lo referido a superficies planas de formatos rectangulares —en este caso pantallas de seda—, el material así dispuesto da paso a volúmenes que funcionan como elementos obturantes de luz. El resultado es una superposición de sombras proyectadas que construyen el espacio de la obra y que convierten el soporte y a la materialidad en una misma entidad [Figuras 6a y 6b].



8 Obras con autorización del autor para su reproducción.

El artista explota al máximo las posibilidades que el material brinda al prescindir de asociaciones figurativas y al poner el énfasis solo en sus propiedades constituyentes. Su conformación de fibra continua y su alta resistencia facilitan una particular caída que generan zonas de oscuridad potenciadas por fuentes lumínicas direccionadas las cuales, a la vez, destacan la brillantez del material.

No tensar el lienzo —lo que produce una forma volumétrica—, en uno de los casos, y no sujetar uno de los vértices límites del marco —originando una curva convexa—, en el otro, son los procedimientos que dan forma a este espacio atípico en la superficie bidimensional.

Las sombras resultantes de la iluminación conforman planos solapados y geométricos de diferentes alturas lumínicas y refuerzan una idea de profundidad ilusoria, convirtiéndose en los únicos indicadores espaciales que rompen con la superficie lisa impoluta. Una mínima intervención y una intencionalidad concreta en la elección del material por la calidad de su superficie se convierten en los rasgos esenciales de esta propuesta.

El tema es complejo y habilita otras líneas de estudio y de reflexión, por ejemplo, los casos en los que las obras bidimensionales están producidas con luz real. Es decir, aquellas en las cuales la luz es la materialidad básica.

La siguiente obra de Román Vitali está realizada con tubos fluorescentes que configuran dos cuadrados [Figura 7]. Los tubos emiten luz coloreada, cuya irradiación provoca tanto una ilusión de profundidad hacia el interior de cada cuadrado como la expansión de sus límites. El marco se vuelve ambiguo dado que, perceptualmente, es a la vez geométrico y orgánico. ¿Podría decirse que estamos en presencia de *un modelado* producto de la mezcla lumínica?



Figura 7. Sin título (2004), de Román Vitali⁹

9 Obra con autorización del autor para su reproducción.

LA ILUMINACIÓN Y LA LUZ COMO MATERIAL

La presencia de la luz real en la producción de obras plásticas contemporáneas hace necesario reflexionar sobre las diferentes posibilidades que se advierten tanto en aquellas donde el material básico es la luz como en las que es clave la iluminación; esto le otorga una especial significación a la imagen o resalta las características propias de las materialidades. En las artes del espectáculo la luz es protagonista, pero también se la utiliza con frecuencia en el diseño gráfico y en el diseño industrial.

En principio, se intenta entender qué es la luz sin quedarse solamente con definiciones provenientes de las ciencias, aunque tal vez esta idea del físico danés Niels Bohr, parafraseada por Gerald Holton —y citada por Georges Kubler—, ayude a comprender:

Nuestro conocimiento de la luz está contenido en una serie de aseveraciones que son aparentemente contradictorias, establecidas sobre la base de múltiples experimentos realizados bajo distintas condiciones e interpretados en función de diversas teorías. Cuando preguntamos ¿qué es la luz?, no hay otra respuesta que ésta: el observador, sus diversos aparatos y tipos de equipo, sus experimentos, sus teorías y modelos de interpretación y todo lo que pueda haber en una habitación antes vacía en el momento en que se permite que una bombilla permanezca encendida. Todo esto, junto, es la luz (Holtn en Kubler, 1988, p. 44).

En definitiva, se puede decir que la luz es una manifestación visual de una emisión energética y que se percibe cuando existe una fuente emisora, un espectador y una materia reflejante. Pero esta definición no le alcanza a Niels Bohr ni tampoco a los artistas plásticos. Es evidente la importancia de la experiencia propia, del contexto histórico, social y cultural para interpretar la presencia lumínica. Aunque hay algo en la idea del físico danés que lleva a mencionar una diferencia que se establece cuando se habla de iluminar y de alumbrar en las clases de Lenguaje Visual.

Alumbrar es dar luz, claridad. Es hacer visible, poner luz en algún lugar sin una intencionalidad artística. Iluminar, en cambio, es parte del proceso de producción de la obra: la luz puede establecer un orden de lectura, enfatizar alguna zona en particular e inclusive darle un sentido determinado a la obra generando una poética con su presencia. Es decir, para el mundo del arte, encender una lámpara, una llama de vela, una línea de neón, varias linternas o decenas de leds es una decisión fundamental en la creación de las obras.

Los artistas contemporáneos utilizan tanto las luces naturales como las luces artificiales. Es el caso de James Turrell, quien desarrolla su obra experimentando con las variaciones que pueden lograrse mediante

la iluminación natural. Turrell aprovecha la luz solar e incorpora el cielo en sus composiciones; manipula la iluminación artificial para generar instalaciones donde la percepción del espacio es ilusoria. El artista ha realizado una serie de obras denominadas *Skyspace* con el objetivo de indagar en la relación entre la luz natural, la luz artificial y el espacio. *The color inside* (2013) [Figura 8] fue diseñada para el Centro de Actividades Estudiantiles de la Universidad de Texas (Austin), un sitio en forma de elipsis de paredes de yeso blanco con una abertura en el techo que permite observar el cielo. Los espectadores pueden sentarse en el banco negro que circunda la pared, experimentar los lentos pero constantes cambios lumínicos y entregarse a una forma completamente atípica de percepción temporal. Tanto al amanecer como al atardecer, es decir, cuando mejor se repara en el cambio de la luz natural, el color de las luces led que iluminan el interior va alterando la percepción al modificar el contraste, provocando sensación de serenidad y de relajación.

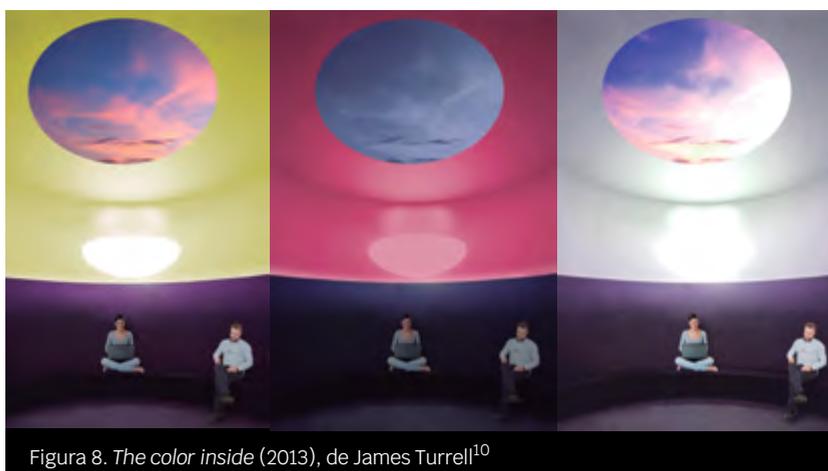


Figura 8. *The color inside* (2013), de James Turrell¹⁰

En la obra *Breathing Light* (2013), Turrell transforma mediante la luz una sala del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA) en la cual los espectadores se encuentran inmersos en un ambiente indefinido y sin referencias espaciales: no hay límites, no hay aristas, no hay horizonte, no hay sombras proyectadas [Figura 9]. El resultado es una especie de paisaje onírico, que cambia constantemente de color, en el que se destaca una única forma rectangular, de vértices redondeados, y en el que se pierde la noción de escala.

10 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos. Los cambios cromáticos fueron simulados digitalmente.



Figura 9. *Breathing Light* (2013), de James Turrell. Fotograma

Olafur Eliasson, en la instalación *The weather project* (2003), montó en la sala de turbinas de la Tate Gallery (Londres) un gran semicírculo de luz, una especie de sol, formado por cientos de lámparas de monofrecuencia, que se refleja en un plano espejado ubicado en el techo de la sala [Figura 10a]. Con el correr de las horas, una sutil niebla lograda por humidificadores sumerge a los espectadores en un ambiente de iluminación difusa, los colores se vuelven suaves y con pocos contrastes. Se produce una cierta ambigüedad en la percepción del tiempo —en el múltiple juego que propone el artista: el tiempo del reloj, el tiempo subjetivo de la experiencia estética y el concepto de tiempo asociado a las condiciones climáticas— a la vez que se debilitan las referencias espaciales. Así, las personas se ven incluidas en un paisaje artificial en el cual se desplazan, se tiran al piso como si estuvieran tomando sol en la playa y mueven sus extremidades para reconocerse entre la multitud en el espejo superior [Figura 10b]. La participación del público, esencial en las propuestas de Eliasson —que en general estimulan una experiencia individual o grupal—, se convirtió en acción política cuando un grupo de artistas antibélicos concentraron alrededor de ochenta manifestantes que se recostaron en el suelo y construyeron la frase «Bush go home», mientras el entonces presidente de los Estados Unidos visitaba Londres. Los espectadores ocasionales se sumaron a esta performance, que constituyó otra obra u otra obra dentro de una obra, y formaron con sus propios cuerpos la palabra «Now».

Muy diferente es cuando se intenta resaltar las características propias de los materiales, las texturas, los colores, para lo cual se utiliza la iluminación direccional. En el caso del espectáculo musical infantil *Dos*

historias de amor en una casa abandonada (2015), de Daniel Belinche, una luz cenital, es decir, desde arriba, intensifica el rojo del tocado del personaje, permite profundizar las sombras del rostro y le da brillos a la tela del vestuario [Figura 11]. Aquí, además, se usa una tira de luces led en la falda del vestido para darle mayor fantasía al personaje de la cantante. Mientras tanto, en un panel ubicado detrás de ella, se proyecta a contraluz la figura del otro personaje manipulando un globo, cuyo material permite que la luz atraviese el objeto y que se logre la transiluminación.



Figuras 10 a y b. *The weather Project* (2003), de Olafur Eliasson. Fotografía de Irakli (2004)¹¹

En la ópera *El viento que arrasa* (2016), de Beatriz Catani, se trabaja con una pantalla gigante en el fondo del escenario sobre la cual se proyecta una película desde parrilla. Cuando el personaje de la mujer se ubica en la silla es iluminado con una luz cenital intensa, de forma cuadrada, que limita un espacio dentro del practicable que marca la zona de su habitación cuya luz general es más tenue. El público puede ver a la vez la escena del rancho donde los cantantes son iluminados con varias fuentes de luz colocadas en diferentes posiciones, pero fundamentalmente desde frontal picado y diagonal izquierdo picado. Delante está la orquesta con pequeñas lámparas sobre los atriles que alumbran las partituras. A la derecha, sobre un montículo de tierra, se encuentran dos personajes acurrucados y un traje colgado sobre ellos, que queda a contraluz [Figura 12a].

11 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.



Figura 11. *Dos historias de amor en una casa abandonada* (2015), de Daniel Belinche



Figura 12a. *El viento que arrasa* (2016), de Beatriz Catani

En otra escena, en la que el audiovisual no está activado, un seguidor ilumina de manera directa y focalizada el traje desde una posición diagonal media a la derecha. De este modo, proyecta una sombra muy sugerente en el fondo, mientras los dos personajes arrodillados sobre la tierra son iluminados por un cenital con forma circular, que resalta la textura de los materiales y la presencia de las máscaras en sus rostros [Figura 12b].



Figura 12b. *El viento que arrasa* (2016), de Beatriz Catani

En las obras lumínicas pensadas para la vía pública se recurre, generalmente, a algunas operaciones como la repetición o la acumulación, ya que la gran escala de las producciones requiere de mucha cantidad de material. Luzinterruptus es un colectivo de artistas que desarrolla sus intervenciones urbanas en espacios públicos. «Utilizamos la luz como materia prima y la noche como lienzo [...] con la simple idea de poner un punto de atención luminoso a problemas que detectamos en la ciudad» (Luzinterruptus, s. f.). La obra *Literatura vs. Tráfico* se presentó en 2010 por primera vez en Nueva York. Esta experiencia efímera, que consistió en la instalación de ochocientos libros iluminados y que impidió el paso al tráfico en una calle bajo el puente de Brooklyn, fue trasladada a Melbourne, Australia, dos años después, cuando el colectivo fue convocado a participar en el Festival *Light in Winter* bajo el tema «la lectura». Durante un mes de trabajo, con la colaboración del Ejército de Salvación —que donó diez mil libros descartados por bibliotecas públicas— y de los organizadores del Festival *Guerrilla Lighting* —quienes aportaron linternas con luces *leds*— la instalación alcanzó la mayor escala de todas las obras que el grupo había

realizado hasta el momento [Figura 13]. La calle fue transformada en sala de lectura —un gran río de luz que interrumpió la circulación normal— en la cual los habituales conductores de automóviles y los transeúntes se transformaron en protagonistas de la obra y pudieron hojear, leer y hasta tenderse sobre los libros y cubrirse con ellos.



Figura 13. Fotograma de video de *Literatura vs. Tráfico*. Fotografía de Lola Martínez¹²

La obra titulada *El plástico con el que vivimos* (2017), también del colectivo Luzinterruptus, intenta poner el acento en el uso excesivo que se le da a ese material en la vida cotidiana, pese a saber que su degradación es tan lenta. Se trata de una intervención realizada en el antiguo edificio Virgin Megastores (Burdeos, Francia) con seis mil bolsas recolectadas en las tiendas de la ciudad, que fueron colocadas en cada una de las aberturas y que generaban la sensación de que el edificio iba a verse desbordado por ellas [Figuras 14a y 14b]. Durante los cuatro días que permaneció montada la obra, el público podía acercarse y reconocer los logos de las más diversas marcas comerciales. De noche, iluminadas desde el interior, ofrecían un espectáculo ambiguo, ya que las bolsas multicolor conformaban una especie de vitral.

Otro grupo internacional de artistas, investigadores, tecnólogos y diseñadores denominado Squidsoup, que trabaja con experiencias en medios digitales e interactivos, ha realizado obras utilizando la luz. *Submergence* (2013-2016) es una instalación que se ha presentado en más de cuarenta espacios en todos los continentes. La obra está conformada por tiras suspendidas con más de ocho mil puntos de leds de distintos

12 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.

tamaños que, en su disposición, construyen un espacio cúbico inmersivo. La experiencia consta de cuatro secciones de cinco minutos cada una —Linternas, Espacio Dividido, Enjambre y Euforia— que componen un relato abstracto cuya intensidad y duración aumentan progresivamente.



Figuras 14 a y b. *El plástico con el que vivimos* (2017), de Luzinterruptus

Las luces se prenden y se apagan y van cambiando de color de acuerdo a dos variables: los patrones sincronizados y la presencia de los espectadores. Las variaciones lumínicas y cromáticas se ven acentuadas ante la presencia regularizada de una banda sonora electrónica.

La combinación del movimiento real de las tiras de *leds*, producido por el desplazamiento del público, y del movimiento virtual, programado por el dispositivo, trastoca la percepción del espacio al volver ambiguas la profundidad, las alturas y las distancias [Figuras 15a y 15b].



Figura 15a. *Submergence* (2013-2016), de Squidsoup¹³

Figura 15b. *Submergence* (2013-2016), de Squidsoup¹⁴

13 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.

14 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.

La propuesta de Nonotak Studio, grupo integrado por Noemi Schipfer y Takami Nakamoto, también gira en torno a la experiencia generada por la luz y el sonido. Los espectadores permanecen frente a la obra en un espacio fuertemente contrastado —entre el negro del fondo y el blanco estridente de las luces—, que juega con una intensa estimulación de los sentidos. La instalación *Zero Point Two* (2018), que está realizada con fibra óptica láser, programada y sincronizada con música electrónica, provoca combinaciones cinéticas complejas que continuamente dislocan la percepción, pues las líneas horizontales de luz al activarse y desactivarse cambian la percepción de la profundidad y, aunque están quietas, parecen moverse, mientras que el sonido genera un campo envolvente [Figuras 16a y 16b].



Figuras 16a y b. *Zero Point Two* (2018), de Nonotak Studio. Fotografías

Stephen Knapp en sus *Lightpainting* (2016) construye el espacio utilizando la luz como material principal. El artista *pinta* obras abstractas sobre los muros, abandonando los más habituales materiales pigmentarios de la pintura. Con artefactos contruidos con lámparas halógenas y vidrios dicróicos, que actúan como prismas descomponiendo la luz a partir del reflejo y de la refracción de la luz, Knapp inunda la sala en penumbras con formas de diversos colores, direcciones y longitudes [Figuras 17a y 17b]. El efecto de colores saturados y formas definidas que se produce sobre las paredes contrasta con los sutiles reflejos que tiñen el piso.

Las obras analizadas hasta aquí no son ni pretenden ser una lista exhaustiva, sino solo una muestra de las infinitas maneras en que la luz cobra importancia en el arte contemporáneo. Las obras lumínicas —ya sea porque utilizan luz natural o artificial como material principal o porque dependen de la luz para su existencia— son cada vez más frecuentes en las artes visuales, con las más variadas formas y recursos tecnológicos, en esculturas y en objetos [Figuras 18 y 19], performances interactivas [Figura 20], vestuario e indumentaria [Figuras 21 y 22], textiles [Figura 23], *land art* [Figura 24], pinturas fluorescentes [Figura 25], entre otras.



Figura 17a. *Lightpainting* (2016), de Stephen Knapp. Fotograma del video¹⁵



Figura 17b. *Lightpainting* (2016), de Stephen Knapp. Fotografía tomada por el grupo Oregon State (2011)¹⁶

15 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.

16 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.



Figura 18. *Intrude* (2016), de Amanda Parer. Fotografía de Mabel Lamour¹⁷

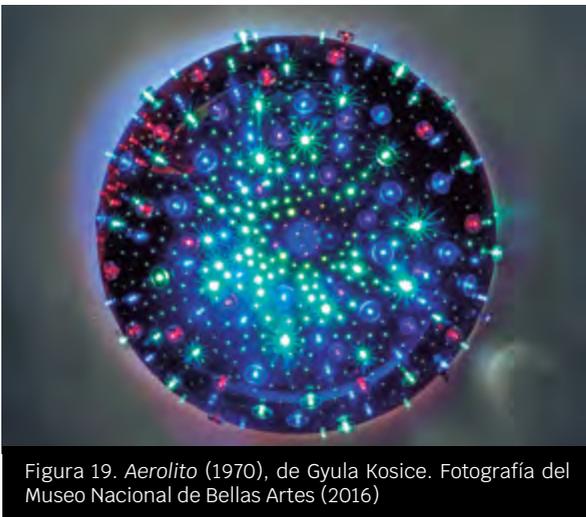


Figura 19. *Aerolito* (1970), de Gyula Kosice. Fotografía del Museo Nacional de Bellas Artes (2016)

17 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.



Figura 20. *Light Body* (2016), de Lia Chavez. Fotograma del video



Figura 21. *Living dolls* (2011), de Beo Beyond¹⁸

18 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.



Figura 22. *A light un light* (2018), de Kunihiro Morinaga. Fotograma



Figura 23. *Unnumbered Sparks* (2014), de Janet Echelman. Fotografía de Sally B. Buck¹⁹

19 Imagen con licencia que puede ser utilizada con fines educativos.



Figura 24. *Sun Tunnels* (1976), de Nancy Holt



Figura 25. *Day and night* (2010), performance de Houxo Que. Fotograma del video

Este recorrido pone en evidencia lo urgente de repensar la enseñanza de la luz representada y de la luz real. Con respecto de la luz representada, las tablas y los esquemas deben tomarse como lo que son: simples organizaciones que permiten graficar la complejidad y la importancia del valor en las artes visuales. En este sentido, su estudio ayuda al momento de iniciar un primer acercamiento al tema. Pero, como cualquier intento de clasificación, reclama no olvidar su carácter orientativo y evitar su

aplicación como si se tratara de una receta compositiva. La organización y la cuantificación son arbitrarias, por lo cual simplifican hasta el límite los posibles climas lumínicos de las obras.

Un acercamiento a las obras concretas evidencia que la mayor parte de ellas se resiste a ser sometida a una clave de tres valores distribuidos cuantitativamente sobre una superficie. Por lo tanto, antes de pretender producir o interpretar una obra aplicando un modelo rígido, se trata de poder comprender los climas lumínicos generales, los cuales exceden ampliamente las seis armonías de la escala.

Estudiar las teorías es imprescindible en la formación universitaria, pero esto no debería anular la posibilidad de reconocer tanto sus alcances como sus límites. Como cualquier teoría general reclama, a la hora de producir y de interpretar imágenes, su relativización. Relativizar significa, en este caso, comprender que los climas lumínicos son el resultado del conjunto de operaciones puestas en obra: el tipo de delimitación de las formas, los niveles de definición o de ocultamiento, los tratamientos de las superficies, las estrategias para la construcción espacial, las relaciones entre colores y/o acromáticos, la escala, el alumbrado o la iluminación, etcétera.

Es importante recordar otro aspecto a revisar. La tradición asigna a cada una de las claves significados fijos y, por lo tanto, estereotipados. Se dice, por ejemplo, que una clave mayor alta expresa dramatismo, vitalidad y exuberancia, mientras que una clave mayor baja sugiere dramatismo, solemnidad, misterio. Este aspecto tendrá que ser tenido en cuenta a la hora de diseñar propuestas de enseñanza a los fines de evitar cualquier tipo de actividad que se oriente al refuerzo de los hábitos perceptuales.

Respecto de la luz real, resulta sorprendente su total ausencia en los programas de Lenguaje Visual, habida cuenta del protagonismo que adquirió hace ya varias décadas y de su relevancia cada vez mayor en las artes visuales contemporáneas. Brindar a los estudiantes información sobre tipos de fuentes, sobre sus propiedades —intensidad, dirección, densidad, tamaño, forma, color, posición—, las características propias y las posibilidades de resaltar o de atenuar los colores, así como sobre los casos en los que la luz se erige en el material principal, vuelve imprescindible su estudio en profundidad.

Será en la poética de las imágenes donde se encontrarán nuevos paradigmas para la enseñanza. Después de todo, se trata de volver a las obras, despojados de las estrictas clasificaciones que obturan su interpretación; de revisar si el vocabulario técnico disponible requiere de la ampliación de sus propios límites o se hace necesario crear nuevas palabras; y de incorporar como contenidos de la enseñanza aquellos que han quedado en los márgenes por el peso de la tradición.

REFERENCIAS

Beyond, B. (2011). *Living dolls* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/beobeyond/5890951360/>

Buck, S. (2014). *Unnumbered Sparks, de Janet Echelman* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/sallybuck/13282859735/in/album-72157642641454613/>

Ch.ACO (14 de abril de 2015). Amalia Valdés, nos habla de su experiencia como ganadora del Concurso TransparentArte 2015. *Ch.ACO*. Recuperado de <http://chaco.cl/#.VZLys0JA85h>

Irakli. (2004). *The weather Project, de Olafur Eliasson* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/rakeman/2172904955/in/photostream/>

Knapp, S. (2016). *Lightpainting* [Video de YouTube]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=0_KCXM3gHF8

Kubler, G. (1988). *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid, España: Nerea.

Lamour, M. (2016). *Intrude, de Amanda Parer* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/mabeljuillet/30360573035/in/photostream/>

Luzinterruptus. (2017). *El plástico con el que vivimos* [Instalación]. Recuperado de <https://www.luzinterruptus.com/>

Luzinterruptos. (s. f.). *Somos Luzinterruptos*. Recuperado de http://www.luzinterruptus.com/?page_id=143

Malévich, K. (1918). *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* [Pintura]. Recuperado de [https://commons.wikimedia.org/w/index.Special:Search&limit=20&offset=160&profile=default&search=malevich#/media/File:White_on_White_\(Malevich,_1918\).png](https://commons.wikimedia.org/w/index.Special:Search&limit=20&offset=160&profile=default&search=malevich#/media/File:White_on_White_(Malevich,_1918).png)

Medina, P., Cuomo, C., Ciafardo, M. (2016). *Luz representada: ¿ampliación o crisis del término?* Ponencia presentada en las 8º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP). Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56121/Documento_completo___pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Oregon State University (2011). *Light painting* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/oregonstateuniversity/6083517001>

Que, H. (Performance), Saito, H. (Director). (2010). *Day and night* [Video de YouTube]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=6YUfasDuQnQ>

Squidsoup. (2013-2016). *Submergence* [Instalación]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/squidsoup/31488720948/in/photostream/>

Turrell, J. (2013). *Breathing Light* [Fotograma]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Lc21q1d3oek>

Valentini, J. (s. f.). *Testimonio de un contacto*. Recuperado de https://www.brunodubner.com/texto_testimonio.html