



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“PINTURAS DE LUZ, LA LUZ UNA VISIÓN CONTEMPORÁNEA.”

Presenta.

José Alberto Madrigal Tiscareño

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES.

DIRECTOR DE TESIS.

MAESTRO ARTURO MIRANDA VIDEGARAY.

SINODALES.

DOCTORA CARMEN LÓPEZ RODRIGUEZ.

MAESTRA DIANA YURIKO ESTÉVEZ GÓMEZ.

MAESTRO ALEJANDRO PÉREZ CRUZ.

MAESTRO DARÍO MELENDEZ MANZANO.

MÉXICO D.F. OCTUBRE 2012.





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice.

Introducción.....	2
-------------------	---

Capítulo I. La luz en la pintura.

1.1 La luz breve semblanza iconográfica.....	3
1.2 La luz en la pintura mexicana del último tercio del siglo XX.....	26
Índice de imágenes.....	47

Capítulo II. La luz una visión contemporánea.

2.1 Diversos puntos entorno a la luz.....	49
2.2 La luz como metáfora de la tecnología.....	53
2.3 La luz como un mito contemporáneo.....	56

Capítulo III. Pinturas de Luz.

3.1 Pintura y tecnología ¿Una contradicción?.....	66
3.2 Pintura híbrida hacia otros caminos de la plástica.....	73
3.3 Producción Pictórica.....	77
Conclusión.....	81
Anexo	84
Fuentes de Consulta.....	95
Glosario.....	101
Producción Pictórica.....	105

Introducción.

El proyecto de investigación teórico-práctica “Pinturas de Luz, la luz una visión contemporánea” pretende un estudio de la luz dentro del marco de lo pictórico tomando como referencia metodológica la hermenéutica analógica la cual nos permite a partir de un estudio profundo conocer el desarrollo que ha tenido dentro de las representaciones pictóricas y mostrar sus cambios discursivos y técnicos.

En el Capítulo I “La luz en la pintura” se hace un estudio breve de la sintaxis de la luz dentro de la historia de la pintura occidental así como de su representación dentro del marco pictórico mexicano del último tercio del siglo XX en México.

En el Capítulo II “La luz una visión contemporánea” se realiza un estudio ampliado de la luz en referencia a los descubrimientos desarrollados en torno a la ciencia y la óptica así como a una forma retórica tomando como punto primordial a la metáfora de la representación la cual muestra la influencia que la tecnología ha hecho en la vida cotidiana y su inserción dentro de la actividad artística, en el último apartado “La luz como un mito contemporáneo” se habla del mito como una estrategia de apreciación de la realidad ampliando la idea de *mitologías personales* de Marchán Fiz hacia una estructuración del mito como un referente primordial de percibir la realidad dentro del acto pictórico, en este apartado la luz por tanto permanece como un elemento del entorno que permea la realidad del artista de manera subjetiva.

En el Capítulo III “Pinturas de luz” se presentan los cambios acontecidos en la representación de la luz con la introducción de la tecnología como un referente importante para la hibridación de medios, la no diferenciación de los campos pictóricos y se presenta la experiencia dentro de la experimentación plástica.

Capítulo 1.

La luz en la pintura.

1.1

La luz breve semblanza iconográfica.

La luz a lo largo de la historia del arte ha sido considerada uno de los factores plásticos importantes dentro del análisis formal de una obra, sin embargo, por la diversidad de caminos que la pintura ha tomado su análisis cambia y se enriquece continuamente de acuerdo a los diversos estilos de cada periodo histórico. La luz en el cuadro cumple con una función de impulso al mensaje ideológico o plástico dentro del discurso pictórico y constituye una base primordial para la percepción visual, ya sea artística o no, pues en el acto de ver existe una respuesta visual y física a luz, este estímulo nos permite identificar todos los elementos ópticos que se generan en nuestra cotidianidad. Es de esta manera que tenemos la siguiente combinación a la respuesta de los estímulos de la luz:



Dentro del estudio primario de la luz y su influencia en la pintura es de igual importancia el carácter tonal de esta, en otras palabras la capacidad de la luz para crear diversas gradaciones que nos permiten identificar profundidades tanto de lo real como dentro del carácter de representación en nuestro caso en la pintura, ya que el fenómeno de la luz se nos presenta en infinitas gradaciones pues es reflejada de diversas formas en los objetos, es por esto que la luz no se nos aparece de manera uniforme pues si se presentara de esa manera sería el mismo efecto visual que si nuestra mirada se sumergiera en la oscuridad. Así mismo el carácter de la reflexión de la luz dependerá de la intensidad de luminosidad de los objetos.

Dentro de lo pictórico, la luz, está estrechamente ligada al factor matérico, es decir, la representación de la luz está influenciada por los factores técnicos de cada pintor.

“Todo artista esta influenciado por sus materiales y es decisión de este elegir uno u otro pigmento sin embargo en esta decisión se tiene que evaluar la influencia de los factores sociales y culturales sobre la actitud del artista. Al fin y al cabo todo artista firma su propio pacto con los colores de su tiempo.”¹

De ahí que existan diversos modelos de análisis de la luz dentro del cuadro que se acoplan de alguna manera a cada periodo artístico. Por lo tanto al hablar de luz se hablará de color en el cuadro y en cada particular imagen estos dos factores se aplicarán de manera que uno complementa al otro tanto en interpretación, significado, espacio y representación.

¹ Ball, Philip. La invención del color. Turner, Fondo de Cultura Económica, España, 2002, p. 24.



fig. 1

San Clemente de Tahull, detalle. Fresco

Existe pues una relación de la luz del cuadro con los materiales y con la voluntad del artista, es así que por ejemplo en el Medioevo, que es desde donde partirá esta breve semblanza, vemos que el símbolo es primordial dentro de la imagen y la luz no ilumina puesto que no existe un modelado de las figuras (fig.1) la fuente de luz que podría ser un nimbo o un fondo dorado funcionando como un reflector dirigido al espectador el cual no refleja en la totalidad de la imagen pues es ajeno a las figuras u objetos que aparecen en el cuadro, esto es el reflejo de toda una estética que responde a una concepción religiosa de la vida y de la imagen como ya lo ha propuesto W. Shone catalogando a este tipo de representación como luz propia refiriéndose a que los objetos o personajes emiten luz y que esta luz no incide en la iluminación de toda la escena, lo importante es que la iluminación refleje un planteamiento simbólico², apartándose de toda representación naturalista (el medio físico) por medio de esta separación permitir a la imagen un efecto trascendente de

² Medina de Vargas, Raquel. *La luz en la pintura un factor plástico del siglo XVII*. Promociones y publicaciones Universitarias, Barcelona, 1988. p. 33.

acuerdo a la tradición literaria y relacionar simbólicamente la luz con lo divino, es desde este punto vista donde los conceptos de la luz están inmersos en el sistema estético-religioso de la época y van en concordancia con la dualidad; luz-verdad, luz-belleza, luz-bien, por lo tanto el modelado de figuras también será evitado debido a la relación de lo divino con la perfección así la luz es símbolo de pureza espiritual.



fig. 2

Royer van der Weyden. El descendimiento de la cruz. 1435

Dentro de lo pictórico la luz puede ser percibida desde distintos puntos de vista: como fuente de luz , unida al color como valor, unida al objeto según su capacidad de absorción y reflexión como luminancia, unida a la definición de la forma como modelado, unida a la percepción del espacio y unida al tema de la representación. Es en el renacimiento (fig. 2) donde la luz y la pintura tienen una extensión dentro de la áreas del conocimiento debido a que se “supera la visión del símbolo de la época medieval”³ adquiriendo mayor variedad temática, dejando la pintura de ser un oficio y gradualmente tomando una posición liberal, académica e intelectualizada. Estos cambios conllevan nuevas valoraciones de la luz en el cuadro como el modelado que es el fenómeno de disminución progresiva de la luz dando nitidez y detalle en la

³ Íbidem. p. 22.

cercanía y distorsión, pérdida de detalle y color en la lejanía obteniendo como resultado en el cuadro efectos de relieve esta función constituye una construcción primaria dentro del cuadro y es fundamental dentro de una representación naturalista, separando la bidimensionalidad estricta del pensamiento medieval y gótico.

Dentro de este cambio la percepción del espacio también cambia otorgando juegos visuales donde la luz crea el espacio y conforma una nueva percepción del espacio tangible, el fenómeno de la percepción luminosa de un espacio representado sólo lo percibimos en cuanto a las relaciones espaciales cuando la luz es reflejada por algún medio, esta visión naturalista que el renacimiento se dedicó a cultivar está relacionada con el modelado de las figuras permitiendo la creación de volúmenes que se ven relacionados a una o varias fuentes de iluminación, por lo tanto creará espacios y efectos diversos por medio de la distribución de la luz otorgándole además diversos significados incluso psicológicos, los personajes hieráticos medievales son reemplazados por personajes con características propias y gestos particulares (fig. 3) aquí por ejemplo un carácter psicológico de la luz es cuando se representa a un personaje sonriendo, otorgándole dotes de sonrisa celestial ligada a la luz de la verdad religiosa, así la luz se convirtió en una propiedad tanto óptica como psicológica, sin embargo las representaciones del cuadro renacentista a pesar de su alto grado de virtuosismo prevalecen cerradas y frías compositivamente en relación con el espectador pues el resultado buscado era de admiración y divinidad, buscaban hablar de un mundo ideal, a pesar del naturalismo desarrollado en la época, lo pictórico continúa teniendo fuertes simbolismos religiosos a pesar de los modelados y fuentes de luz ubicadas por lo general en la parte superior para crear efectos de relieve, las composiciones no encuentran en el manejo de la luz una relación dinámica, sin embargo será durante este periodo que gradualmente la representación pictórica pasará de teocrática y teocéntrica a una visión centrada en el hombre y la naturaleza con base racionalista, por tanto el manejo de la luz estará

sometida gradualmente a las leyes humanas de la visión desvinculándose progresivamente de sus características simbólico-religiosas.



fig. 3

Rafael. Madonna del Granduca. 1505.

No es sino hasta el siglo XVII cuando tienen lugar los cambios más radicales en la concepción occidental de la luz y el color como fenómeno físico y artístico destacándose estos cambios con diversas características como: la iluminación de los primeros planos con la máxima intensidad que es disminuida gradualmente hacia el fondo, las figuras fuertemente iluminadas se recortan sobre un fondo muy oscuro lo que produce una sensación de un espacio inaprensible pero existente (fig. 4), estratificación de los planos de luz y sombra en profundidad sistema basado en que los saltos de luminosidad crean



Fig. 4 Caravaggio. La vocación de San Mateo. 1600



Fig. 5. Rembrandt. Rapto de Ganímedes. 1635.

saltos de distancia, utilización de diversos focos de iluminación y de perspectivas simultáneamente en algunos casos incluso de manera contradictoria. De acuerdo a estos esquemas de cambio, la luz en el cuadro puede distribuirse de diversas formas dentro de la estructura compositiva: *homogénea* es cuando la luz está dispuesta de manera uniforme en todo el cuadro generalmente utilizada en paisajes, *dual* cuando se divide en dos zonas contrapuestas creando un efecto de contraste que dramatiza la escena, *inserta* cuando existe una relación abierta entre la zona de luz y de sombra no hay separación neta entre ambas y se condicionan recíprocamente, *atomizada* cuando existe una combinación entre estas diversas maneras de estructuración de la luz. “Si se disponen los objetos de modo que todas la luces queden de un lado y la oscuridad de otro esa reunión de luces y sombras evitará que la vista se disperse”⁴.

Es ésta concepción de la luz que hace del cuadro barroco una fuente de admiración, de persuasión al espectador y se hace clave en la obra de arte, desde ese momento la pintura ha alcanzado otro nivel de captación y representación de la realidad integrando al espectador en un mundo de representaciones para interesarle

⁴ Arheim, Rudolph. *Arte y percepción visual*. Alianza, Madrid, 1992. p. 346.

vivamente en lo que sucede en el cuadro. Este cambio impulsado por el cuestionamiento de los cánones clásicos de belleza se reflejan en la imágenes de ese periodo, cambios y cuestionamientos promovido también en gran medida por los adelantos científicos, los estudios de la óptica tiene gran avance en esta época y por lo tanto los tratados relacionados con el color comienzan a generar nuevas ideas como el estudio de espectro luminoso y los colores básicos a utilizarse en la pintura ya propuestos formalmente por C.T. Bartholin en 1703 declarándolos como blanco, negro, rojo, azul y amarillo, influyen también los aspectos religiosos (reforma y contrarreforma), y es dentro de este marco histórico social donde se genera una apertura en las artes visuales mencionado por Umberto Eco en su libro *“Obra abierta”* debido a la forma orgánica en el barroco marcando una diferencia entre este y la forma estática e inequívoca de la forma clásica del renacimiento, la luz dentro del cuadro toma diversos matices y presenta cambios distintos, la luz sagrada abandona la recurrencia de nimbos y aureolas, para ocultarse en formas naturales que iluminan la escena, la luz natural tiene un desarrollo específico en el paisaje y la luz artificial tiene una función de realce de la escena o para enfatizar partes principales del tema del cuadro, es entonces en este periodo donde la luz forma parte más evidente de la labor visual como elemento creativo y de expresión que si bien está supeditado en menor medida a la subjetividad del artista forma parte de la composición y condiciona la forma e incluso el contenido conceptual de toda la obra en general.

Es desde este punto de vista donde Raquel Medina de Vargas en su libro *“La luz en la pintura del siglo XVII”*, realiza un análisis exhaustivo de algunos autores del barroco Europeo destacando los siguientes elementos importantes para obtener una lectura formal de la luz: identificación de la fuente de luz, identificación del camino de la luz la trayectoria y el espacio que conforman o transmisión de la luz y efectos secundarios que esta ofrece, receptor de la luz o bien zonas que el pintor ha querido

iluminar para enfatizar algún tema conceptual. A partir de estos factores implicados en el desarrollo visual de la luz se pueden distinguir tres tipos diferentes de luz: *luz proyectada* que presenta un emisor visible dentro del cuadro, *luz difusa* que es cuando no se distingue la fuente luz como en un paisaje nublado, *luz selectiva* que es en la que se destaca el objeto de iluminación haciendo suponer el origen de la ubicación de la fuente de luz y el resto del cuadro queda en penumbra. Estos factores formales que destacan el siglo XVII se desarrollaron entre cambios históricos y sociales, un punto importante a destacar es la presencia ya en las estructuras compositivas y temáticas de la subjetividad del artista dando pauta para generar lo que en el siglo posterior tomará el nombre de creatividad "*de novo creat*" (fig. 6) que es la facultad de crear en el hombre, "en el fresco de *la creación* de Miguel Angel... observamos que el hombre está representado como receptor de la creación y no como sujeto activo de esta"⁵ es importante también hacer una referencia al concepto de persona propiamente dicho que se desarrolla en este mismo periodo y tendrá su desarrollo en lo que posteriormente será concebido como abstracción.



fig. 6

Goya. Dos viejos comiendo sopa. 1819.

⁵ Laura Gonzáles Flores. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Pág. 57

Por último cabe destacar que es a partir del barroco donde la luz comienza a ser parte de la dinámica visual de cuadro desde este desarrollo del cuadro y con la inserción de la capacidad del artista en la elección del tema que movimientos pictóricos posteriores retomarán algunas formas de la luz ya sean medievales que por lo general será apegado a simbolismos, renacentistas apegados al naturalismo y la perfección o barrocos apegados a la dinámica visual y subjetividad del artista y será hasta los avances en materia tecnológica del color cuando la luz adquiera un nuevo matiz en base de la gran gama cromática que la industria química proporcionó a los artistas entre los siglos XVIII y XIX que los enfrentó en dos bloques uno que continua con la tradición y los pigmentos hasta ese momento utilizados y otro que experimentaron con los nuevos materiales. Uno de los pintores quién se aventura a la nueva gama cromática es el pintor romántico Joseph Mallord William Turner (1775-1851), (fig. 7) que iniciará la representación de la luz verdadera, enfrentándose a los nuevos pigmentos y nuevos postulados sobre la luz e impactará posteriormente en el pensamiento del impresionismo y en la pintura en general.



fig.7

Joseph Turner. Tormenta de nieve: Un vapor a la entrada del puerto. 1842.

En medio de los inventos del siglo XIX, la aspirina, los plásticos y las leyes de la termodinámica, está la imagen del artista como un genio incomprendido y solitario. Para este siglo la pintura no es más un oficio sino una profesión académica regida por algunas leyes convencionales de la práctica y el gusto como la Escuela de Bellas Artes de París que enfatizaba el dibujo, la línea, la forma, la luz y la sombra modulada de manera equilibrada a la usanza del Renacimiento, es decir imperaba el diseño sobre el color, el concepto de claroscuro que predominó desde el Renacimiento hasta el Impresionismo . *“Estaban creadas las condiciones para una nueva caracterización del artista, rebelde y marginal, dos arquetipos de la humanidad moderna”*⁶

En el Impresionismo cambia de nuevo la manera de tratar el fenómeno luminoso debido a la industrialización de los materiales para pintar. Se generaron una gama más amplia de pigmentos con lo cual existió la posibilidad de experimentar nuevos matices y combinaciones dentro de la paleta del pintor, la luz vuelve a ser un referente para las nuevas representaciones pictóricas y para los nuevos problemas del color como la ciencia lo ha descubierto la luz es color refractado y por lo tanto cambia de acuerdo a nuestra percepción. En el siglo XIX donde el matemático Italiano Pietro Petriní afirmaba en un escrito de 1815 sobre los colores accidentales que son aquellos colores que impactan en lo emocional o psicológico⁷ de lo cual los artistas románticos, impresionistas y postimpresionistas alimentaran algunas de sus temáticas, la luz quedará supeditada al color y “será la primera vez que aparecerá el colorismo en estado puro”⁸ Lo importante a resaltar durante esta transición será la modernización, entendida como proceso socio-económico que construye la modernidad, es decir la era de la industrialización y los procesos que se llevaron a cabo en la iluminación artificial a lo largo del siglo XIX que cambiaron radicalmente

⁶ Ball, Philip. *Op. Cit.* p. 217.

⁷ Gage, John. *Color y cultura*. Ediciones Siruela, Londres, 1993. p. 191.

⁸ Gilles Deleuze. *Pintura el concepto de diagrama*. Cactus, Buenos Aires, 2007. p. 195.

la visión natural de las ciudades a raíz de la implantación de la luz eléctrica en las calles (fig. 9) que si bien desde el romanticismo la vida cotidiana era ya un tema recurrente en las representaciones pictóricas no es sino hasta las vanguardias que tiene su gran auge donde el color, la luz, la temática, las emociones y la experiencia se funden de manera más tacita en la obra del artista como ejemplo, *el café de noche* de Vincent Van Gogh (fig. 8), el local solía quedar abierto toda la noche, en este cuadro el pintor habla sobre los colores que se convierten en portadores de emociones intensas, con valor simbólico en palabras del pintor -Lo que busco es expresar, con el rojo y el verde, la espantosa pasión de los hombres... trato de expresar que el café es un lugar donde uno puede enloquecer hasta cometer un crimen...⁹- en este cuadro la iluminación parece ser tan táctil que casi toma un volumen y un peso propios, como si perteneciera a un mundo que ha dejado de ser real, un mundo opresor que distorsiona nuestros sentidos hasta el borde de la locura, enfatizando la imagen con fuerte contraste de complementarios que hace del sentimiento que intenta expresar el artista un impacto visual de mayor trascendencia, la luz de los focos aparece insinuada por un halo de materia amarilla que no tiene relación del todo con la iluminación natural de la escena es más bien subjetiva.

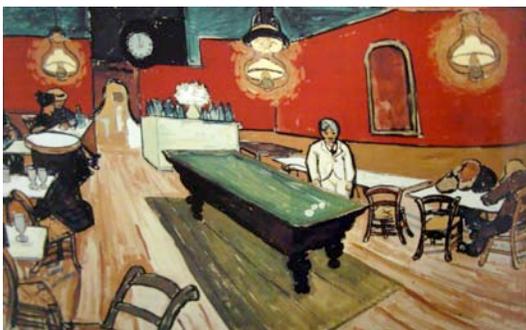


Fig. 8. Vincent Van Gogh. El café de noche. 1888



Fig. 9. Albert Manquet. El Pont Neuf de noche. 1939.

⁹ Carlos Reyero. *La luz artificial en la pintura moderna de la Ilustración a las Vanguardias*, Ediciones Nobel, España, 2002. p. 102.

Los impresionistas y postimpresionistas fueron los primeros en darse cuenta de las problemáticas y consecuencias que la luz eléctrica tenía en la visión de la realidad, estos cambios que seguirían siendo imparables desde que Thomas Alba Edison descubriría la bombilla incandescente en 1879 y fuera posteriormente aplicada comercialmente la sociedad sufrió una conmoción de los impactos luminosos de su entorno. Serán los artistas de vanguardia especialmente sensibles a este auge de cambios científicos y tecnológicos, no sólo se enfrentaron a la luz eléctrica sino a la creciente investigación científica sobre la luz natural y las diversas ondas que esta contiene tanto de luz visible como de ondas no visibles dentro del espectro luminoso. El desarrollo del alumbrado público que se desarrolló desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX cambió la manera de ver y percibir los ambientes urbanos, sobre todo la visión nocturna de las urbes se modificó considerablemente; no solo la iluminación de las grandes avenidas sino también los escaparates de las tiendas, los espectáculos públicos, cafés y restaurantes, en pocas palabras el desarrollo de la vida moderna se modificó desde ese punto de vista, por lo consiguiente, la manera de vida y desarrollo de las personas cambió considerablemente y como consecuencia en la educación visual se modificaron las motivaciones estéticas sobre la experiencia vital como lo hemos visto hasta este momento los cambios en la percepción y en la representación que se suscitaron a lo largo del siglo XX se vieron influenciados por este alto desarrollo tecnológico, por lo tanto la existencia de luz se convirtió en sinónimo de vida, todo el frenesí de la vida moderna esta de esa manera inseparable del fenómeno luminoso.

El fauvismo establece una concepción de construcción del espacio pictórico a través de la negación o anulación de las sombras, haciendo surgir del color la luz necesaria, nunca por la existencia de una luz externa que las module. El cubismo rompe con la visión de focos de luz logrando que sus figuras den la apariencia de transformación dentro del espacio pictórico (fig. 10) proponiendo una realidad dissociada de lo que

se visualiza, generando con esto una sensación de movimiento realizándola a partir de la impresión de diversas facetas del reflejo luminoso de lo representado como un prisma poliédrico, en su faceta analítica es más evidente el desfase de la luz en donde las figuras se quiebran y aparentemente son más elaboradas “la luz , empieza a quedar sugerida a través de haces, se diría que es absorbida y expulsada desde la superficie”¹⁰, a pesar de las bastas innovaciones del cubismo no se desarrollo a la par un a teoría que explicara dicho fenómeno hasta la aparición del libro “*Del Cubismo*” de Alberto Gleizes y Jean Metzinger que el estilo es teorizado y expandido por sus seguidores hasta convertirlo en una estética popular podríamos decir que la propuesta remite a una realidad fragmentada y que vertientes de la pintura abstracta darán continuidad con los postulados del cubismo.



Fig. 10. Jean Metzinger. La danza en el café. 1912



Fig. 11. Giacomo Balla, Luz de la calle. 1909.

El futurismo (fig. 11) como es sabido, hizo de los progresos tecnológicos y científicos un punto culminante para la estética de su tiempo. Es así como a partir de la

¹⁰ Carlos Reyero. *La luz artificial en la pintura moderna*. Pág. 130.

metáfora de la luz eléctrica que aparece desde el primer instante en su estructura poética asociada a la revolución que abría de cambiar el mundo. Su estética es la propuesta de algo prometedor donde la luz y los avances científicos toman el lugar de un futuro simbólicamente luminoso signo de la vida moderna pensamiento que desembocará y tendrá su reafirmación en el llamado “Manifiesto técnico”¹¹ proclamándose a sí mismos como señores de la luz. De esta manera vemos la influencia de la luz artificial técnicamente producida es de una influencia total en los futuristas, pues la relación o el puente que trazan será crucial para entender el impacto que la técnica moderna generará en el individuo en primera instancia. Sin embargo en el futurismo no todo fue reivindicación estética del progreso moderno sino que también fue estudio del ritmo plástico por medio de planos de color fragmentado como consecuencia del interés que existió por la representación del movimiento.



fig. 12

Natalia Goncharova. Lámparas eléctricas. 1913.

¹¹ *Ibidem.* p. 137.

En Rusia seguirán algunos ecos de la vanguardia y los que tendrán una repercusión mayor de los efectos lumínicos serán los denominados rayonistas (fig. 12), su principal representante Mijail Larionov, que tiene contacto con el fauvismo y el futurismo, experimenta en el lienzo la luz como haces luminosos que se entrecruzan en el espacio, el rayonismo tiene relación tanto con el cubismo analítico como con la dinámica del futurismo italiano.

En los expresionistas (fig.13) la luz es un ente que se abre paso desde el interior de la conciencia como metáfora de las emociones, sensaciones, percepciones que no se pueden esconder pero que son parte de algo intangible e inexplicable dado que la luz forma parte en el cuadro de elementos formales como simbólicos ambas de gran importancia y peso dentro de las composiciones, en algunos casos de expresionismo la luz y el cuadro en si se convierten en un factor capaz de intervenir sobre la conciencia del espectador en los expresionistas al igual que en los fovistas el color cobra mayor importancia. En el color existen valores lumínicos intrínsecos dentro de cada saturación cromática catalogados dentro de la poética del expresionismo como una poética del “desasosiego”¹². Un espacio angustiante, la agresiva ansiedad, revela una perturbación profunda y a la vez irrefrenable. La luz se convierte en una metáfora de la desilusión y de la amenaza de la modernidad que oprime a los seres de manera amenazadora en este caso exaltando esa idea con colores predominantemente fríos alcanzando el contraste simultáneo con las pequeñas áreas de tonos anaranjados.

¹² *Ibidem.* p. 153.



fig. 12

Georges Rouault. En el hostel. 1914.

La experiencia de las vanguardias tiene su desembocadura en algunas formas del arte abstracto, si bien no refiere a experiencias visuales de la realidad puede ser estudiado a partir de los elementos formales de los que se vale la representación, el arte abstracto llegó a sus conclusiones estéticas a partir de la vía del carácter emotivo-psíquico postura proveniente del simbolismo y el expresionismo basada en la utilización de formas, colores y líneas que tienden a generar una vivencia espiritual interior que no hace referencia al mundo tangible por lo tanto escapa de la figuración. La otra vía de origen es la del fauvismo y el cubismo que fragmentan la realidad visual a formas y figuras esenciales hasta crear una concepción de mundo y de la realidad ajenos a este, es este segundo camino de la abstracción en donde la luz jugó un papel fundamental pues para los primeros pintores abstractos adquirió una doble condición, mental y real, de ahí que se pueda referir la luz a partir de ese contexto.

En Alemania a la par del expresionismo apareció una corriente denominada nuevo objetivismo que adoptó un carácter figurativo desarrollando una crítica a la sociedad con un estilo caricaturesco y dramático que optó por hablar sobre la

banalidad y superficialidad de la sociedad (fig. 13), denotando lo agobiante de la nueva sociedad moderna regida cada vez más por la máquina, a diferencia del figurativismo que se desarrolló en Estados Unidos que dio una visión de la vida moderna un tanto alejada o más bien fría en imágenes que dan un tono de narración de la nueva manera de vivir en la sociedad industrializada, afanada en las imágenes cinematográficas.



Fig. 14. Georg Groz Dedicatoria a Oscar Panizza. 1917

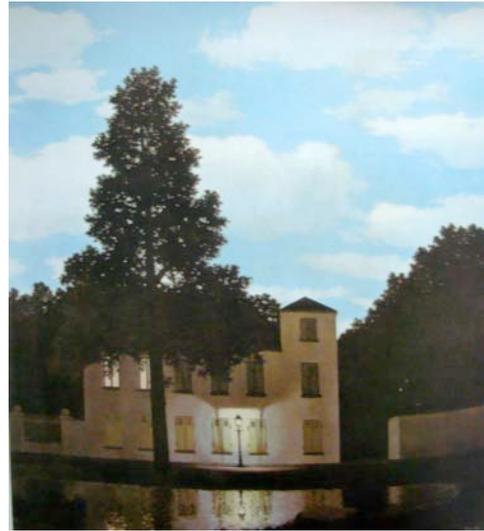


Fig. 15. René Magritte. El imperio de la luces. 1954

Muy alejado de lo que podría ser el impacto de la tecnología en las relaciones formales de la pintura, está el surrealismo que su principal propósito era la crítica a la razón por una fuente de automatismo que genera relaciones poéticas entre las cosas. En la pintura de Magritte (fig. 14) es evidente la crítica a la razón técnica lograda por medio de contrastes de ideas que dan como resultado una imagen paradójica donde el cielo es de un día luminoso y la tierra (el vecindario) esta iluminado por una farola como si la escena se desarrollara en la noche haciendo evidente su concepción de luz artificial y luz natural organizada en una poética diferente y contradictoria en donde las relaciones formales no compaginan entre si sin embargo nos muestran una visión quizá crítica de la realidad de la modernidad.

Es a lo largo del siglo XX donde las posturas de los artistas en relación a la luz irá de un estudio del color como lo hacen las teorías de Johannes Itten y Josef Albers, este último llegó a considerar que las mezclas destruían el color y la luz, al impacto psicológico y espiritual que propone Vasili Kandinsky sobre el color, la luz y la forma que impactarán el desarrollo de la pintura de los posteriores artistas de la llamada pos vanguardia.

Uno de los factores principales que se desarrollarán no de manera única y más bien velada, a lo largo del siglo en relación a la luz será precisamente este impacto de la industrialización como metáfora de la luz, por un lado como un impacto directo en relación a la representación figurativa por los nuevos procedimientos que la tecnología hizo posible en el campo de la pintura de figuración a la representación tácita de la realidad en donde las figuras tomarán una estética renacentista, modelado de luces y sombras en equilibrio como lo haría el hiperrealismo a concepciones místicas de la luz y el color como lo trabajaría Yves Klein en donde el azul Klein jugará un importante papel dentro del juego conceptual de la pintura, Klein en algunas de sus obras retomará un carácter simbolista como en la época medieval en donde el material jugará un importante impacto en la pieza, el azul como espiritualidad y trascendencia. Es en este desarrollo de la pintura en donde se hará énfasis en el carácter social en las temáticas, por ejemplo en la pintura del nuevo realismo se hará evidente de nuevo el problema de la representación pasando a una presentación de los objetos como se puede ver en las piezas de Daniel Spoerri llamadas “trampas pictóricas” (fig. 15) en donde la luz incide directamente en los objetos reales generando un claroscuro haciendo referencia de nuevo al impacto y sorpresa generado en el espectador a partir de visualizar sus piezas, este nuevo factor hace que lo pictórico expanda su quehacer hasta manejar la experiencia como un referente directo habla de un cuestionamiento de la representación y del impacto

de los efectos luminosos, es así como la experiencia pictórica pasa de la ejecución a una práctica viva, la luz hará referencia en algunas de sus piezas quedando plasmada en instalaciones que pretenderán crear un impacto directo en la psicología del espectador como en su autorretrato de 1961 en donde la experiencia de la realidad que podría ser un representación pictórica se convierte en una presentación tangible y lúdica para el espectador:

1. Una habitación o habitaciones

2. Estas habitaciones están separadas por paredes sólidas o flexibles.

3. Para ir de una habitación a otra no hay que caminar a través de puertas, sino que se dispondrán de agujeros colocados.

4. Los convocados tendrán el control de la luz de manera consciente o inconsciente de las habitaciones, consciente cuando la luz se maneje de manera manual e inconsciente cuando el publico tropiece o pise algún interruptor que la haga funcionar...



Fig. 16. Daniel Spoerri. Óptica Moderna. 1961.



Fig. 17. Wolf Vostell. La vida es ruido. 1962.

Se encuentran en algunas de las propuestas del llamado nuevo realismo algunas referencias o metáforas que pueden ser aspectos de estudio del fenómeno lumínico

en la obra de arte como es el ejemplo anteriormente citado, así mismo vemos algunos otros artistas como Mimmo Rottela y el *mec-art* que propone la eliminación del acto de pintar por una especie de collages que toman el color de superficies de papel ya impresas para formar composiciones de diverso índole, a simple vista el concepto de la luz en estas piezas es inexistente, sin embargo se encuentra presente en la manera de elección de los colores y en el concepto de la eliminación de la mano del pintor por la creación de imágenes realizadas por la impresión de una máquina ideas que viene desde el futurismo Italiano, solo que al contrario de los preceptos del futurismo, esas acciones que propone Mimmo Rottela son una crítica al aparato publicitario y a la sociedad tecnológica que estaba tomando auge en esa época. De igual manera el artista alemán Wolf Vostell (fig. 16) en donde su que hacer pictórico, se convierte en una experiencia total una revolución de la visión incorporando lo que escuchaba, sentía, conocía, para así dar una nueva manera de expresar el tiempo y la realidad anexando dentro de su concepto artístico el decollage, que es en sus palabras es la auto destrucción, la disolución, el agotamiento como factores de la experiencia, Vostell, dentro de sus piezas (la mayoría serán el record de sus happenings) incorpora movimiento, objetos color y psicología, en el caso del ejemplo colocando la luz que genera un televisor como una metáfora de la luminosidad que genera el ser industrializado y mecanizado, mostrando y criticando la realidad del mundo moderno así como la influencia de los medios masivos de comunicación en los individuos de la nueva sociedad moderna.



fig. 18. Francis Bacon. Figura Yacente. 1969.

Es esta manera de ver el mundo y su relación con lo pictórico que la luz se mueve de una concepción a otra de una subjetividad a otra como lo hemos visto a partir del barroco que da la pauta para la subjetividad donde el concepto o valoración de la luz cambia de un país a otro de una realidad a otra muy diferente y pasará de concepciones que engloban a una sociedad determinada a posturas existencialistas como en la pintura de Francis Bacon en donde las figuras se circunscriben en un espacio cerrado creando sensaciones de movimiento y angustia en donde la luz se presenta con un modelado fragmentado similar a lo obtenido por el cubismo, insertas en un ambiente luminoso creado a partir de contraste de color en donde no existe referente real (fig. 17), sino que en algunos casos el referente de la luz está, por ejemplo situando un simple foco pero que no incide en la escena más bien

haciendo referencia a una modernidad que no alcanza a comprender el drama humano en donde se juegan las experiencias humanas.

Esta experiencia del arte y de la luz como metáfora de la tecnología en la época de los años 60 y posteriores impactará de manera contundente en el arte pues será la experiencia de la realidad la que marcará las pautas de la representación o de presentación de la experiencia vívida como hemos visto responde a un desarrollo de la concepción del mundo que se fue gestando desde las vanguardias. En relación a luz que es lo propio de esta investigación podemos observar que ha tenido una transformación y que será condicionante en algunos de los aspectos formales de las obras, ya sea para crear un objeto visual en donde veremos que responde tanto a factores plásticos como temáticos a factores de índole sociológico que muestran nuestra actualidad en donde se desarrolla a partir de cómo es que experimentamos el mundo de la vida contemporánea. De esta manera se demuestra que el estudio de la luz en la representación plástica es un factor que indica cambios en la sociedad y nos proporciona elementos para entender de alguna manera la visión que tiene el ser humano de su entorno. De igual manera estas concepciones y estas otras maneras de lo pictórico impactarán de manera diferente en países como el nuestro que ha tenido una industrialización discontinua y que seguramente el concepto y la representación de la luz tendrán diversos matices.

1.2

La luz en la pintura mexicana del último tercio del siglo XX.

La pintura mexicana durante el siglo XX se ha transformado en relación a las diversas posturas que los artistas –siempre críticos para con su contexto- han tomado, por ello se puede considerar al muralismo como el eje rector de la plástica mexicana ya que éste tuvo como objetivo –independiente al discurso nacionalista- la asimilación y apropiación de los discursos plásticos generados en la primera mitad del siglo XX (específicamente las Vanguardias) lo cual representó para los artistas mexicanos de aquel momento una oportunidad para explorar, experimentar y sobretodo integrar ciertas ideas respecto al proceso creativo en función de un interés personal; resultando en una apertura de la pintura mexicana hacia nuevos caminos dentro del arte.

Durante la segunda mitad del siglo XX el muralismo en México decae debido al agotamiento del discurso muralista y a las presiones político-económicas pues los muralistas dejaron de recibir encargos del estado a la par que emergieron diversas galerías privadas y salones de arte, dando mayor peso a los discursos individuales que a los intereses colectivos (lo cual en un principio buscó la “Escuela Mexicana”). Dentro de estos cambios surgió la llamada *generación de la ruptura*, término que utilizaría Octavio Paz para referirse a piezas de Rufino Tamayo y Carlos Mérida como contraparte a la “Escuela Mexicana”; esto como resultado de las confrontaciones político-económicas que suscitó la Guerra Fría o como expresa Carlos Emerich “aunque la ruptura fue determinante para abrir espacios de exposición, generar crítica de arte,..., su aportación no fue más allá de constituir una

de las tantas versiones tardías de acometer los lenguajes artísticos de entonces”¹³, desde ese momento el trabajo pictórico quedó sujeto a la subjetividad e individualidad del artista, claro que hubo algunas excepciones como el grupo de la denominada “Nueva Presencia” o “Interioristas” que trataron de continuar con una tradición crítica frente a la realidad buscando una estética humanista como Arnold Belkin, Francisco Icaza, Francisco Corzas, Rafael Coronel, José Muñoz de Medina, Emilio Ortiz, Artemio Sepúlveda, Leonel Góngora, Gastón González, Francisco Moreno Capdevilla, Benito Messeger Villoro, José Hernández Delgadillo, Ignacio López, Héctor Javier y Antonio Rodríguez Luna.

A lo largo de este desarrollo pictórico el discurso plástico, estético y el estudio de la luz está presente de manera formal y discursiva dentro de las obras ejecutadas. Arnold Belkin (1930-1992) que retoma la labor pictórica de los muralistas al hacerles referencia dentro de sus pinturas en las cuales la luz propone volúmenes y formas que sugieren a un hombre robot detonante de la violencia maquinizada y terrible, así mismo critica los discursos progresistas y otorga otras visiones de la historia oficial. Como en su serie de *Zapatas* (fig.18) que a partir de volúmenes logrados por contrastes de claro oscuro principalmente, formas geométricas y colores exalta a uno de los íconos de la Revolución Mexicana concediéndole una “nueva” importancia en los discursos artísticos como el ideal de una nueva sociedad y una nueva iconicidad.

¹³ Emerich, Luis Carlos. *La ruptura y sus aspiraciones*, en *Ágora*, Revista Digital del CENIDIAP. Julio- Septiembre, 2004.



fig. 19

Arnold Belkin. Serie Zapata I. 1978.

José Hernández Delgadillo (1928 – 2000) quien también presenta una marcada influencia de los muralistas, lo cual se evidencia en sus temáticas y en la manera de trabajar la composición y las formas ello se puede ejemplificar en la pintura *Hiroshima* (fig.19), en donde la luz aparece como un componente deshumanizador (en este caso la guerra) en su pintura se observa que el hombre retratado de rasgos mestizos se vuelve al espectador con una mirada de asombro y terror por la luminosidad que surge desde el fondo de la escena, en palabras de Shifra Goldman “luminosidad posiblemente generada por la explosión una bomba atómica”¹⁴; el personaje principal se ve aniquilado por una luz intensa que no es la representación de una mandarla (un halo de luz alrededor de los cuerpos, normalmente asociado a los personajes divinos dentro de la tradición judeo-cristiana) sino que es el símbolo

¹⁴ Goldman, Shifra. M. *Pintura contemporánea mexicana en tiempos de cambio*. Instituto Politécnico Nacional, México D.F. 1989. p. 229.

de la destrucción total generada o creada a partir de los usos que el ser humano da a la tecnología.



fig. 20

José Hernández Delgadillo. Hiroshima. 1961.

Francisco Corzas, (1936-1983), en su pintura desde 1962 comienza a mostrar “el claroscuro luminoso tan propio del neo-barroco que caracterizó su obra”¹⁵ dentro de sus composiciones gracias al manejo de la luz, cuestión que también remite a los postulados de la Nueva Presencia que definían a un interiorista como “un artista que se siente atraído por los valores que están fuera de él [...] tiene una preocupación por la condición humana [...] y si llega a hacer uso del color, es ante todo en un esfuerzo por intensificar la emoción que está detrás de la idea que está proyectando”¹⁶. En la obra de Corzas los personajes son resaltados a manera del barroco sin embargo, la diferencia para con el movimiento artístico es que los

¹⁵ *Ibidem.* p. 181.

¹⁶ *Ibidem.* p. 78.

personajes se destacan en un fondo lumínico de gran intensidad llevando a los personajes hacia la penumbra paradójicamente “extrae de la desgracia existencial una mayor dosis de esperanza y confianza en lo porvenir, como si sólo con un pie en la tiniebla fuera factible ser consciente al grado de concebir la verdad”¹⁷, en donde la luz y el color en sus personajes devoran los contornos de los cuerpos que retrata; en su pintura genera una visión de la realidad que vive cotidianamente como en “Presencias carnavalescas” (fig.20) presenta a los personajes de su entorno a manera de actores dentro del drama de la cotidianidad, quienes sin duda alguna se encuentran inmersos en el drama humano en su pintura exalta el ente humano lleno de contradicciones, errores y experiencias que conforman la humanidad el color impera el contraste de claro oscuro y obtiene la simultaneidad con los amarillos y anaranjados que coloca en algunas zonas; es así como Francisco Corzas a través de su manera de trabajo y sus efectos luminosos interpreta la modernidad como algo deshumanizante.



Fig. 21 Francisco Corzas Presencias Carnavalescas. 1964. Fig. 22 Francisco Corzas. Camino de la Mancha. 1967.

La proliferación de salones, galerías y concursos dieron a la pintura de caballete un punto donde verter las diversas propuestas plásticas, los primeros jugaron un papel

¹⁷ Páramo, Roberto et al. *Francisco Corzas*. UAM, México, D.F. 1985. p. 25.

importante dentro del debate entre los artistas de la época como lo fueron el Salón de la Plástica Mexicana 1966-1986, el Salón de Artistas Independientes de 1968 ó el Salón Independiente de 1968 en donde los artistas participantes se opusieron a la Exposición Solar organizada por el Gobierno, en la cual el tema era el sol como símbolo de la fuerza vital y lucidez, en donde se mostraba algunos artistas de la época, dicha oposición a la muestra marcó una pausa para la pintura como discurso dominante para dar paso a propuestas experimentales, las diversas galerías como la Galería de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, la Casa del Lago, la Galería Aristos entre otras, conformaron un lugar para la creación de mercado artístico, aunque en algunos casos se favoreció y reconoció la representación abstracta, en función de la estética apegada a las circunstancias políticas y sociales, de tal suerte que los concursos fueron cruciales para la proliferación de los discursos artísticos.



fig. 22

Enrique Echeverría Paisaje Urbano. 1964.

De entre los artistas que se vieron beneficiados por su participación en los salones, galerías y concursos se encuentra Enrique Echeverría (1923-1972) cuyo desarrollo dentro del arte se vio empapado por las ideas de aquella época, lo cual dentro de su trabajo será importante para los que posteriormente se figuraron dentro del abstraccionismo pues su experiencia pictórica como en *Paisaje Urbano* (fig.22-23) dio pauta a la transformación de las imágenes hacia una libre expresión, el manejo de la luz dentro de su pintura se apegó a formas que vienen de movimientos pictóricos como el posimpresionismo y el fauvismo, así mismo su pintura se caracterizó por diluir la forma hasta una transformación de la realidad por medio del color en ambos casos el espacio nos muestra una visión del mundo traducida a manchas de color que a través de valores de luminosidad impactan de manera visual en el espectador creando una interpretación personal del mundo. En las pinturas de su última etapa la paleta de color que utiliza -como en *Umbral* (fig. 24)- la luz de sus cuadros emerge por la yuxtaposición de colores planos, que al interactuar forman espacios y volúmenes abren la forma plástica a otras maneras compositivas y logrando una simultaneidad del color, como la estructuración de los colores y formas a manera de laberinto, es decir, cada uno de los elementos figuran la misma importancia para la composición y las formas ejercen tensión en el cuadro que provoca que las imágenes se desborden del formato, los colores que interactúan dentro de las composiciones hacen que la luminosidad de cada pigmento genere diversidad de planos que juegan en la vista del espectador generando profundidades y primeros planos.



Fig. 24. Enrique Echeverría. Mirando al cielo. 1959.

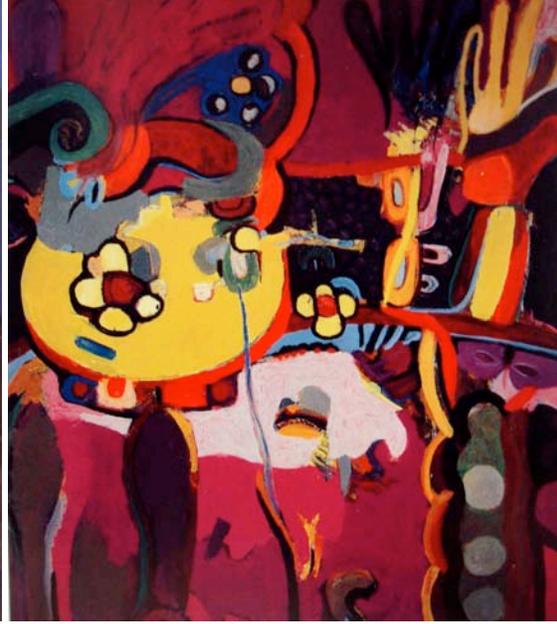


Fig. 25. Enrique Echeverría. Umbral. 1972.

Por otra parte Alberto Gironella (1929-1999) tiene una preocupación por dar continuidad a una tradición pictórica en la forma en que maneja la composición y la temática dentro de sus presentaciones e intervenciones de objetos dentro de la pintura. En la pintura de Gironella, catalogada por Luis Cardoza y Aragón como “surrealismo plástico”¹⁸, vemos que su experimentación en torno a la luz tiene influencias de la pintura barroca sin embargo, resulta muy cercano a la pintura abstracta con espesas texturas trabajadas de manera violenta, consecuencias del *action-painting*, integrando en sus obras conceptos de iluminación barroca que hace de los fondos colores sombríos acentuando las figuras con valores luminosos para resaltar la escena y hacerla comprensible al ojo del espectador; rodea sus obras de objetos extra pictóricos que a la vez juegan un papel fundamental en la pieza a

¹⁸ Gironella, Alberto. *Barón de Beltenebros*. Museo del palacio de Bellas Artes, México, 2004. p. 11.

manera de collages, la luz real que incide en los objetos es importante pues resalta la era industrial inmersa en las formas que desvían la mirada por los efectos lumínicos de la modernidad, cuestión impuesta de manera económica e ideológica como la hace ver en su pintura *La reina Mariana* (fig. 25), que integra la fotografía de *Pollero* de Nacho López en su discurso que vislumbra la desesperación, la angustia de las ideologías impuestas, los productos industriales que se comercializaron a partir del auge de la industrialización y que continuarán a lo largo de ese siglo.

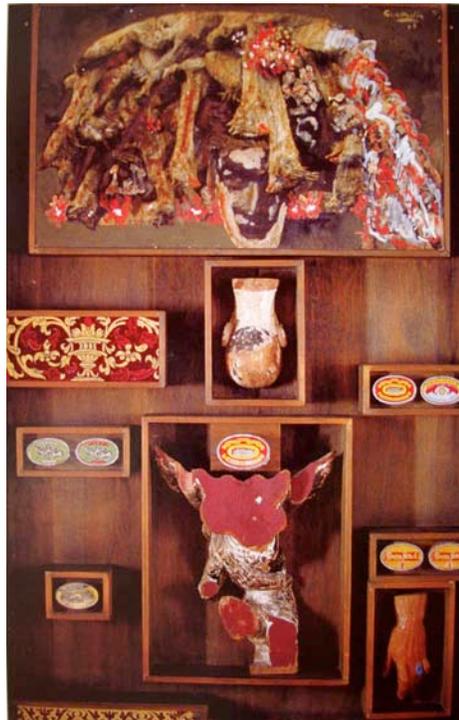


fig. 26

Alberto Gironella. *La Reina Mariana*. 1961.

La experimentación dentro de lo pictórico que se suscitó a raíz del periodo de la ruptura dando a conocer diversas posturas estéticas como el abstraccionismo lírico en donde el concepto de la luz se supedita al uso del color de manera libre y por asociaciones del inconsciente, el factor tonal del claroscuro y de las gamas cromáticas con valores más y menos luminosos serán parte importante de la

sintaxis de la imagen, como en las pinturas de Lilia Carrillo (1930-1974) en donde la luz no es parte esencial de la temática sino parte fundamental del valor plástico en sí, es decir, el valor luminoso se da por libre asociación. Sin embargo, al ser una propuesta que tiene sus inicios en el surrealismo, podríamos decir que la razón se ve cuestionada a partir de esa libertad de asociación de colores, pues la luz de la razón se ve opacada por la luz de la sensación como en *Premonición* (fig. 26), donde a partir del manejo del color el cuadro parece que se inunda de un ente luminoso, dentro de la experiencia del color de manera directa se pueden citar las pinturas *Mediodía* y *Luz de día* (fig. 27,28) en las cuales hace de lo cotidiano de la luz, una combinación de sensaciones y experiencias subjetivas en donde intervienen pensamientos y sentimientos de la artista, reconfigurando la idea que el espectador podría tener de la experiencia objetiva de la luz.



Fig. 27. Lilia Carrillo. Medio día. 1970.



Fig. 28. Lilia Carrillo. Premonición. 1970



fig. 29.

Lilia Carrillo. Luz de día. 1967.

Sin duda el movimiento abstracto mexicano tuvo un impacto dentro de la estética pictórica mexicana, Manuel Felguérez (1928) con su propuesta de la máquina estética (fig. 29) rescata el tema del desarrollo tecnológico como una extensión de la creatividad humana; en esta etapa de su producción realiza una investigación en donde propone la realización de un sistema lógico a partir de un ordenador que formula operaciones matemáticas por medio de las cuales desarrolla diseños para crear una estética y composición personales que después el propio artista se encargará de dar color, en su propuesta Felguérez retoma la máquina como apoyo para la creación de una estética personal apegada a la abstracción geométrica, en su desarrollo pictórico la luz toma el carácter de una metáfora del progreso tecnológico aunada al valor lumínico intrínseco al color, este desarrollo de la máquina estética influirá en sus propuestas posteriores (fig. 30) que si bien mantendrán una línea geométrica compositiva, la pincelada, el color y la libre expresión tendrán un nuevo valor dentro del discurso pictórico.

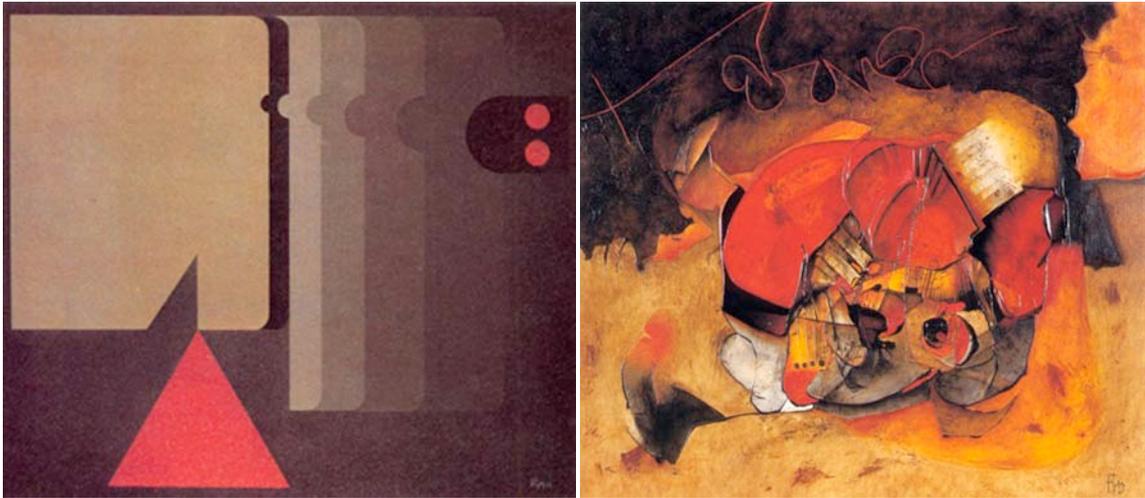


Fig. 30. Manuel Felguéz. Límite de una secuencia. 1975.

Fig. 31. Felguéz. Inventando respuestas. 1987.

Otro artista mexicano de importancia es Fernando García Ponce (1933-1987) quien dentro de su desarrollo pictórico propone la abstracción geométrica, “el geometrismo mexicano una analogía del geometrismo colombiano, el cinetismo venezolano, el arte neo concreto brasileño y el arte óptico argentino, todos ellos importados vía Francia a la escena mexicana de finales de los 60 y principios de los 70”¹⁹, propone una visión pictórica impregnada de las ideas del geometrismo, a manera de ejemplo se encuentra la obra *Líneas Verticales* (fig.31) en la cual propone un desarrollo de la visión pictórica pura, que aparecerá también en corrientes norteamericanas como el *Hard Edge* en donde el color y la forma constituyen el tema total de la composición, en este movimiento la luz se da por medio de la luminosidad del color que generará planos y movimientos dentro de la imagen con contraste de color principalmente y con una evidente elipsis visual que remite a diversos objetos dentro de su pintura. En pinturas posteriores como *Nocturno* (fig.32) García Ponce hace notar influencias de la vanguardia europea como Kurt Schwitters en donde el espacio está fragmentado por medio de color y collages, que

¹⁹ Springer, José Manuel. *La carrera de la discrepancia, la rebeldía y la asimilación en el arte*. En revista virtual Réplica 21, México, 2007.

de manera personal adquieren sentido de acuerdo a la voluntad del artista, el color está supeditado a una subjetividad personal y apegado al cuestionamiento de la razón.



Fig. 32. Fernando García Ponce. Líneas Verticales. 1972.



Fig. 33. García Ponce. Nocturno. 1996.

Durante la década de los 70 en México la participación de los artistas en colectivos y grupos que dieron al ámbito artístico otro rumbo dentro de la experimentación cuestionando los métodos tradicionales de producción plástica entre ellos la pintura que pasa a formar parte integral dentro de una estructura horizontal del arte, es así que los llamados Grupos se desarrollaron a partir de la crítica a las instituciones gubernamentales, así mismo las galerías no daban paso a los nuevos artistas, aunado a la crisis económica y política en la cual el país se encontraba inmerso después de los movimientos estudiantiles de finales de los 60, en palabras de Cuauhtémoc Medina podemos describir ese periodo como de “la disidencia sexual, la curiosidad psicotrópica, la experimentación espiritual, el escepticismo ante la modernización el

cuestionamiento de los límites represivos y productivistas”²⁰, pues cómo se podría hablar de modernidad si ésta se presenta de manera discontinua en sociedades como la nuestra e incluso con tintes diferentes, el ideal de la modernidad es criticado a partir de la producción de los grupos, los grandes meta-relatos de revolución e idealismo son puestos en duda, sin embargo el trabajo de los grupos fue gradualmente desapareciendo como resultado de circunstancias surgidas en los ochentas, específicamente, las galerías que reflejaban el grito de un mercado incipiente, comenzaron a escoger miembros de los grupos cuyo talento podrían explotar para obtener utilidades²¹.

En México, el posmodernismo surge desde la caída del muro de Berlín y se vislumbra a partir de la economía neoliberal, concebida y moldeada en los países de economías avanzadas (llamadas postindustriales), aparece a mediados de los años ochenta como una variante de la modernidad, como otra meta, otra manera de figurar. Cabe señalar que la palabra posmodernidad surge en América Latina desde la década de los años 60 como una manera diferente de entender la modernidad, el desarrollo que las propuestas artísticas que dieron esa otra manera de entender los discursos de la modernidad se fueron gestando en México desde la ruptura. Uno de los artistas sensibles a estos cambios es Gilberto Aceves Navarro (1931) su desarrollo artístico es desde los años 50 y su propuesta plástica se desarrolló principalmente por medio de la intuición. En piezas de mediados de los años 80 en las cuales está presente el desencanto de la modernización y percibe la gran cantidad de estímulos que se desarrollaron durante el siglo como la televisión, medios masivos de comunicación o el gran auge tecnológico como algo negativo es visible en “*Guapas alumbradas por dos carritos*” (fig. 33) y “*Dos alumbradas a mano*” (fig.34) dónde la luz representada es a partir de medios mecánicos como un auto

²⁰ Debroise, Oliver et al. *La Era de la Discrepancia: Arte y Cultura Visual en México, 1968-1997*. UNAM-Turner, México, 2006. p. 155.

²¹ Heremberg, Felipe . *Posmodernism: the view from latin america*. *Arts space*, septiembre-octubre 1989.

viejo y un par de lámparas de mano y refleja el desencanto por la modernidad y la tecnología en medio de esos años de crisis social logrando un claroscuro con tintes de contraste simultaneo generando en las pinturas una luminosidad particular.

Es desde el temblor de 1985 en la Ciudad de México que se crea una visión de desencanto en los sistemas y de la vida en general, también dan auge a la creación de Sociedades civiles y una marcada decepción por la idea de progreso.



Fig. 34. Gilberto Aceves. Guapas Alumbradas...1986. Fig. 35. Gilberto Aceves. Dos alumbradas a mano. 1986.

El desencanto provocado a partir de 1985 aunado a la crisis económica se refleja en la producción artística, como en la obra de Roberto Parodi (1957) (fig. 35) quien propone una visión de la ciudad melancólica, en donde la luz deja de ser el símbolo del progreso, se vuelve un símbolo de incertidumbre en medio del caos de la ciudad, logrando dicha respuesta visual por medio de contrastes de claroscuro simultáneamente con contrastes amarillos obteniendo una vibración visual que impacta de manera profunda en el espectador.



fig. 36

Roberto Parodi. Nocturno.1996.

Algunos artistas surgidos con influencias de las asociaciones y de las propuestas colectivas, como Gabriel Macotella (1954) ó Miguel Castro Leñero (1956), hacen de la ciudad su temática predominante, la luz que irradian los grandes centro urbanos impacta de manera contundente en sus obras, haciendo del tema urbano otro motivo estético como en *Paisaje Urbano* (fig. 36) de Macotella, que por medio de colores brillantes (agresivos para el ojo humano) de-construye el paisaje urbano, árido, desértico y agreste ó en *Una noche en la ciudad de las puertas* (fig. 37) de Castro Leñero donde la visión pictórica de la ciudad nocturna es representada como una densa oscuridad donde irrumpen colores brillantes que recuerdan la luz neón de la publicidad.



Fig. 37. Gabriel Macotella. Paisaje Urbano. 1970.



Fig. 38. Miguel Castro. Una noche en la ciudad...1981.

La pintura desde los años ochenta, sale de la parte medular de las propuestas plásticas para tomar un lugar dentro de la horizontalidad del mundo del arte.

Las etiquetas usuales en los ochenta -posmodernismo, transvanguardia, nueva narrativa, neofiguración- sólo sitúan las obras en su tiempo, ya no en oposición al pasado -como en el caso de las vanguardias de la primera mitad del siglo- sino a partir de éstas. Los membretes no aportan ninguna información sobre las obras, pero introducen una nueva idea: la asimilación de la ruptura como un sistema propio del arte -especie de mítica fuente de la eterna juventud del arte-, distintivo de época.²²

La crisis económica de esos años en los países dependientes repercute en la economía de toda la población y afecta de manera contundente las estructuras del pensamiento; algunos factores de cambio detallados por Frederick Jameson son:

²² Debroise, Oliver. *Ochenta y medio: una aproximación del arte en México. No. 67*. La cultura en México 5 de junio de 1985.

A partir de 1982, (por la crisis económica) existe una ruptura de los canales que alimentaban a los artistas (las revistas y los libros de arte) se vuelven inaccesibles: las ineludibles visitas a los grandes museos de Europa y Estados Unidos se vuelven imposibles, etcétera. Ruptura paralela de ciertos mecanismos de difusión que se perfilaban a finales de los setenta (ampliación del mercado local del arte, posibilidad de exponer en el extranjero). Pérdida paulatina e irreversible de la confianza ciega en la "modernidad" como camino único, que se inicia a partir de 1968 y culmina a mediados de los ochenta, Pérdida paralela de la confianza en las posibilidades alternativas (la revolución cubana, la izquierda monolítica, etc.). Pérdida de credibilidad en las instituciones y su contraparte (particularmente sensible desde los sismos de 1985), construcción de una sociedad civil (con su repercusión en el terreno de la producción estética: la elaboración de un arte más "cotidiano"). Reducida movilidad social (producto de las reducciones presupuestales, tanto a nivel nacional como a nivel individual: ¿quién se puede dedicar al arte en tiempo de crisis, sino los que tienen de alguna manera entradas financieras aseguradas, sean becas familiares -los más jóvenes- o un mercado ya configurado? La obligación, ante esa repentina "competencia" de producir obras de una calidad pictórica incrementada y con un sentido más *evidente*. Como consecuencia de lo anterior, la mirada retrospectiva, nostálgica: el pasado inmediato (los años cuarenta, pre-televisivos) y su iconografía, elementos reivindicables ante las modificaciones cada vez más visibles del "medio ambiente" visual (un fenómeno parecido al del arte chicano, que retoma los símbolos de la mexicanidad, la Virgen de Guadalupe y la bandera, Frida Kahlo, el "mal gusto" como característicos de una cultura en el exilio: en el límite se

puede pensar que el nuevo mexicanismo se plantea como una cultura exilada en su propio país.²³



Fig. 39. Germán Venegas. El paraíso perdido. 1985.



Fig. 40. Germán Venegas. Sin título. 1990.

Dentro de la crisis de los ochenta la producción pictórica continuó desde diversas experimentaciones, como Germán Venegas (1959) y Reynaldo Velásquez quienes tallan la madera como lo hacían los escultores de la Colonia. En la pinto-escultura de Venegas (fig. 38) de la primer etapa de producción la luz se refuerza por medio de contrastes de color y claro oscuros en el modelado de las figuras como en el barroco, de esta forma el relieve y el color influyen en las composiciones que rescatan temas populares, en su producción posterior (fig. 39) retoma estructuras de la pintura del barroco acentuando la idea del claro oscuro por medio de figuras talladas agregadas a la composición de los cuadros, dentro de esta concepción de la luz los artistas retoman discursos políticos y religiosos a manera de crítica del sistema, como

²³ Debroise, Olivier . *Un posmodernismo en México*. México en el arte, No. 16, Marzo, 1987. p. 4.

Nahum B. Zenil, Reynaldo Velásquez, Ricardo Anguía, Lucia Maya, Helio Montiel, Alejandro Colunga y Rocío Maldonado quienes se sirven de la simbología religiosa tradicional: la desacralizan y revalidan a la vez, como en *Nacimientos de Venus* (fig. 40) en donde su gama de colores remite a la intensidad de la luz al emplear tonos amarillos, ocres y blancos lo cual se relaciona con la temática de la pieza en donde por medio de utilizar los tonos luminosos se evidencia el nacimiento de una diosa (en este caso Venus) dentro de un espacio divino el cual por lo general se asocia a la luz aunque no apegándose a una estética clásica sino por el contrario la gestualidad marca una ruptura en cuanto a la estética.

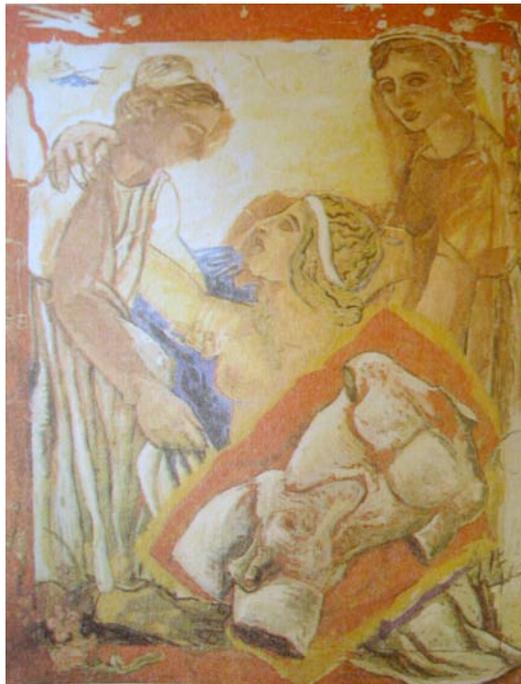


fig. 40

Rocío Maldonado. Nacimiento de Venus. 1987.

En resumen la luz en la pintura mexicana durante el último tercio del siglo XX se ha desarrollado desde el punto de vista plástico con diversas tendencias, la libertad de crear es parte fundamental de los discursos, el carácter figurativo de algunas piezas hacen referencia a una utilización de la luz para crear una degradación tonal ó

modelado, en los discursos abstractos las gradaciones provocadas por yuxtaposición de colores hacen referencia a contrastes luminosos de color.

La luz que modula los espacios y colores en las pinturas retoma caracteres simbólicos, dirigidos a una crítica de la realidad social, algunos casos, se apuesta más a lo estético en otros la crítica y el desencanto es más evidente, por lo tanto la captación de la luz o la experiencia luminosa en el cuadro cumple con factores formales, pero sin duda cumple también como fundamento y refuerzo de las representaciones ya sean abstractas o figurativas del tema y del desarrollo social en el que estas se produjeron; en México a lo largo de la segunda mitad del siglo veinte la luz se ve como una crítica del aparato social en lo económico, político, moral y se convierte en una visión del desasosiego, de la angustia frente a una sociedad en crisis.

Índice de Imágenes.

1. *San Clemente de Tahull*. Pintura al fresco, detalle de la cueva absidal. Primer cuarto del siglo XII.
2. Royer van der Weyden. *El descendimiento de la cruz*. 1435. Museo del Prado, Madrid.
3. Rafael. *Madonna del Granduca*. 1505. Óleo sobre tabla. Palacio Pitti, Florencia.
4. Caravaggio. *La vocación de San Mateo*. 1600. Techo del Gesú, Roma.
5. Rembrandt. *Rapto de Ganimedes*. 1635. Galería de pintura, Dresde.
6. Goya. *Dos viejos comiendo sopa*. Museo del Prado, Madrid.
7. Joseph M. W. Turner. *Tormenta de Nieve: Un vapor a la entrada del puerto*. 1842. Tate Gallery, Londres.
8. Vincent Van Gogh. *El café de Noche*. 1888. Yale University art Gallery.
9. Albert Manquet. *El Pont Neuf de noche*. Centre Pompidou, París.
10. Jean Metzinger. *La danza en el café*. 1912. Albright-nox Art Galery.
11. Giacomo Balla. *Luz de la Calle*. 1909, Museum of modern art, Nueva York.
12. Natalia Goncharova. *Lámparas eléctricas*. 1913, Archivo Fotográfico AISA.
13. Georges Roualt. *En el hostel*. 1914, Museo Nacional de Praga.
14. Georg Groz. *Dedicatoria a Oscar Pannizza*. 1917, Staatsgalerie, Stuttgart.
15. René Magritte. *El Imperio de las luces*. 1954, Musé Royaux, Bruselas.
16. Daniel Spoerri. *Óptica Moderna*. 1961, Museum Modern Kunst, Viena.
17. Wolf Vostell. *La vida es ruido*. 1962, Museum Modern Kunst, Viena.
18. Francis Bacon. *Figura Yacente*. 1969. Colección Beyer, Basilea.
19. Arnold Belkin. *Serie Zapata I*. 1978.
20. José Hernández Delgadillo. *Hiroshima*. Acrílico sobre tela, 153 x 122 cm, 1961.
21. Francisco Corzas. *Presencias Carnavalescas*. Óleo sobre tela, 204 x 268 cm, 1964.

22. Francisco Corzas. *Camino de la Mancha*. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm, 1967.
23. Enrique Echeverría. *Paisaje Urbano*. Óleo sobre tela, 60 x 70, 1964.
24. Enrique Echeverría. *Mirando al cielo*. Óleo sobre tela, 180 x 132 cm, 1959.
25. Enrique Echeverría. *Umbral*. Óleo sobre tela, 100 x 120 cm, 1972.
26. Alberto Gironella. *La reina Mariana*. Óleo y ensamblaje, 185 x 125 cm, 1961.
27. Lilia Carrillo. *Mediodía*. Óleo sobre tela, 72 x 86, 1957.
28. Lilia Carrillo. *Premonición*. Acrílico sobre tela, 80 x 100 cm, 1970.
29. Lilia Carrillo. *Luz de día*. Óleo sobre papel, 35 x 50 cm, 1967.
30. Manuel Felguérez. *Límite de una secuencia*. Esmalte tela, 125 x 150 cm, 1975.
31. Manuel Felguérez. *Inventando respuestas*. Óleo y resina sobre tela, 115 x 135 cm, 1987.
32. Fernando García Ponce. *Líneas Verticales*. Acrílico 1972.
33. Fernando García Ponce. *Nocturno*. Óleo sobre lino, 154 x 199 cm, 1996.
34. Gilberto Aceves Navarro. *Guapas alumbradas por dos carritos de dudoso modelo*. Óleo sobre tela, 160 x 180 cm, 1986.
35. Gilberto Aceves Navarro. *Dos alumbradas a mano*. Óleo sobre tela, 100 x 120 cm, 1986.
36. Roberto Parodi. *Nocturno*. Óleo sobre lino, 154 x 199 cm, 1996.
37. Gabriel Macotela. *Paisaje Urbano*. 1979.
38. Miguel Castro Leñero. *Una noche en la ciudad de las puertas*. 1981.
39. Germán Venegas. *El paraíso perdido*. Óleo y relieve en madera y tela, 290 x 200 cm, 1985.
40. Germán Venegas. *Sin Título*. Mixta talla en madera, 244 x 244 cm, díptico, 1990.
41. Rocío Maldonado. *Nacimiento de Venus*. 1987.

Capítulo 2.

La luz una visión contemporánea

- No puedo trabajar
- y eso forma parte de una patología personal-
- no puedo escribir sin luz artificial.
Incluso de día, ni siquiera en pleno día.
Jacques Derrida.²⁴

2.1

Diversos puntos de vista en torno a la luz

La luz ha constituido una fuente de asombro e investigación a lo largo del tiempo por sus cualidades vitales para la existencia humana, de esta manera, como hemos visto en el capítulo anterior la luz dentro de la pintura puede constituir una revisión a los diversos cambios ideológico de la sociedad a lo largo de los siglos, estos cambios los podemos localizar de alguna manera en las transformaciones que dentro de lo pictórico la luz a originado formando o deformando la imagen y la idea tanto temática como compositiva dentro del cuadro. Cambios impulsados por investigaciones formales que los artistas realizaron así como influenciados por investigaciones científicas y los nuevos aportes que éstas dan al conocimiento en general aunado a la idea de la percepción visual; los aportes en materia científica otorgan a los artistas nuevos materiales, como la fabricación de pigmentos sintéticos, materiales industriales, etc. , que el artista usa y que genera un cambio en los discursos tanto sintácticos como semánticos dentro de la realización pictórica.

²⁴ Derrida, Jacques. *No escribo sin luz artificial*, entrevista con André Rollin, 1986, Francia. p. 145.

Veamos algunas aproximaciones tanto artísticas como científicas respecto al fenómeno de la luz.

Dentro del estudio de la física la luz se comporta de diversas maneras, Isaac Newton es uno de los primeros científicos que estudia el fenómeno luminoso que está ligado al estudio del color, en 1666 descubre que la luz visible puede refractarse con un prisma, obteniendo un espectro de color e intuye que la luz son corpúsculos que viajan a gran velocidad. En el mismo siglo, Robert Hooke y Cristian Huyens mencionan por primera vez que la luz son ondas que permean todo y lo relacionan con el concepto del éter; en el siglo XVI Thomas Young demuestra que la luz viaja en ondas como los efectos electromagnéticos y no es sino hasta el siglo XIX que James Clerk Maxwell menciona que es una combinación de fenómenos eléctricos y magnéticos así las ondas luminosas y las ondas electromagnéticas descubren que son la misma esencia²⁵. En el siglo XX Albert Einstein mide la energía luminosa a partir de la expulsión de electrones, posterior a estos experimentos y trabajando en conjunto con Max Planck elaboran una nueva serie de experimentos con la luz a partir de efectos cuánticos y relativos que los llevaron a unificar la luz y las partículas elementales de la física, en adelante los experimentos desarrollados en el último siglo en el ámbito de la física que el estudio de la luz dentro de la ciencia ha desarrollado diversas teorías (teoría ondulatoria, teoría corpuscular, teoría cuántica) hasta la actualidad continúan dichas investigaciones. Si bien para nuestro carácter visual la parte científica escapa de esta investigación es importante hacer notar que el carácter de la luz es de interés no sólo para el campo visual; sin embargo éstas investigaciones se encuentran relacionadas directamente en lo que podemos reflexionar de manera teórica en torno a luz y sobre todo en torno a nuestra percepción de la luz.

²⁵ Zollinger, Heinrich. *Color a multidisciplinary approach*. Wiley-VCH, Suiza, 1999. p. 23.

En nuestra experiencia visual, el carácter perceptivo de la luz se convierte en una forma compleja que determina el funcionamiento del ojo dividiendo la transformación de la imagen en: óptica, química y nerviosa cada una con su nivel de complejidad²⁶, lo que percibimos como mayor o menor luminosidad de un objeto corresponde también a una interpretación personal, con esto vemos que dentro del carácter de la percepción de la luz no solo depende de la parte estructural y científica sino que interviene también la parte sensorial e intelectual. Existen dos tipos de objetos luminosos según Jaques Aumont y en cada uno reaccionan dos tipos de células diferentes; la visión fotópica es en la que los objetos están iluminados por una luz diurna y son los conos los que nos permiten captar el color y la nitidez, en la visión escotópica que es la visión nocturna predomina la labor de los bastones que dan una percepción acromática esta no es muy aguda pero permite percibir objetos que tienen poca luminosidad, así estos últimos son más sensibles a las ondas luminosas pero no a las frecuencias de color. Estos estudios de color y percepción visual son los que impactan de manera más contundente dentro de la labor plástica de los últimos años, y se notan en investigaciones vertidas en libros como “La interacción del color” de Josef Albers ó “El arte del color” de Johannes Itten que estudian la relación entre el color, la percepción visual y la psicológica en el espectador. El ojo humano está diseñado para percibir diversos tipos de longitudes de onda (luz visible) y cuenta con estructuras que permiten reconocer una línea, un borde, un espacio, que conforman unidades fundamentales para la percepción visual. En la percepción del color, uno de los resultados de la interacción del fenómeno luminoso en la visión humana, intervienen diversos mecanismos fundamentales en los objetos que nos permiten captar su coloración como:

- Vibración y excitación básica efectuada por moléculas externas en efectos de transmisión de calor o energía entre las moléculas

²⁶ Aumont, Jaques . *La imagen*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1992. p. 25.

- Excitación de electrones impares e iones.
- Transición de electrones entre órbitas moleculares en organismos con compuestos químicos orgánicos e inorgánicos.
- Transición de electrones en sólidos como metales y materiales semiconductores
- Efectos ópticos de objetos que son completamente traslúcidos.²⁷

La percepción de la luz, en el ser humano ha sido objeto de investigación y desde los primeros tiempos de la humanidad ha sido objeto de múltiples ritualizaciones, “es el equivalente visual de esa otra potencia animadora que es el calor”²⁸, es una experiencia vital que por estar lo más cerca de nosotros, es esa realidad fenoménica que nos envuelve, que por lo general pasa desapercibida aún que en el cuadro pictórico sea un factor formal fundamental, tanto de reflexión sintáctica como semántica. A pesar de los grandes descubrimientos científicos, la percepción de la luz en la vida cotidiana responde a otros valores como las relaciones semánticas que se puede hacer de ella, la luz de un nuevo día como un nuevo comienzo, dentro de la percepción natural de vida cotidiana; aunado a estos factores semánticos la luminosidad de un objeto puede variar dependiendo de la totalidad de la imagen en la cual estemos inmersos, un ejemplo de estas ilusiones ópticas en la cuales el ojo es engañado es el resplandor, un objeto resplandeciente parece que emite luz propia ya que tiene una intensidad luminosa que se puede equiparar a la luz del sol, del fuego o de una lámpara, para Rudolf Arheim, la iluminación puede definirse como la imposición perceptible de un gradiente de la luz sobre la luminosidad objetual y los colores objetuales de la escena, en la pintura figurativa, estos valores lumínicos se obtienen mediante diversas veladuras y superposiciones reales. Formalmente el manejo de la luz puede crear espacios mediante efectos ópticos, espacios abiertos

²⁷ Zolinger, Heinrich. *Color a...* Op.Cit. Pág. 38.

²⁸ Arheim, Rudolf. *Arte y percepción visual, psicología del ojo creador*. Alianza Editorial, Madrid, 1992. p. 335.

con diferentes tipos de iluminación, espacios cerrados con un solo punto de iluminación. En la vida cotidiana la forma en que experimentamos la luz es de manera profundamente práctica, en cambio para el pintor, la luz se utiliza de manera consciente pues sus efectos son contundentes para la forma y el significado del cuadro, desde la antigüedad ha sido asociada a caracteres benéficos, en contraposición de la sombra que forman una dualidad, sin embargo en la actualidad debido a los cambios ideológicos, los avances técnicos y científicos respecto a esta, ha tomado un carácter múltiple, es decir ya no es tan clara esa dualidad, si bien continua dentro de lo más íntimo del ser, la multiplicidad provocada por las grandes urbes hace que la semántica de la luz corra por diversas ramas y significados dentro de la sociedad. Es desde este punto de vista que la luz puede ser estudiada bajo diversas formas, dotándola de múltiples significados los cuales surgen de nuestra experiencia con nuestro entorno que está rodeado de múltiples estímulos luminosos.

2.2

La tecnología como metáfora de la luz

Los cambios tecnológicos han estado presentes en la tradición occidental y surgen de necesidades o carencias que el ser humano genera, así dentro de todos los ámbitos de la vida un cambio tecnológico repercute evidentemente dentro de la sociedad, en el arte estos cambios dieron origen a múltiples variaciones en la concepción de la forma y del discurso artístico, desde el lápiz hasta la computadora, la aparición de nuevos pigmentos, nuevos objetos que conformaran el lenguaje artístico, pero ¿por qué hablar de la tecnología como una metáfora en relación a los efectos lumínicos?, veamos que la metáfora ha estado presente dentro de los

discursos artísticos, en nuestro caso pictóricos, ha sido definida desde Aristóteles “como una traslación y analogía, metaforizar bien -decía- es percibir lo semejante; hasta Paul Ricoeur que la propone como una relación semántica que se percibe como una aproximación entre dos ideas a pesar de su distancia lógica debe relacionarse con el trabajo de la semejanza(...) Así la propia semejanza debe entenderse como una tensión entre la identidad y la diferencia, en la operación predicativa desencadenada por la innovación semántica (...) un aspecto de la operación propiamente semántica que consiste en percibir lo semejante dentro de lo desemejante”²⁹. Así la luz en el ámbito de lo contemporáneo toma el carácter de lo tecnológico, pues hace una referencia del concepto lumínico y lo acerca a nuestro entorno contemporáneo por analogía metafórica, constituyendo un método de salvar la incompatibilidad semántica que se da en las diferencias explícitas en su manifestación literal. Existen distintos tipos de metáforas, hablando del lenguaje pictórico se hablará no tanto de la traducción de lo verbal a lo visual sino de la imagen en sí misma.

Según Lausberg la metáfora es una reliquia primitiva de la posibilidad mágica de identificación, que ha quedado despojada de su carácter religioso y mágico y se ha convertido en un juego poético³⁰, así vemos que desde la antigüedad el hombre ha necesitado de relaciones semánticas para la comprensión de su entorno. En una representación visual el carácter de la metáfora intenta abarcar más, adensa el valor semántico; según Umberto Eco una vez iniciado el proceso semiótico es difícil decir donde se detendrá la interpretación metafórica, ésta dependerá de su contexto. Toda la pintura referencial, desde este punto de vista es una gran metáfora del mundo visible al realizar una metáfora de invención basada en las analogías y las diferencias incluso llevándonos a una sobre-interpretación del mundo, en cierto modo, casi cualquier significado connotado de signo plástico es metafórico y será en

²⁹ Carrere Alberto, et al. *Retórica de la pintura*. Cátedra signo e imagen, Madrid, 1992. p. 327.

³⁰ *Ibidem*. p. 328.

el siglo XX donde comienza la llamada liberación del signo plástico y el advenimiento de la abstracción, cuando intencionadamente se exploran y enfatizan estas potencialidades.³¹

Esta metaforización de la luz en las representaciones visuales, ha ejercido mayor énfasis debido a los cambios tecnológicos que acaecen en la actualidad, desde la Fotografía, pasando por la televisión hasta la virtualidad de la interfaz. Para Ortega y Gasset la metáfora consiste en la transformación de unas cosas en otras dando lugar a otras objetividades, en la obra de arte, las realidades no están para presentarse así mismas, sino para aludir a otras para transfigurarse en otras objetividades nuevas³².

Podemos presentar diversidad de ejemplos donde el significado de la luz se transforma y no solo se presenta de manera sintáctica en el cuadro, ya que con el uso de la metáfora no se presenta realmente algo sino que se presenta en la virtualidad “ser como eso”, como en el caso de la pintura de Manuel Felguérez en la que usa métodos tecnológicos que no se aprecian a simple vista, pero que resultan de una metáfora de la luz al plantear su uso dentro del discurso artístico, esto por citar un ejemplo, en donde la luz si bien está presente en la parte sintáctica por medio del uso de los valores de color, también lo está en el proceso de uso tecnológico que se ha desarrollado en la actualidad, y que forma parte también de esa metáfora actual, del choque entre tecnología y ser humano.

Para entender en este ejemplo la luz como metáfora de la tecnología, hay que tomar en cuenta que la metáfora se realiza abandonando la realidad de las cosas y quedándonos con su concepto con el puro aludir a las cosas. Ortega incluye en la metáfora la capacidad de transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar

³¹ *Íbidem.* p. 350.

³² Gutiérrez Pozo, Antonio. *Metáfora e ironía claves de la razón vital*. En revista internacional de Filosofía, No 20, 2000. p. 110.

sentimental. La metáfora dentro del ámbito de la representación (pictórica) funciona como un brazo intelectual que nos permite conocer algo más allá de nuestra potencia conceptual, ir más allá de un concepto y sobre-determinarlo incrementando sus límites para que diga más de lo que puede en sentido directo por medio de analogías, o como lo describiría Derrida a partir de la retirada de la metáfora, pues es en esa zona intermedia donde los límites se ensanchan; de esta manera nos permite ampliar directamente el concepto de la luz, fuera de los límites de la percepción visual, y sugerir límites de lo conceptual, dentro de la representación pictórica, el estudio de la luz, también va más allá de los parámetros mismo de la visualidad.

2.3

La luz como un mito contemporáneo

En el apartado anterior hablamos de metáfora, un recurso retórico que nos permite identificar significaciones en nuestro caso dentro de lo pictórico al hablar de mito me referiré a una estrategia de percepción de los individuos para organizar un discurso comprendamos qué es el mito y cómo influye en nuestra percepción visual y en mi caso en el acto pictórico.

El mito es un habla, ya lo ha descrito Roland Barthes en su libro *“Mitologías”*, sin embargo el lenguaje necesita de condiciones particulares para convertirse en un mito, de esta manera es un modo de significación de una forma, sus límites son formales no sustanciales, Barthes menciona que todo puede ser un mito pues el “universo es infinitamente sugestivo”³³; la etimología del mito nos dice que es una narración primordial en un sentido originario, “se trata de un relato de los orígenes

³³ Barthes, Roland . *Mitologías*. Siglo XXI, México, 2008. p. 199.

de una cultura, de un pueblo”³⁴ cada cosa en el mundo es susceptible del habla por lo tanto del lenguaje y así de una forma, el mito no es eterno pues sin duda se mueve como las sociedades; no es una naturaleza de las cosas y sin embargo, cualquier cosa puede ser dotada de significación, así el soporte del mito puede ser cualquier cosa, una fotografía, un espectáculo, una imagen, la publicidad, etc. Para la semiología, cualquier soporte es lenguaje siempre que tenga una significación, de esta manera para entender un mito debemos apprehenderlo en su totalidad pues es discontinuo no tiene una relación temporal directa pues los acontecimientos que lo conforman pueden suceder en diversos momentos históricos³⁵. Los mitos forman parte del estudio semiológico y éste estudio nos devela que la significación puede ser múltiple en algunos de los casos, en nuestro caso, la luz puede tomar diversos significados, pues es un significante y como tal podemos leerlo de alguna manera en la sociedad contemporánea; un significado puede tener varios significados, estos significados o la significación es el mito mismo, la función del mito es la de deformar una realidad, no la de hacer desaparecer un significante, así el mito no es ni una mentira ni una confesión sino que es una inflexión y así transforma el discurso en naturaleza³⁶, sin embargo la función del mito en la aparente naturaleza que proyecta su intención es eliminar lo real, hablar de manera despolitizada, es decir, proyectar en él el discurso como si fuese eternidad, dentro del contexto contemporáneo podríamos citar ejemplos como, los Apocalipsis ecológicos, la publicidad infinita, la idea de la imagen televisiva o informática como realidades, la idea de un progreso tecnológico continuo, etc. Discursos creados completamente por el hombre, que a través de un discurso mitológico hace del significado una pseudofis de las ideas comunes.

A partir de esta breve mirada del mito, la cual parte del pensamiento de Roland Barthes, vemos que por su calidad de discurso múltiple puede ser manipulado. Los

³⁴ Noel Loupujade, María. *Mito e imaginación en la obra de Gaston Bachelard*. UNAM Revista Filosófica No. 57 México, 2007. p. 91.

³⁵ Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*. Antropología, Alianza Editorial, España, 2009. p. 78.

³⁶ Barthes, Roland. *Mitologías*. *Op. Cit.* p. 222.

mitos son parte de un discurso fundamental del hombre que encierran una verdad a mostrar a la sociedad una verdad que según Roland Barthes es manipulable, pero veamos cómo son las estructuras de los mitos según Mircea Eliade, su estructura es en relación a los mitos de la antigüedad esa misma estructura impera dentro de las sociedades contemporáneas:

- 1 Constituyen la historia de los actos de los seres sobre naturales,
- 2 esta historia se considera absolutamente verdadera,
- 3 el mito se refiere siempre a una “creación”, cuenta como algo ha llegado a una existencia o cómo un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se han fundado; es ésta la razón de que los mitos constituyan los paradigmas de todo acto humano significativo,
- 4 que al conocer un mito, se conoce el origen de las cosas y , por consiguiente, se llega a dominarlas y manipularlas a voluntad; no se trata de un conocimiento “exterior” y “abstracto” sino de un conocimiento que se vive de forma ritual;
- 5 que de una manera de otra, se “vive” el mito, en el sentido de que se está dominado por la potencia sagrada, que exalta los acontecimientos que se rememoran y se re-actualizan³⁷, así el mito y lo sagrado confluyen en la existencia de los individuos donde según Eliade lo sagrado siempre constituye la revelación de lo real, el encuentro con aquello que nos salva confiriendo sentido a nuestra existencia el mito es la recurrencia infinita (lo eterno).

Aquí en relación a estas lecturas de los mitos tanto Eliade como Barthes, mencionan que el mito vive de alguna manera en las sociedades contemporáneas, no como una realidad arcaica sino que ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico son constitutivos del ser humano³⁸. Algunos ejemplos de comportamientos míticos en relación a los discursivo podrían ser la figura de Marx que había vuelto a tomar uno de los grandes mitos escatológicos del mundo asiático mediterráneo, es decir, el

³⁷ Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Káiros. p. 25.

³⁸ *Ibidem*. p. 174.

papel redentor del justo (en nuestros días el proletariado), cuyos sufrimientos están llamados a cambiar el estatuto ontológico del mundo³⁹. De esta manera vemos como la actualidad toma estructuras míticas y se convierte en un época donde los múltiples significados imperan sobre la univocidad de la percepción del mundo, como lo ha mencionado Omar Calabrese en su libro *La era Neobarroca*, la cual consigue llamar en lugar de posmodernidad, esta era consiste en la búsqueda de formas y en su valorización, donde se pierde la integridad por la globalidad, la inestabilidad provocada por la polidimensionalidad y la mutabilidad, el pensamiento mítico nos permite ver un camino que al recorrerlo se vuelve de diversos significados y a la vez marca una pauta para la resignificación del hombre en la actualidad, sin embargo, en posturas de Roland Barthes cuando es necesaria una revolución, el carácter mítico debe perderse pues en la actualidad la falta de significación del mito hace que las estructuras lo adopten en pro de la naturalidad de los discursos.

Si para Eliade Mircea el mito encarnado por los medios masivos de comunicación regresa en la evocación del héroe, la obsesión del éxito tan característica de la sociedad contemporánea con el culto sagrado al automóvil con consecuencias del culto a lo nuevo y todo lo que eso conlleva podemos dentro de estas nuevas vocaciones ver que el deseo de lo primero, la primera evocación, el primer diseño u objeto original, lo nuevo evoca una referencia simulada para hacer referencia a un comienzo y mientras esté en el ser humano este deseo de éxtasis de lo primero o los inicios podemos decir que el hombre contemporáneo conserva aún ciertos “comportamientos mitológicos”; así el fenómeno luminoso en la obra de arte se hace partícipe de esta relación simbólica con el ser humano, la evocación de la luz como lo bueno, lo fabuloso, lo imprescindible, el progreso, la tecnología, el espectáculo es donde ingresa el significado de la luz en la obra de arte, sin embargo, la luz al ser un

³⁹ *Ibidem.* p. 175.

fenómeno concreto, (un hecho real y no ficcional), nos encuentra en la paradoja del hombre simbólico, es decir, la luz dentro de la obra de arte se convierte no en un hecho formal sino también integrador del discurso de la obra, ya desde el siglo XV con los estudios de Leonardo sobre el fenómeno luminoso y su representación es causa de un análisis visual profundo.

“(hablando de los artistas)... su actitud se parece a la de los “primitivos”: han contribuido a la creación del mundo - es decir a la destrucción de su universo artístico- con el fin de crear otro. Ahora bien: este fenómeno cultural es sumamente importante, pues son principalmente los artistas los representantes de las verdaderas fuerzas creadoras de una civilización o de una sociedad”.⁴⁰

El pensamiento mítico se convierte en un paréntesis en el tiempo donde el hombre estructura (da orden) los acontecimientos que se perciben como caóticos, constituye un metalenguaje de imágenes, en la actualidad y según Levi-Strauss, a pesar de que su actualidad puede quedar rebasada, vivimos la amenaza que pronosticaba en su libro “Mito y significado” de quedar reducidos a simples consumidores, individuos capaces de consumir lo que fuere, provocado por haber sucumbido a la fragmentación que produce la producción y sus sustitución por las leyes del mercado.

Las posturas en relación a los mitos son variadas, para Barthes los mitos no son otra cosa que una demanda incesante, una exigencia insidiosa e inflexible de que todos los hombres se reconozcan en esa imagen eterna que se formó sin embargo en un momento dado como si debiera perdurar para siempre, la naturaleza en la cual están inmersos los seres humanos con el pretexto de eternizarlos, no es para Barthes mas que un uso dentro del lenguaje de las mercancías donde el hombre

⁴⁰ Eliade, Mircea. *Mito y ... Op Cit.* p.75.

necesita dominar y transformarlo todo, sin embargo a pesar de sus críticas, sabe que un hecho cierto es que el pensamiento mítico participa de una manera de ver el mundo y que tiene una especie de complicidad con el mundo real aunque encuentra en la mistificación un ente que debe romperse con el hecho revolucionario. Para Gadamer el pensamiento mítico forma parte de la crítica al pensamiento ilustrado (para el cual el progreso de la cultura reside en el dominio de la razón humana), bajo este contexto el mito es lo opuesto a la explicación racional del mundo (no irracional pues todos poseemos razón) sino que demarca lo otro del pensamiento ilustrado lo que está fuera del conocimiento metódico, el mito excede la razón, así en la época que vivimos el mito y lo mítico parece que no tienen ningún derecho a existir, sin embargo menciona Gadamer en “Mito y razón” que justamente en nuestra época de la ciencia la palabra *mythos* se filtra para expresar un más allá del saber y de la ciencia en la vida del lenguaje y de las lenguas⁴¹ y nos explica que en el curso de la historia la palabra es desplazada por *logos*, sin embargo gracias a la historiografía lo mitológico cobra sentido en el estudio a partir del siglo XVII, y coincidiendo con Gillo Dorfles que en Friederik Nietzsche el mito tiende a dos vertientes, lo mitológico al cual otorgan significados negativos y lo mítico que guarda la verdadera sustancia de la vida de una cultura. En Gillo Dorfles serán la mistificación lo negativo y la *mytopoiesis* aquello que tendrá relación con lo positivo en la cultura contemporánea. La indagación científica del mito provocada por la ilustración moderna ha basado sus estudios como un hecho de la conciencia específicamente el de la imaginación creadora, los últimos estudios sobre los mitos provienen del denominado estructuralismo francés que ha demostrado la fecundidad de la primacía del lenguaje para comprender lo mítico en donde estructuras gramaticales del lenguaje tienen constantes a pesar de los cambios históricos.

⁴¹ Gadamer, George. *Mito y razón*. Paidós, México, p. 45.

Existen dos vertientes del mito que se contraponen y de las cuales existen diversos ejemplos de autores estas vertientes son: la que menciona que la constatación del retorno del mito, aparentemente desmitificado, pero más bien reprimido con la razón se transformó en la acusación global que la ilustración no haría otra cosa sino repetir el mito y bajo esta lógica se convirtió para los autores denominados pos-históricos, posmodernos en desarrollar una lucha en contra de la ilustración; la otra asimila el mito al logos, de tal manera que no exista una diferencia fundamental entre mito y razón⁴².

Autores en relación al segundo punto de vista que fusionan lo mítico y la razón encontramos a Blumenberg⁴³ que hace de lo mítico una salida de la angustia del hombre, angustia provocada por la supervivencia, por el ser ahí del hombre que supera mediante la narración mítica, el mito pretende mantener alejado los poderes superiores, al superar determinadas situaciones, determinadas angustias el ser humano logra una primera distancia en cuanto a su entorno y así se torna racionalidad insipiente, de esta manera concluye que los mitos no son pre-lógicos sino que forman parte fundamental de trabajo valiosísimo del logos, pues el pensamiento mítico es trabajo al servicio del conocimiento, dentro del ámbito artístico, el mito como poesía es ya haberse eludido ya haber asimilado la angustia imperante, la teoría de Blumenberg se basa en una concepción del hombre como un ser que se auto afirma y se autodefine, el hombre aparece como el ser fundamentalmente inadaptado, como ser defectuoso y que por ello produce sobre reacciones en sus intentos de adaptación y es de estos intentos donde nace la cultura.

⁴² Jamme, Christoph. *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*. Paidós Studio, Barcelona, 1999. p.186.

⁴³ *Ibidem*. p.257.

A finales del siglo XX el filósofo polaco Leszek Kolakowski, entiende al mito como cualquier creencia en la credibilidad racional de un suceso e identifica a las sociedades modernas fraccionadas entre una dimensión tecnológica y otra mítica, desde su punto de vista la necesidad cultural del mito resulta de la experiencia de la extrañeza que se puede catalogar de igual manera con una indiferencia del mundo como en la experiencia existencial de la muerte o con el encuentro con la naturaleza dominada tecnológicamente. Desde esta perspectiva solo un modelo mítico que reintegre la extrañeza experimentada del mundo en un contexto racional, revocaría entonces la indiferencia que tiene el ser humano hacia el mundo en la actualidad, según Kolakowski serían tres figuras que muestran la necesidad del mito en la actualidad: 1 Necesidad de experimentar al mundo (empírico) como racional, 2 la fe en la permanencia de los valores humanos, 3 el deseo de continuidad.⁴⁴ Así el estudio de la estructura del mito concede una respuesta a la comprensión del sentido de los hechos sociales o históricos, debido a la estructura simbólica del mito, ya Roland Barthes había analizado la forma del mito como determinado modo de significación o designación del mundo.

En la actualidad inmersa dentro de lo global que rige la economía y por ende la cultura aun cobra sentido lo otro, a finales del siglo XX el estudio del mito ha vuelto a irrumpir con el problema caracterizado por lo propio y lo extraño, a partir de la confrontación de culturas extrañas por un lado culturas como la nuestra que no está aún del todo inmersa dentro del juego tecnológico pues continúa la idea del deseo de lo moderno contra culturas tecnológicas que basan el desarrollo de la cultura en cuanto a cambios en la tecnología. Según Gillo Dorfles una característica del mito es que es atemporal, como lo podría ser o pretende ser la contemporaneidad, Dorfles habla de dos puntos de vista del mito, lo mitagógico y lo mitopoyetico, como ya se a mencionado, el primero indica una aceptación peyorativa de factores mitizantes,

⁴⁴ *Ibidem.* p. 218.

características con las que Barthes describe un mito, el segundo nos habla de elementos (simbólicos) con un nuevo valor, según Gillo Dorfles hoy es imposible prescindir de tener en cuenta el advenimiento de la era tecnológica y los elementos mitopoyéticos están estrechamente relacionado con ello a la pérdida de control sobre las técnicas actuales resulta en una relación mitagógica, en una mistificación que produce ansiedad existencial es decir el sujeto pierde relación con su entorno ya que el objeto tecnológico se convierte en desmitificante y paralizante para la sociedad masificada. En el arte como en el mito las imágenes pueden utilizarse como signo de algo, por tanto algunos acontecimientos de la vida actual como los descubrimientos espaciales, las amenazas atómicas, las máquinas, los nuevos medicamentos, las nuevas drogas, la automatización, las computadoras se encarnan de manera complicada en nuevos íconos que sustituyen y mistifican algunos aspectos de nuestra relación con el mundo y sucede que el hombre no se percata a primera vista de esos cambios y transformaciones que se producen en su vida, como ejemplo el cual puede extenderse a nuestro propósito y que es parte de ese intento por reflexionarlo es la relación que tenemos con los aspectos de la luz pues no es lo mismo la luz natural que se ha estudiado a lo largo de la historia, como la luz artificial y tecnológica que en nuestra vida cotidiana adquiere un nuevo sentido tanto para lo perceptivo como para lo psicológico e incluso para la construcción cotidiana de nuestra relación con el mundo que ha modificando incluso nuestra relación con el tiempo, pensemos pues esa relación que tenemos con la luz eléctrica que al parecer a simple vista nos da una idea de lo eterno e inmutable, de paz y tranquilidad; que en las ocasiones que falta aparentemente el caos comienza a reinar, en palabras de Dorfles- la progresiva disociación del hombre, del tiempo cronológico, fisiológico, cósmico normal, y su dependencia y adherencia - al menos parcial- al tiempo tecnológico mecánico típico de nuestros días⁴⁵. Sin embargo Dorfles propone una salida a la mistificación de nuestros días y transformar en

⁴⁵ Dorfles, Gillo. *Nuevos Ritos, nuevos mitos*. Palabra en el tiempo, España, 1969. p. 138.

mitopoyesis, la cual la relaciona con la poética constructiva, si el hombre sabe mantener en vida sus características de ego autónomo y autoconsciente y al mismo tiempo intersubjetivamente orientado a la voluntad creativa.

Capítulo 3.

Pinturas de luz

3.1 Pintura y tecnología ¿Una contradicción?

El término tecnología al cual se refiere éste apartado no será una simple referencia a lo que tradicionalmente se conoce como tal, es decir, el desarrollo de los diversos conocimientos puestos en marcha en el caso de las artes desde la aplicación de elementos básicos como el lápiz y el pincel; si no se utilizará el término en el sentido más actual aquel que habla de las estrategias puestas en marcha por la ciencia moderna a partir de la era de la computación y los diversos dispositivos electrónicos que en la actualidad permean la realidad cotidiana, éste es el sentido que emplearemos para tecnología ya que el rápido desarrollo de los distintos dispositivos electrónicos han modificado de manera contundente la percepción de la realidad.

“en la actualidad podemos decir que todo el mundo está familiarizado con las tecnologías de la imagen y de la luz. Los niños nacidos a finales de los setenta y ahora jóvenes se han educado con estos medios, el grupo familiar asume la tecnología con familiaridad. En nuestras casas solemos tener TV, computadoras, cámaras de video, fotográficas”⁴⁶.

De esta manera la tecnología se ha insertado en la vida cotidiana como en ninguna otra época, estos cambios materiales provocan distorsiones en la mentalidad, los deseos, costumbres, ideas y metas. Trastocando el mundo del arte y cambiando la

⁴⁶ Carbonell, Amparo. *Lo que la realidad Refleja*. En trato de la luz con la materia, Ed. Grupo de Investigación, Granada, España. p. 30.

manera en que éste es percibido ya sea como un mensaje de emociones, pasiones, sentimientos ó como un cúmulo de información cuya recepción reside en la comunicación, el lenguaje y la toma de decisiones provocando un cambio en los procesos y necesidades de cada artista pues los medios al cambiar el entorno provocan un impacto de manera contundente en la forma y en la imagen del mundo. Sin duda éste desarrollo desmedido que la ciencia y la tecnología en la actualidad han generado no solo crean nuevos materiales, experiencias y formas del mundo sino que incluso “crean conceptos y filosofías nuevas”⁴⁷. Desarrollamos otra forma de relacionarnos con el mundo debido a los procesos originados por la razón técnica los cuales modifican el significado de los conceptos y amplían nuevas posibilidades otorgadas en cada uno de los instrumentos y materiales puestos a nuestro alcance.

La máquina ha hecho posible un gran número de cambios que el ser humano no habría conocido sin la mecanización de los procesos sin embargo, es una equivocación pensar en el abandono de los medios artísticos tradicionales en pos de lo nuevos medios, al contrario habría que considerar ambos como parte de un desarrollo intelectual del ser humano por ejemplo, la invención de la fotografía no supuso el fin de la pintura sino abrió nuevos caminos para la representación de la realidad dentro de lo pictórico.

Con la aparición de estas nuevas tendencias en los últimos tiempos el género artístico más afectado ha sido la pintura tradicional y el cuadro, generando una crisis de unicidad⁴⁸ del propio medio. Actualmente en los mensajes de nuestra época no serán los contenidos los que sean de relevancia sino son los medios quienes adquieran mayor importancia, “no lo que ellos transmiten sino ellos mismos como

⁴⁷ Krueger, Myron. *Responsive Environments* en Packer, Randall *Multimedia from Wagner to Virtual reality*. W.W. Norton & Company, 2001. p. 132.

⁴⁸ Marchán Fiz, Simon. *Del arte objetual al arte del concepto 1960-1964*. Akal 6ta Edición, España, Madrid, 1994. p. 143.

canales mágicos”⁴⁹.

El desarrollo tecnológico surgido de los laboratorios de las grandes compañías y propiciado por la sociedad de consumo ha tendido un puente con el arte el cual se relaciona directamente con la producción (en el sentido práctico de la palabra) pues suponen un máximo desarrollo productivo aumentando y a la vez extendiendo el sentido y significado de las imágenes que surgen del apoyo, la utilización o la referencia que aportan las nuevas tecnologías citemos a manera de ejemplo la pintura de Manuel Felguérez (1928) que desarrolla una serie de imágenes a partir de la década de los años 70 dentro de una serie de trabajos desarrollando el espacio múltiple (fig. 1) quien se vale de una serie de algoritmos generados por la computadora para intervenirlos posteriormente con pintura. La experiencia de Felguérez para con la tecnología es introducida en su pintura colocando sus imágenes dentro de la polisemia uniendo una serie de operaciones matemáticas generadas a partir del programa de una computadora logrando ampliar su experiencia creativa y su pintura como consecuencia de la experimentación, centra el debate entre la extensión del potencial creativo del ser humano con la ayuda de una máquina y el uso de la técnica manual tradicional de la pintura, así el uso de la computadora dentro de lo pictórico engrosa su propio significado, ya que los medios son concebidos como algo indiferente, natural. Esta ideología tecnocrática hace pensar en la necesidad de afirmar la técnica y los medios, los cuales se deben en primer lugar al contexto social en el cual nos encontramos y la forma en que han de interpretarse en función de los modelos de comunicación a los cuales hacen referencia, por lo tanto una pintura pura podría tornarse contra el contexto sin tomar en cuenta los diferentes niveles de la realidad actual.

⁴⁹ *Ibidem.* p. 145.

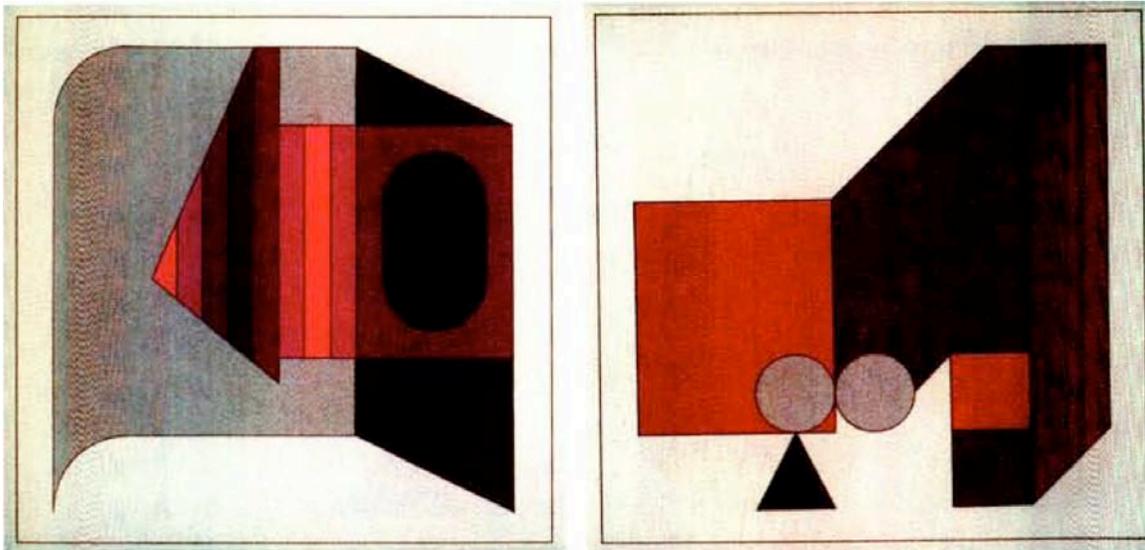


Fig.1 y Fig. 2

Manuel Felguérez. Espacio Múltiple, 1979.

Tomando en cuenta lo anterior, la pintura desde el choque con la tecnología no puede entenderse de la misma manera sin las aportaciones transdisciplinarias de otros campos de estudio que han influido de manera directa en la acción pictórica tradicional “la ruptura de fronteras..., sintonizan con un momento de la evolución de las capacidades perceptivas de nuestros sentidos”⁵⁰. Los medios modifican la relación del hombre con el mundo como ya se ha hecho referencia, generando nuevas percepciones para nuestros sentidos, instaurando un dialéctica entre la unidad y la diversidad, ampliando la experiencia de percepción de nuestro sistema exigiendo nuevos planteamientos objetivos y subjetivos que impactan el equilibrio de nuestros órganos. Así el concepto tradicional de obra cerrada transfigura a la obra abierta en pintura, la libertad del ejecutante está íntimamente relacionado a la percepción y decisión del actuante en el cuadro, en la obra abierta como la plantea Umberto Eco el mensaje se presenta inconcluso e indefinido es decir no está

⁵⁰ *Ibidem.* p. 147.

organizado unívocamente, pues se nos presentan posibilidades de varias organizaciones confiadas a la decisión de ejecutante cualquiera sea el caso, llevadas a término y gozándolas en el mismo momento estéticamente, proponiendo una visión o bien un intento de rescate de la libertad del individuo al colocarlo como un centro activo de una red de relaciones inagotables. Esta poética rompe los convencionalismos y la estructura concebible de las cosas y desarrolla en el lenguaje una potencia regeneradora del ser humano, es desde este punto de vista en donde la univocidad del discurso estético comienza a separarse de las normas y adquiere diversos pretextos y significados para ser comprendida sumando diversos puntos de vista de la realidad circundante. Eco propone lo informe como una referencia de "*metáfora epistemológica*" para la comprensión del mundo siendo un complemento de la realidad del artista (pintor), desde el punto de vista de Eco es el conocimiento científico quién da la pauta regidora del conocer el mundo⁵¹ sin embargo todo lenguaje se nutre principalmente de lo visual de esta manera el lenguaje científico y el lenguaje artístico en la actualidad se presentan como dos modos paralelos de conocer y saber el mundo, una obra abierta nos permite comprender nuevas y diversas maneras de entender el mundo. De tal suerte que el concepto tradicional de obra cerrada es superado y abandonado; la industria moderna a través de los materiales y las invenciones técnicas suma a las posibilidades artísticas nuevas experiencias tanto formales como conceptuales proponiendo de modo activo la transformación de los medios y su des-diferenciación dentro de la estructura tradicional del arte.

Esta inserción de la tecnología provoca otras maneras de ver el mundo incluso puede ocasionar en el espectador el no alejamiento de la obra de arte por tanto puede minimizar o anular el sentido crítico, o bien, en palabras de Marchan Fiz provocar que se convierta en una técnica desintencionalizada o alienante dentro de

⁵¹ Eco, Umberto. *Obra abierta*. Planeta-Agostini, Barcelona, 1992. p. 198.

una obra generando un enajenamiento total de lo visual sin posibilidad a respuesta y convertirse en ideología sin un fin dentro del pensamiento, de esta manera en países como el nuestro en donde las artes tecnológicas no son “superestructuras artísticas de las sociedades más desarrolladas tecnológicamente”⁵², es posible aún hacer un alejamiento crítico de las bastas posibilidades dispuestas por la tecnología. Evitando así uno de los peligros que representa el separar a la sociedad del sistema de relaciones con la obra de arte y ser sustituido por un modelo puramente científico, unidimensional, que cambia toda la realidad verdadera de lo social transformando a un todo en algo que no se puede diferenciar.

En la actualidad la influencia de la tecnología sobre las artes y en especial sobre lo pictórico ha detonado la hibridación y otros estudios al respecto de la pintura que viene, uno de ellos es la llamada pintura tecno-plástica desarrollada por el crítico de arte Pablo Paniagua. En ésta los neo conceptualismos, la oposición al objeto pictórico y el desarrollo de nuevos métodos de impresión a color modifican la realización de la pintura desde la gran carga de diseño digital que se plantea debe de existir desde su concepción con la influencia de la geometría fractal y la ausencia de gestualidad para acentuar la influencia de las nuevas tecnologías cibernéticas que refuerzan la sensibilidad estético técnica de la época contemporánea. De acuerdo a estas posturas el progreso en el hombre es un continuo del cual no existe otro camino más que seguir adelante, si los tiempos cambian la pintura debería hacerlo, ésta variabilidad según su postura debería incluir las nuevas técnicas de impresión para reforzar la sensación de alta tecnología y proyectar una nueva dimensión estética dando a la forma y el color su máxima expresión, “sin contenidos ni servidumbres hacia otros componentes que no sean su simple esencia”⁵³. El trabajo directamente desde la computadora, la influencia del monitor que por su propia

⁵² *Íbidem.* p. 148

⁵³ Paniagua, Pablo. *Pintura tecnoplástica* en Revisa digital Réplica21 http://replica21.com/archivo/articulos/o_p/168_paniagua_arte.html 17/3/2012.

naturaleza irradia luz desde su interior y el nuevo componente electrónico de mínima expresión de lo gráfico: el pixel resulta de una influencia nueva para la concepción de lo que se postula como nueva pintura la cual tendrá como medio la impresión directa de la máquina, conceptos evolucionados desde las posturas del Mec-art⁵⁴ de Mimo Rotella por citar a un autor donde el color se obtendría de rasgar y pegar una impresión de cartel y colocarla directamente en el lienzo (fig. 2 y 3).



Fig. 2



Fig. 3

El ejemplo anterior muestra la manera en que las herramientas tecnológicas pueden influenciar en la percepción de las ideas, de las imágenes y del hacer dentro de lo pictórico, de alguna manera la influencia que ejerció la fotografía en la concepción de la imagen y de la propia pintura vuelve de nuevo al centro del debate con los nuevos desarrollos tecnológicos tanto de obtención de imágenes como de impresión. Con esto el acto pictórico vuelve a aparecer entre signos de interrogación sin embargo, como lo mencionara Gerhard Richter “lo que le falta a la fotografía para

⁵⁴ Restany, Pierre. *Mimmo Rotella: dal nuovo realismo all'arte tipografica* en Mimmo Rotella. *Multipli-decollages*. Silvana Editoriale, Milán, 2004. p. 127.

convertirse en arte es ser pintada”⁵⁵ respecto a su método del *ready-made* fotográfico.

3.2

Pintura híbrida, hacia otros caminos de la plástica

La extensión del arte en general y de la pintura en particular ha sido modificada en su pureza al ser combinada con objetos, materiales y acciones fuera de lo que comúnmente llamamos obra pictórica. De ésta manera el hablar de pintura es también hablar de toda la influencia interdisciplinaria que con el desarrollo del concepto de experimentación en las artes ha resultado. Lo híbrido (o el objeto híbrido) surge de la combinación de dos elementos que no son propios de una misma disciplina, así los límites de la pintura y su pureza se han diluido por medio de la inserción de otros materiales, conceptos y técnicas ajenas al medio pictórico y que de alguna manera extienden su significado ocasionando con ello un cambio en toda su concepción además de otorgarle nuevas lecturas, experiencias y significados surgidos de una nueva faceta de vivencia visual presentando como resultado otras formas de la experiencia de la realidad. Ésta mezcla a la vez extiende y diluye el acto pictórico en la denominada hibridación, la pintura al combinarse con otros medios adquiere nuevas características llevándola fuera de las categorías tradicionales de estudio provocando no ser identificada tan fácilmente.

Una de las categorías o elementos que han diluido las fronteras entre los medios tradicionales es la inserción en la producción artística del uso de elementos cuyo origen está en la producción industrial y los procedimientos mecánicos de

⁵⁵ Buchloh H.D, Benjamin. *Formalismo e historicidad Modelos y métodos en el arte de siglo XX*. Akal, España, 2004. p. 51.

reproducción de imágenes extendiendo la propia experiencia del arte como una multiplicidad de modos.

“Las actividades pictóricas de principio de los años sesenta (como sucede en todos los momentos relevantes de la pintura radical) deconstruyeron las convenciones de la contemplación (de los cuadros) al tiempo que reconstruían nuevos parámetros que permitían percibir la pintura como algo significativo”⁵⁶

Este paso a la hibridación pareciera hacer de la pintura un medio no autotélico sin embargo, la hibridación la redefine como autosuficiente y es en ese sentido la posibilidad de experimentación con el medio, la extensión del mismo y la maleabilidad de la conceptualización en sí. El caso formal estudiado a lo largo de este escrito (la luz) cambia, se redefine y se extiende a la experiencia misma del fenómeno. A manera de ejemplo de hibridación podemos citar dos autores en el contexto pictórico mexicano, el primero Manuel Felguérez (1928) con su proyecto de “la máquina estética”, su propuesta consistió en doce pinturas de 40 x 50 centímetros acabadas con óleo realizadas en 1976. Éstas funcionan como la “metáfora de la metonimia y la metáfora de la cibernética”⁵⁷ conjuntando la relación del hombre con la computadora a manera de metáfora de la luz tecnológica y artificial que extiende y redefine la relación de la imaginación con la ayuda de un aparato algorítmico el cual decodifica unos resultados que Felguérez interpreta de forma pictórica conformando otro vocabulario visual con ayuda de la herramienta computacional, posteriormente y a partir de su juicio reelabora en el lienzo las imágenes surgidas del resultado algorítmico apropiándose del resultado para dar un nuevo discurso visual acentuando la multiplicidad de la imagen, dotándola de un acabado pictórico manual. El espacio múltiple que logra por medio de la fusión del número cibernético y la plasticidad de la pintura hace de la imagen visual una

⁵⁶ Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual... Op. Cit.* p. 223.

⁵⁷ Centeno, Manuel. *Manuel Felguérez. Pintura y Escultura.* En Revista Digital del CENIDIAP, Discurso Visual. 17/03/2012.

interpretación equívoca, fragmentaria y recortada de la realidad contemporánea. El segundo ejemplo corresponde a Rafael Lozano-Hemmer artista mexicano-canadiense (1967) con su obra "Frecuencia y volumen" (fig.4) (2003) la cual es una proyección con escáner y sensores donde el espectador interactúa con su sombra en el espacio proyectada directamente en la pared lo cual activa una serie de sensores que permiten captar frecuencias sonoras de diversa índole como controladores aéreos, la banda civil, las frecuencias de radio de la policía, celulares y otras formas de comunicación inalámbrica, "revirtiendo el modelo de control de la comunicación"⁵⁸. En su trabajo nos muestra las distintas caras de los medios de comunicación.

"es evidente que un mundo donde la tecnología de comunicaciones y de producción de imágenes se ha sofisticado; lo que implica, entre otras cosas, la aceleración de la historia cronológica, la ocultación y la manipulación de la realidad"⁵⁹

⁵⁸ Springer José Manuel. *Traducciones y variaciones sobre el muralismo en México*. En Revista digital Réplica21. 17/03/2012.

⁵⁹ *Ibidem*.



Fig. 4

Rafael Lozano Hemmer. Frecuencia y Volumen. 2003.

La realidad se ve envuelta en una serie de significaciones complejas modificando nuestra relación con la percepción misma de lo cotidiano. A simple vista esta pieza no tiene nada del discurso pictórico, sin embargo el arte público, específicamente el desarrollo del concepto de mural une a esta pieza dentro del desarrollo de lo pictórico detonando el concepto de hibridación, el espectador al interactuar con la pieza genera en el muro del espacio donde se encuentre una serie de imágenes y formas a manera de una gran imagen mural, solo que en este caso anula directamente la acción del pintor convirtiendo al artista en una suerte de director de una acción controlada que convierte al espectador en un ente activo dentro de la obra misma tanto en su elaboración como en su interpretación. Dentro del estudio de la luz, el recurso de la tecnología parece como algo inevitable, las proyecciones del escáner y la sombra de los espectadores es evidente que reinterpreta nuestra manera de concebir el concepto mismo, una serie de movimientos con sus sombras

nos proporcionan otra experiencia tanto de la comunicación como del espacio arquitectónico, sin olvidar que el científico estadounidense, Max Planck, a principios del siglo veinte en una de sus investigaciones sobre el fenómeno luminoso acerca las ondas acústicas y las ondas luminosas como frecuencias de la misma esencia⁶⁰.

Con los ejemplos anteriores se buscó reafirmar el concepto de hibridación dentro de las artes y en específico dentro del acto pictórico como un valor fundamental para la experimentación plástica, al conjugar dos elementos de diferentes esencias el resultado se enriquece para la precisa experiencia tanto del pintor como para el espectador. De esta manera el que-hacer visual en la actualidad adquiere diversos matices y diversas maneras de ver la realidad así como de formular nuevos conceptos y características a valores formales antaño formaban parte del discurso visual, en nuestro caso del manejo y concepción de la luz dentro de la experiencia artística.

3.3

Producción pictórica

Por medio de la realización de una serie de imágenes pictóricas se buscó reflexionar y experimentar con el concepto de la luz dentro del marco de lo pictórico, en un intento de invitar al espectador a realizar sistemáticamente todas las opciones visuales y textuales que permitieran dentro de los parámetros de la pintura experimentar de manera visual. Para dicha experiencia se buscó dentro de la amplia gama de pigmentos existentes en la actualidad aquellos con la capacidad de retener la energía luminosa, llamados fosforescentes que en su contenido químico presentan metales “dopados”, es decir, combinaciones de metales impuros que permiten

⁶⁰ Zollinger, Heinrich. *Color a Multidisciplinary ...Op. Cit.* p. 15

obtener este efecto al intercambiar órbitas de los diferentes electrones permitiendo retener o retardar la refracción de la luz al exterior y hacerla visible en momentos de oscuridad.

En cada una de las imágenes pictóricas se buscó trabajar con referentes cotidianos de la luz, ambientaciones urbanas, contrastes de formas geométricas y orgánicas los polos opuestos a los que de manera cotidiana nos enfrentamos como referente visual, la flexibilidad de los cuerpos vivos en contraste con la rigidez de las formas que están contenidas en la arquitectura. Dicha relación de formas también está inmersa de manera textual en la ontología del ser humano, como el contraste entre el pensamiento racional técnico y el pensamiento sensorial que incluye el drama y la tragedia humana, de ésta manera las imágenes juegan con estos contrastes.

Así mismo el conocimiento de la realidad incluye nuestra experiencia con el desarrollo tecnológico al cual hemos hecho referencia durante esta investigación, de esta manera el juego con los pigmentos fosforescentes es generar una experiencia con respecto a la relación que podemos tener con la avanzada tecnología y retener algo de esa experiencia cotidiana, por ejemplo de la luz artificial. De esta manera con la utilización de los medios y acentuando el acto pictórico se buscó conformar una experimentación global con los diversos elementos.

Para la experimentación técnica se utilizó el medio acrílico (mowilith) en combinación con los pigmentos antes citados, en este caso el medio resultó ideal únicamente para el pigmento en tono verde ya que los otros dos pigmentos (rojo y azul) crearon grumos con el medio. Posteriormente se procedió a incluir dentro de la elaboración técnica formulaciones a base de copal como la encáustica y a base de aceites como el óleo directo, los cuales funcionaron de manera adecuada en los tres casos de pigmentos, aunque el aceite en el pigmento azul provocó que al momento

del secado este se tornara amarillo sin embargo en condiciones de ausencia de luz no se modificó su luminosidad. De igual forma funcionaron los temple de goma y copal y los diversos mediums que no disminuyeron el efecto fotosensible sino que incluso lo mejoraron, formulaciones tomadas del libro “Resina copal y su inserción de nuevos aglutinantes para pintura”⁶¹, UNAM-ENAP, 2010 de la Dra. Carmen López Rodríguez.

La experimentación con la forma dentro de las pinturas buscó por medio de contrastes, evidenciar la experiencia de la realidad, traducida a un lenguaje plástico pictórico. De esta manera el trabajo práctico se puede dividir en series, la primera que versa sobre el accidente, tan cotidiano en la actualidad del hombre urbano, imágenes que comúnmente encontramos en los encabezados de periódicos o en los noticieros de televisión, símbolo de la tragedia moderna. Dentro de ésta serie a manera de elipsis visual el concepto de luz se encuentra en el aparato accidentado, como una crítica de la sociedad actual, ya que a pesar de la avanzada tecnología en lo cotidiano el error humano es algo que no se puede controlar, así el error marca esta serie pictórica y muestra contrastes de formas con la imagen accidentada del auto y las líneas rectas que hacen referencia directa a las formas de las megalópolis como en la que vivimos en la actualidad. La segunda serie versa sobre el consumo, dentro de esta serie se utilizaron fotografías trasladadas a lienzo por medio de la técnica gráfica transfer y posteriormente se trabajaron con acrílicos fluorescentes logrando un contraste de color que incrementó el concepto de la ciudad bulliciosa, con gran impacto de la luz artificial que influye de manera contundente en las relaciones psicosociales de los habitantes, para acentuar el contraste de la razón técnica y la tragedia humana se utilizaron las formas de la arquitectura en contraste con la figura humana en movimiento, la luz dentro de esta serie se encuentra por un lado

⁶¹ LOPEZ RODRÍGUEZ, Ma. del Carmen, “Resina copal y su inserción de nuevos aglutinantes para pintura” ENAP-UNAM México, 2012.

marcado directamente en la relación arquitectónica y por medio del pigmento fosforescente como una atmósfera que rodea a los personajes inmersos dentro de un valor negativo. El pigmento de manera visual tiene una función doble por un lado cuando se ve con luz natural tiene una coloración tenue pero funcional de acuerdo a la imagen sin embargo cuando se presentan en la oscuridad la percepción cambia debido a que el pigmento funciona emitiendo luz directa en el espectador, este efecto tiene una finalidad sorpresiva pues el espectador no espera que en una pintura los materiales actúen de esa manera así el impacto visual de la imagen pretende generar una reacción diferente para con la imagen ya que la imagen que se ve en un principio cambia radicalmente incluso invadiendo con la luz la habitación en que se encuentre creando de igual forma una efecto inmersivo y provocando en una combinación de visión fotópica y escotópica de manera física en el espectador que abruma y causa espectación. De esta manera el concepto de luz aplicado en la experiencia pictórica buscó materialidad por medio del médium pictórico utilizado y extender el uso y significado dentro de la obra pictórica.

Conclusión.

La investigación teórico-práctico “Pinturas de luz, la luz una visión contemporánea” desarrolló un estudio del efecto luminoso en la pintura donde se presentaron los cambios ocurridos en los últimos tiempos en cuanto a su representación y significado. Dichas modificaciones propiciadas dentro de lo pictórico forman parte del desarrollo del artista que se ve influenciado por su entorno y los elementos técnicos de cada época. Tomando en cuenta al fenómeno luminoso como primordialmente visual, se encontraron los siguientes resultados:

- (1) una apertura en cuanto a la composición desde el desarrollo del renacimiento hasta el barroco.
- (2) una deformación de la representación de la realidad objetiva por una con mayor presencia subjetiva, propiciada desde el siglo XVII hasta la actualidad.
- (3) extensión del campo pictórico y por lo tanto de su apreciación y su des-diferenciación con otras artes.
- (4) aspectos interdisciplinarios impulsados por el concepto de la luz entre pintura y tecnología.

Los cambios mencionados forman parte de la representación formal, sin embargo la conceptualización y apreciación de la luz es parte fundamental para que se llevaran acabo tanto para la deformación de las figuras como para la des-diferenciación de los medios.

Estas alteraciones surgidas gradualmente dentro de la historia de la pintura, tienen una influencia tanto de aspectos discursivos y contextuales así como por los materiales, técnicas y procesos que gradualmente se sumaron al acto pictórico.

Dentro del desarrollo de la investigación la parte práctica demuestra que la adhesión de otros aglutinantes y pigmentos surgidos de recientes investigaciones permiten por su integración al concepto y acto pictórico extender los significados de los referentes visuales, específicamente en nuestro caso la gama de pigmentos fosforescentes surgidos de necesidades industriales y anexados al discurso pictórico presentan otra experiencia tanto de creación como de visualización e interpretación de cada una de las piezas desarrolladas a lo largo de la práctica experimental. El fenómeno luminoso presentado en la serie invita al espectador a realizar nuevas lecturas de las imágenes las cuales son fruto del impacto tecnológico que acontece en la actualidad dicha experiencia buscó reinterpretar la vida cotidiana a partir del acto pictórico. El anexo de estos componentes industriales genera cambios en la imágenes dando como resultado una luz representativa (que va de acuerdo a la imagen pictórica) y también una presentación de la luz debido a que ésta es emitida directamente al espectador, trastocando la relación que el espectador puede tener con las pinturas generando un componente ambiguo tanto de la representación como de la experiencia debido la doble presencia de la imagen, en nuestro caso en la pintura una imagen es vista iluminada con luz natural o artificial y otra con ausencia de luz, es decir, es experimentada en la total oscuridad.

El carácter ambiguo de la imagen abre las posibilidades de lectura generando diversos significados en la pintura, así mismo la cualidad de ser modificadas con el entorno las introduce dentro de un concepto de interactividad el cual según Peter Weibel es la “interacción sinérgica, que se produce entre estados energéticos como en obras que reaccionan al cambio en el entorno”⁶². Por este motivo en la presentación de las piezas el entorno o contexto en las cuales son exhibidas cobra relevancia para la efectiva apreciación de las mismas. La experiencia de percepción

⁶² Giannetti, Claudia. *Estética digital*. L'Angelot ACC, España, Barcelona, 2002. p. 126.

forma parte fundamental de las piezas que detonan en el espectador una vivencia diferente de aprehender una imagen pictórica.

De esta manea la pintura entra en un contexto diferente del propio medio para extender su significación, su presentación y su conceptualización. Por lo tanto el estudio de la luz en la pintura resultó como un referente primordial para deconstruir y extender los alcances del propio medio.

Anexo 1.

La luz neón metáfora de la tecnología.

Aproximaciones a la luz en el minimalismo y el arte póvera.

La luz constituye un estudio formal dentro de la sintaxis de las artes visuales con el auge de la industrialización y los nuevos productos que de ella surgen los artistas toman los materiales para resignificarla, adherirlos a un discurso y apropiarse de ellos; esto es lo que sucedió en la década de los años sesenta con los tubos de luz neón, utilizados para la iluminación de las grandes naves industriales, los grandes almacenes y la publicidad por su llamativa apariencia durante la noche.

Su inserción dentro del discurso artístico representa lo que en la filosofía de Nietzsche ya auguraba, el concepto de verdad se definiría a partir de una visión pluralista para crear una verdadera crítica del concepto, esto abre a la lógica del descentramiento⁶³, una lógica que da pauta a la era del neobarroco como lo mencionara Omar Calabrese, caracterizada por la pérdida de la integridad, la globalidad, la inestabilidad del sistema, la polidimensionalidad y la mutabilidad. Ocasionando que en el mundo se vean nuevas y diversas lecturas desbordando de significados los objetos simulados que abren nuevos caminos a la creación de significantes.

⁶³ Vázquez Rocca, Adolfo. *Nietzsche y Derrida. De la voluntad de ilusión a la mitología blanca*. Análisis Universidad Complutense de Madrid, España. p. 7.

Dan Flavin (1933-1996)

Dan Flavin escultor y pintor estadounidense, que se le ha vinculado con la corriente del minimalismo desarrollada en los Estados Unidos desde la década de los años 60 arte que se ha calificado como de inexpresivo, abriría paso a las nuevas actividades artísticas que hoy en día se realizan. El minimalismo rompe con el espacio trascendental del arte moderno, rechaza toda la base antropomórfica del arte anterior y tradicional ampliando en términos formales tanto a la escultura como a la pintura. Es una manera de proponer la naturaleza de los significados y el status del sujeto que genera la conexión con el mundo real⁶⁴.

Las piezas de Flavin del periodo de 1963 en adelante incorporan tubos de luz neón que se extienden directamente sobre las paredes donde se encuentran expuestas, en palabras de Donald Judd “la luz es un objeto industrial y familiar, es un objeto nuevo para el arte”⁶⁵. Las piezas de Flavin por la naturaleza de sus materiales crean un espacio luminoso en el entorno del espectador generando efectos ópticos potentes, pues diversas tonalidades de colores se mezclan para crear nuevos tonos provocado que diversos teóricos den a las piezas una clasificación de pintura que podría estar directamente relacionada con los estudios que realizaron los artistas de la Bauhaus Joseph Albers y Johannes Itten, sólo que potenciando estas ideas sobre el color y la luz ya que evidentemente las obras de Flavin son más luminosas. Otra razón para equiparar las obras de Flavin a la pintura es que ocupan el espacio de la pintura y a veces su forma, sin embargo el uso que Dan Flavin hace de las lámparas fluorescentes está más bien relacionado al *readymade* de Duchamp, para Flavin los tubos de neón son un producto terminado en oposición a un producto industrial más abstracto, sus piezas compuestas por permutaciones del mismo material

⁶⁴ Foster, Hal. *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo, la vanguardia a finales del siglo*. Akal, Madrid, 2001. p. 44

⁶⁵ David Batchelor. *Minimalismo*. Encuentro, España, 1999. p. 30

además incluyen el color y la forma, el color es lineal y ambiental a la vez y también forma parte del readymade, encontrando influencia del arte ruso de principios del siglo y que tiene que ver con investigaciones que realizaron artistas como El Lissitzky, Laszlo Moholy-Nagy, Vladimir Tatlin, Naum Gabo y Antoine Pevsner que colocan los materiales de manera directa en sus obras, como el Proun Room de El Lissitzky (para los rusos la lógica de la construcción, era una manera de presentar visualmente el poder creativo de pensamiento una meditación sobre el crecimiento y desarrollo de la idea), si Flavin colocó estos materiales de manera directa fue porque en la América de aquellos años los materiales industriales eran cada vez más familiares, sólo que a diferencia los tubos fluorescentes de Flavin no tienen ningún significado atendiendo a la idea del readymade por las apariencias formales, es decir la idea de simple exterioridad.



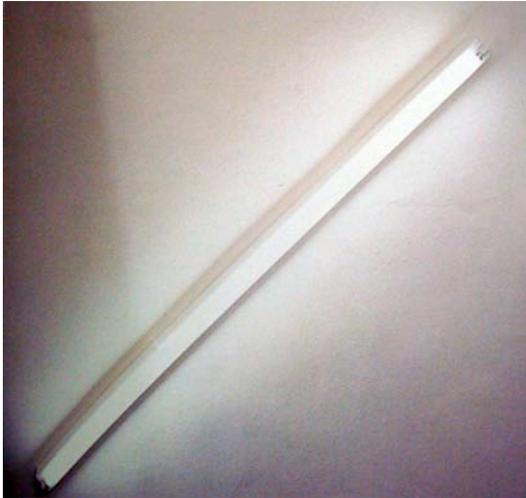
1. Dan Flavin. Instalación en la Green Gallery, 1964.



2. El Lissitzky, Proun Room, 1923.

Con esto todo se le deja al espectador que es quien decide la relación entre la forma y el espacio, sus piezas parecen carecer de evolución estilística y de perspectiva histórica signo de la serialidad de la época, a pesar de ese aparente estancamiento sus obras a partir de la diagonal de 1963 se hicieron dentro de su colocación más complejas, pues cambia las composiciones y los colores que mezcla, siguiendo lo que Judd y Stella formulaban en contra de la composición racionalista Europea. Flavin

sabe que a partir de la colocación de las luces, el espacio puede ser alterado y por lo tanto experimentaba tanto como pudiese.



3. Flavin. La diagonal de Mayo, 1963



4. Flavin. Cuadro 1/3 uno y dos de Úrsula.



5. Flavin. Sin Título, 1989

“Si un fluorescente de ocho pies se coloca pegado a una esquina vertical, pude eliminar completamente esta coyuntura mediante la estructura física y la sombra, doble y deslumbradora”⁶⁶.

Flavin se inspira puramente en la idea constructivista de fusionar arte e ingeniería, no en balde llama a sus objetos *decoraciones dramáticas* haciendo especial énfasis en la unión de sus piezas con la arquitectura, prefiere referirse al uso de la luz como situacional, la luz de la lámpara puede ser reconocida y usada de forma simple, rápida y “no hay tiempo para la contemplación psicológica, el simbolismo o el misterio”⁶⁷ una de las premisas que buscaba el minimalismo, evitar lo relacional e ilusionista, mediante su insistencia de un ordenamiento no jerárquico y lecturas literales, transgrediendo los límites literales como lo había realizado la vanguardia. La serialidad del minimalismo es indicativa de la producción y el consumo en el capitalismo avanzado pues penetra en él los modos industriales que en un tiempo estuvieron apartados. En las piezas de Flavin la “diferencia”⁶⁸ radica en que a pesar de que no repara en significados y simbolismos el espectador es atrapado por el impacto de la luz y el color e incluso hace pensar que es un medio con el cual nunca se había trabajado sin embargo la luz ha estado presente durante toda la historia del arte y esta ha cambiado, dentro de su discurso minimalista la podemos catalogar de acuerdo a como la ciencia ha catalogado al fenómeno luminoso: como la dualidad de la materia.

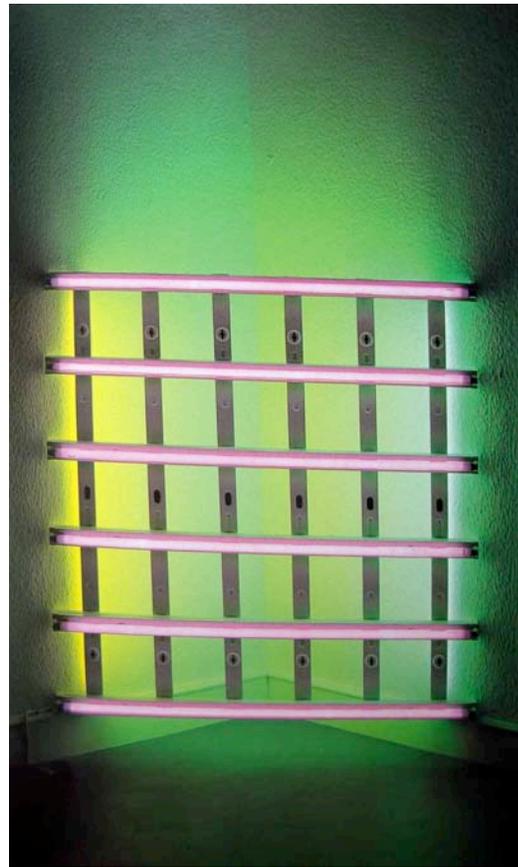
⁶⁶ David Batchelor. *Minimalismo Op. Cit.* p. 32

⁶⁷ David Batchelor. *Minimalismo Op. Cit.* p. 33

⁶⁸ Foster, Hal. *El Retorno...Op. Cit.* p. 70



6. Flavin. Imagen IV (arriba) Imagen III (abajo), 1962.



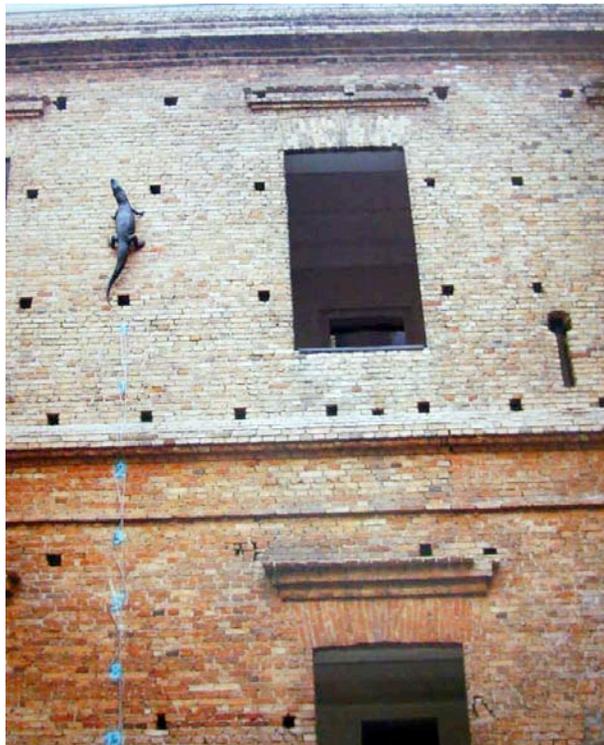
7. Flavin. Sin Título, 1989

Mario Merz (1925-2003)

Mario Merz, nace en Milán, Italia y a temprana edad se muda a Turín, fue parte del grupo antifascista "*Justicia y Libertad*" y en 1945 termina encarcelado por ese motivo. La obra de Mario Merz se desarrolló de una forma particular en Italia, detrás de él a pesar de no ser una influencia directa, está Lucio Fontana en el cual el significado de la luz estuvo presente tanto es sus esculturas como en sus pinturas e instalaciones luminosas, la reflexión pictórica de Lucio Fontana respecto a la luz era la búsqueda de la cuarta dimensión⁶⁹. Mario Merz al ser fundador del arte póvera lo que buscaba no eran ni cuadros ni esculturas, sino la búsqueda de otras expresiones,

⁶⁹ Barbara Hess. *Lucio Fontana: 1899-1996*. Taschen, UK, 2006. p. 25.

todo menos ligarse a un único modo de expresión, hacer saltar los límites. El assemblage póvera buscaba ser brutal directo, Merz busca en toda su producción plástica una relación entre el arte y la vida, pone especial énfasis en los materiales que utiliza en sus piezas, las materias primas como piedras, metal, ramas, animales disecados, carbón, vidrio, periódicos, tubos neón, etc. Cada uno de los materiales para el arte póvera significa, a diferencia del minimalismo en donde los materiales son, para el póvera el material es un componente fundamental para el discurso poético de la obra, hace referencias de metáforas y a críticas sobre la industrialización excesiva; un arte pobre en materiales, pero rico en significados. El artista dentro del póvera es el hacedor, según Claude Levi-Strauss, es una especie de alquimista del lenguaje ya que con medios artesanales confecciona objetos que son también modos de conocimiento⁷⁰.



8. Merz. Jacare from Arizona and Pantanal, 2003.

⁷⁰ Fernández Polanco Aurora. *Arte Póvera*. Pág. 45



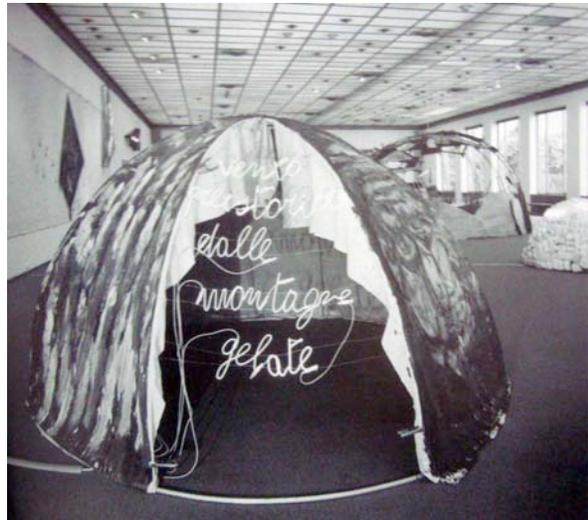
9.Merz. Desplazamiento de la Tierra y de la Luna sobre un haz, 2009.

Mario Merz recurre tanto a experiencias primitivas como a conocimientos y técnicas modernos es aquí donde se inserta el uso de los neones los cuales son integrados para demostrar la manipulación que el hombre hace de la técnica intentado huir de la frialdad de la sociedad del espectáculo dota la luz neón ya sea de ciencia a partir de integrar numeraciones de la serie de Fibonacci o integrando fragmentos de poemas como para intentar escapar del sistema de competencia extrema y de mercancías creando ambientes ambiguos donde muestra otra manera de integrar el arte, la vida, la tecnología (a partir de los tubos neón) dentro del pensamiento contemporáneo. Una de las características esenciales que le interesa de la luz neón es la sensación de energía que transmite, utilizándola también para unir telas y dibujos que transmiten fuerza e inmediatez para cancelar la utilidad de objetos

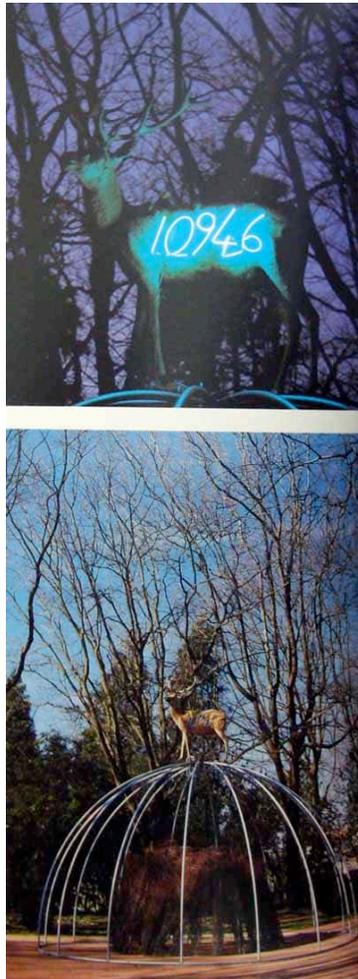
habituales como atravesando paraguas e impermeables en donde la energía cancela la función del objeto y provoca una forma de vértigo, también dota a sus frases y series de Fibonacci un impacto contundente en el espectador así como símbolo de la conciencia materializada el tubo neón se convierte en un componente más bien poético y abstracto.



10. Merz. El vuelo de los números, 2000.



11. Merz. Igloo, 1978.



12. Merz. Sin título, 1998.

En conclusión la luz en estos dos movimientos, forma parte fundamental del discurso; en el minimalismo de Dan Flavin es la esencia del material industrial, la experiencia física directa en el espectador, para provocar extrañamientos del objeto e inducir nuevas espacialidades no ilusorias ni efectistas sino reales y directas cancelando la univocidad del espacio galería por una multiplicidad espacial directa, la luz del minimalismo es una luz fría y sin significados no buscó la crítica del consumo ni su relación con la sociedad sino que la experiencia es desnuda y directa. En el arte povera de Mario Merz la luz es utilizada como un símbolo de la industrialización y del manejo de la tecnología y es utilizada también para hacer una

crítica en relación al mundo de la época y como una metáfora poética de la materialización de la conciencia, dependiendo de la pieza, el carácter y el gesto que Merz quería otorgarle en el discurso, haciendo evidente el carácter múltiple de la luz dentro del discurso artístico.

Este carácter múltiple de la luz característico de una visión plural convierte a la época contemporánea en una evocación del espíritu del barroco, pues existe una desestabilización del orden una turbulencia en los parámetros de referencia, excentricidad de los discursos y una fluctuación de información que hace de los significantes adquirir significados múltiples y variables, superando las umbrales del conocimiento pues una idea puede saltar de los sistemas ideológicos a teorías científicas o ideas filosóficas⁷¹.

Índice de imágenes.

- 1.- Dan Flavin. Instalación en la Green Galery, 1964.
- 2.- El Lissitzy. Proun Room, 1923.
- 3.- Dan Flavin. La diagonal de Mayo, 1963.
- 4.- Dan Flavin. Cuadro 1/3 uno y dos de Úrsula, 1964.
- 5.- Dan Flavin. Sin título (Para Leo Castelli en el 30 aniversario de su galería), 1989.
- 6.- Dan Flavin. Arriba. Imagen IV (Irlanda agonizando)(para Louis Sullivan), 1962.
Abajo. Imagen III, 1962.
- 7.- Dan Flavin. Sin título, 1989.
- 8.- Mario Merz. Jacare from Arizona and Pantanal, 2003.
- 9.- Mario Merz. Desplazamiento de la Tierra y de la Luna sobre un haz, 2002.
- 10.- Mario Merz. El vuelo de los números, 2000.
- 11.- Mario Merz. Igloo, 1978.
- 12.- Mario Merz. Sin título, 1998.

⁷¹ Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra Signo e Imagen, Madrid, 1984. p. 102.

Bibliografía.

1. Acevedo, Esther et al. *En tiempos de la posmodernidad*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1989.
2. Albers, Josef. *Interacción del Color*. Alianza, España, 2010.
3. Arheim, Rudolf. *Arte y Percepción visual, Psicología del ojo creador*. Alianza Editorial, Madrid, 1992.
4. Aumont, Jaques. *La imagen*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1992.
5. Ball, Philip. *La invención del color*. Turner, Fondo de Cultura Económica, España, 2002.
6. Barthes Roland. *Mitologías*. Siglo XXI, México, 2008.
7. Borrás, María Luisa. *Fernando García Ponce*. Fomento de Cultura Banamex, México, 1992.
8. Buchloh H.D., Benjamin. *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Akal/Arte contemporáneo, Madrid, España, 2004.
9. Calabrese, Omar. *La era Neobarroca*. Cátedra Signo e Imagen, Madrid, 1992.
10. Carrere, Alberto y Saborit, José. *Retórica de la pintura*. Cátedra, Madrid, 2000.
11. Debroise, Olivier et al. *La Era de la Discrepancia: Arte y Cultura Visual en Mexico, 1968-1997*. UNAM-Turner, México, 2007.
12. Del Conde Teresa (coordinadora). *Voces de Artistas*. Editorial ríos y raíces, Teoría y práctica del arte, México, 2005.
13. Deleuze, Gilles. *Pintura, el concepto de diagrama*. Cactus, Buenos Aires, 2007.

14. Dorfler, Gillo. *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Palabra en el tiempo, España, 1969.
15. Echeverría, Enrique. *Homenaje 1923 - 1972 exposición ontológica*. Universidad Autónoma de México, México, s/f.
16. Eco, Umberto. *Obra Abierta*. Planeta-Agostini, Barcelona, España 1992.
17. Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Káiros, España, 2009.
18. Emerich, Luis Carlos. *Figuraciones y desfiguros de los 80s. Pintura mexicana joven*. México, Diana, 1989.
19. Faerna, García-Bermejo. *Francis Bacon*. Polígrafa, España, 1994.
20. Fernández Polanco, Aurora. *Arte Póvera*. Nera, Madrid, 1999.
21. Foster, Hal. *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*. Akal, Madrid, 2001.
22. Gadamer, George. *Mito y razón*. Paidós, México, 1997.
23. Gage, John. *Color y Cultura*. Ediciones Siruela, Londres, 1993.
24. Giannetti, Claudia. *Estética Digital*. L'Angelot ACC, España, Barcelona, 2002.
25. Gironella, Alberto. *Barón de Beltenebros*. Museo del Palacio de Bellas Artes, México, 2004.
26. Goldman, Shifra M. *Pintura Mexicana en tiempos de cambio*. Instituto Politécnico Nacional, México, D.F. 1989.
27. González Flores, Laura. *Fotografía y Pintura: ¿dos medios diferentes?*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
28. Gubern, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Akal Comunicación, Madrid, 1989.
29. Hess, Bárbara. *Lucio Fontana: 1899-1996*. Taschen, UK, 2006.
30. Higgins, Dicks. "Statement on intermedia", en Stiles, Kristine and Peter Selz (ed), *Theories and Documents of Contemporary Art. A sourcebook of Artists Writings*, Los Angeles, 1996.

31. Jamme, Christoph. *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*. Paidós Studio, Barcelona, 1999.
32. Krauss, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Akal, España, 2002.
33. Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica. México, 1976.
34. Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*. Antropología, Alianza Editorial, España, 2009.
35. Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna" antología de escritos y manifiestos*. Akal/arte y estética, Madrid, España, 1994.
36. Medina de Vargas, Raquel. *La luz en la pintura un factor plástico del siglo XVII*. Promociones y publicaciones Universitarias, Barcelona, 1988.
37. Merz, Mario. *Mario Merz*. Curado por Danilo Eccher, Hopefulmonster, Torino, 2003.
38. Moreno Villareal, Jaime. *Lilia Carrillo la constelación secreta*. Ediciones Era, México, 1993.
39. Packer, Randall y Jordan, Ken. *Multimedia from Wagner to virtual reality*. W.W. Norton & Company, 2001.
40. Páramo, Roberto et al. *Francisco Corzas*. UAM, México, 1985.
41. Parodi, Roberto. *Expresiones Reflexiones*. CONACULTA, México, 1996.
42. Reyero, Carlos. *La luz Artificial en la Pintura Moderna, de la Ilustración a las Vanguardias*. Ediciones Nobel, España, 2002.
43. Rodríguez López, Carmen. *Resina Copal y su inserción en nuevos aglutinantes para la pintura*. UNAM-ENAP, México, 2010.
44. Rotella, Mimmo. *Multipli Dècollages*. Silvana Editoriale, Milán, 2004.
45. Sainz, Luis Ignacio. *Gilberto Aceves Navarro 1951-2005*. COANCULTA-Oak editorial, México, 2005.

46. Stiles, Kristine and Selz, Peter. Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings. University of California, Berkeley, 1996.
47. Tíbol, Raquel . *Vanguardia y Posvanguardia en las Americas*. Plaza y Janes, México, 2003.
48. Vázquez Rocca, Adolfo. Nietzsche y Derrida, de la voluntad de ilusión a la mitología blanca. Análisis, Universidad Complutense de Madrid.
49. Venegas, Germán. *Polvo de Imágenes*. La sociedad Mexicana de arte Moderno, México, 1992.
50. Zollinger, Heindrich. *Color A multidisciplinary approach*. Wiley-VCH, Suiza, 1999. Batchelor, David. Minimalismo. Encuentro, España 1999.

Hemerografía.

1. Carbonell, Amparo. *Lo que la realidad Refleja*. Publicado en Trato de la Luz con la materia: Maribel Domenech y Margo Sawyer. Ed. Grupo de Investigación HUM-480 "Constitución e Interpretación de la imagen artística". Universidad de Granada, s/f.
2. Debroyse, Oliver. *Ochenta y medio: una aproximación del arte en México*. Revista La cultura en México, No. 67, 5 de junio de 1985.
3. Debroyse, Olivier. *Alberto Gironella también pinta*. Revista La Cultura en México No. 4, 1 de agosto de 1979.
4. Debroyse, Olivier. *Un posmodernismo en México*. México en el arte, No. 16, Marzo, 1987.
5. Debroyse, Olivier. *Veinte son muchos años (confrontación 86)*. La jornada, 24 y 25 de julio de 1986.
6. Derrida, Jaques. *La retirada de la metáfora*, en revista Po and sic, No. 7, Francia, 1978.

7. Derrida, Jaques. *No escribo sin luz artificial*, entrevista con André Rollin en Revista *Ils ecrivend ou? Cuand? Comment?*, pp. 145-152, Francia, 1986.
8. Ehrenberg, Felipe. *Postmodernism: The view from Latin America*. Artspace, septiembre/octubre 1989.
9. Gutiérrez Pozo, Antonio. *Metáfora e ironía claves de la razón vital*, en revista de Filosofía, *Daimon* No. 20, pp. 107-124, España, 2000.
10. Noel Loupujade, María, *Mito e imaginación a partir de la poética de Gastón Bachelard*. UNAM Revista Filosófica No. 57 pp. 91-111, México, 2007.

Artículos de Internet

1. Centeno, Manuel. *Manuel Felguérez Pintura y escultura*. Revista Digital del CENIDIAP, Abril-julio, 2003. 14/01/2011
2. Emerich, Luis Carlos. *La ruptura y sus aspiraciones*. Revista Digital del CENIDIAP, en *ágora*, Julio-Septiembre, 2004. 14/01/2011
3. Paniagua, Pablo. *La dispersión del arte y la pintura que viene: Pintura Tecnoplástica*. En Revista Digital, *Replica21*. Estado de México, Marzo, 2003. 17/03/2012 http://www.replica21.com/archivo/articulos/o_p/168_paniagua_arte.html 13/08/2011
4. Ramírez G., Margarita. *Reflexiones acerca de la tecnología y el arte*. Revista digital del CENIDIAP, *Discurso Visual*. México, 2007. 17/03/2012 <http://discursovisual.cenart.gob.mx/anteriores/dvweb07/art04/art04.html> 13/09/2011
5. Rodríguez Doring, Arturo. *Símbolos nacionalistas en la pintura posmoderna mexicana*. Revista Digital del CENIDIAP, No. 13 en el *Agora*, Julio-Diciembre, 2009. 14/01/2011
6. Springer José Manuel. *Traducciones y variaciones sobre el muralismo en*

México. En Revista digital Réplica21, Estado de México, 24/05/2006.
17/03/2012

7. Springer, José Manuel. *La carrera de la discrepancia, la rebeldía y la asimilación en el arte*. Revista digital Réplica 21, 12 de abril, 2007.
14/01/2011

Glosario de términos.

Luz: La luz enciende la visión, mostrándole sus colores y su capacidad expansiva, pero cuando vemos los gráficos que nos muestran su posición espectral, su potencial queda reducido a una estrecha franja de longitudes de onda. Son sus colores los que muestran su encerrona, quedando marcados los umbrales de visibilidad entre el rojo y el violeta, entre 1.014 y 1.016 vibraciones por segundo, donde queda también limitada nuestra posibilidad de ver. Dentro de ese umbral, la luz mantiene su poder para ocupar todo el espacio como posibilidad transparente, los rayos sin espesor se filtran por cualquier rendija y el vacío queda surcado por un entramado mucho más complejo que lo que el día nos muestra. La luz alumbra haciendo visibles las cosas al tiempo que oculta sus rayos invisibles; sólo el fotón, al encontrar un límite en su trayectoria, nos muestra su posición y su presencia, la onda se oculta mientras que el corpúsculo señala.

En esta dualidad aparece una de las paradojas físicas de la luz, su doble naturaleza, ondulatoria y corpuscular ha conducido a relaciones de incertidumbre. Ambas concepciones fueron, hasta el postulado dualista de Louis Broglie, consideradas como contradictorias, después la mecánica ondulatoria las asume simultáneas manifestando la coexistencia de ondas y corpúsculos. Sin embargo, el aspecto dinámico y el aspecto cuántico de la energía radiante no es simultáneo sino dos aspectos complementarios, no hay una onda asociada al corpúsculo, sino lo uno o lo otro. Onda durante la propagación en movimiento, y corpúsculo en el límite cuántico que preside su existencia o su desaparición.

Podríamos verlo más claramente al extrapolar este sistema mediante la representación de imágenes que produce el cine: fuente de emisión (proyector), recorrido ondulatorio y encuentro con un límite (imagen proyectada). Durante la proyección de un film, hay una imagen en el punto de partida, es decir, en la película que pasa por el proyector, y otra imagen en el punto de llegada, en la pantalla. Pero entre estos dos puntos extremos no hay imagen. No hay más que un conjunto de haces luminosos que, por haber pasado por zonas más o menos transparentes de la película, contienen cualidades de luz infinitamente variables. Estas variaciones de intensidad luminosa producidas sobre la pantalla esbozan zonas de sombra y de luz que reconstituyen la imagen. Pero se puede «volver a encontrar» esta imagen en todo punto comprendido en la «trayectoria» del cono luminoso, con tal que se interponga una superficie plana perpendicular al eje de proyección.// Otro de los aspectos paradójicos de la luz, entendida como materia, es su capacidad penetrante.

La energía se despliega por el espacio sin impedir el movimiento de los cuerpos entre ella, la luz ocupa sin ocupar el espacio, y por otra parte, tiene también la posibilidad de pasar a través de determinados cuerpos; cuerpos transparentes que son atravesados por la luz sin ofrecer resistencia, sin que aparentemente nada se altere. Pero lo cierto es que los cuerpos transparentes modifican su trayectoria, las lentes atrapan, condensan o dispersan el ángulo de sus rayos en la refracción.⁷²

Sombra: (De *sombrar*). /f. Oscuridad, falta de luz, más o menos completa. U. m. en pl. *Las sombras de la noche*/f. Proyección oscura que un cuerpo lanza en el espacio en dirección opuesta a aquella por donde viene la luz./ f. Imagen oscura que sobre una superficie cualquiera proyecta un cuerpo opaco, interceptando los rayos directos de la luz. *La sombra de un árbol, de un edificio, de una persona*/. Lugar, zona o región a la que, por una u otra causa, no llegan las imágenes, sonidos o señales transmitidos por un aparato o estación emisora./f. Espectro o aparición vaga y fantástica de la imagen de una persona ausente o difunta. Cuando los rayos de luz cesan al encontrar un cuerpo opaco se produce la sombra, que a modo de proyección oscura se dirige al espacio en dirección opuesta a la luz, pero su negatividad no constituye en sí una expresión puramente privativa, el "No ser" de la luz podríamos también entenderlo como la inevitable consecuencia de ella. "Tu sombra espera tras toda luz" escribe Cortazar, y ciertamente es la sombra quien más nos dice acerca de la forma y situación de los objetos y las cosas. Pero la sombra no es la oscuridad, si bien la oscuridad de la noche es consecuencia de la sombra propia de la tierra. Para nuestra mirada la sombra es un estado intermedio donde tanto luz como oscuridad han perdido poder, claroscuro mediático que redibuja los volúmenes del espacio ocupando las graduaciones de gris que hay entre los extremos. // Se dice que en la sombra se encuentra el origen de la pintura; según cuentan, la pintura nació cuando se "comenzó a bordear el contorno de la sombra humana". //La sombra siempre afirma: "eso está ahí".⁷³

Claro-oscuro: Los valores y la degradación jerarquizan "el combate" (teológico) entre la sombra y la luz. El claro-oscuro es la centuación de un reverso-anverso de un mundo en el que sólo se reconoce un anverso. El volumen se convierte así en productor de estas dos categorías: claro/oscuro, anverso/reverso. La posición sintáctica del punto luminoso como verbo remite a una jerarquía de tonos e intensidades, a la presencia/ausencia de un foco central luminoso.

Más próximo a nosotros, el cientismo produce por su mecánica los mismo efectos ideológicos, a saber: presencia de un foco central luminoso que no puede ser

⁷² Referencia tomada de glosario de términos de "Laboratorio de luz" desarrollado por la UPV, España, <http://www.upv.es/laboluz/glosario/index.htm>, 21/3/2012 .

⁷³ Referencia tomada de glosario de términos de "Laboratorio de luz" desarrollado por la UPV, España, <http://www.upv.es/laboluz/glosario/index.htm>, 21/3/2012

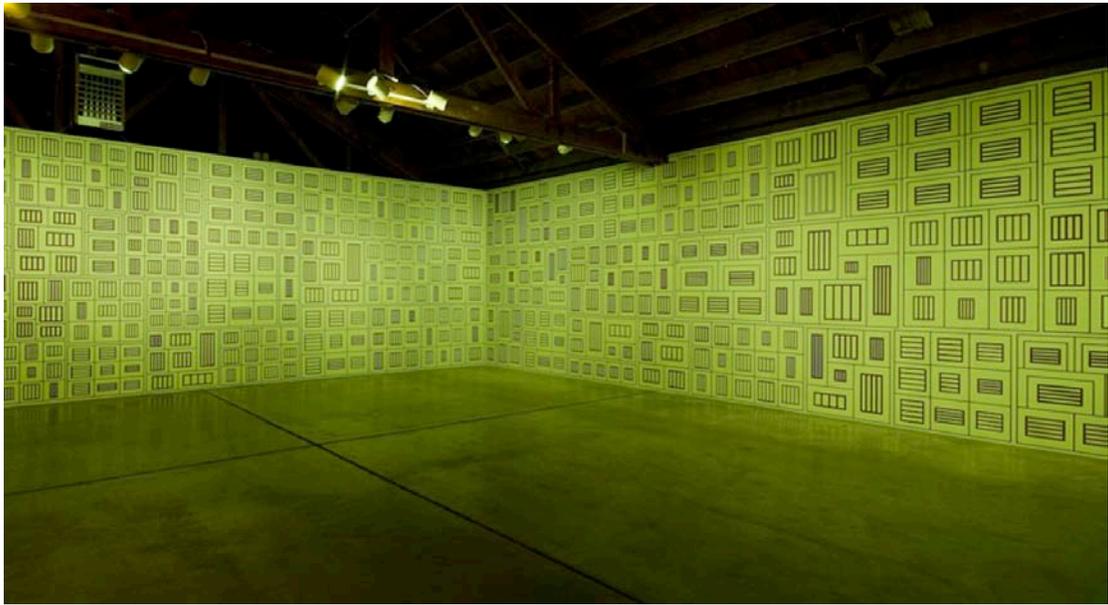
anulado por la infinidad corpuscular de puntos luminosos: de nuevo en este caso, la luz tratada como verbo, brota de un foco entre bastidores, que remite a un centro irradiante.⁷⁴

NG-20: Siglas que refieren a Nigth Glow término que se refiere a la línea de pigmentos Day Glow que brillan en la oscuridad, estos pigmentos han sido utilizados por artistas como Lynda Benglis (Louisiana, E.U.A., 1941) en su obra “Phantom” (Fig.1) 1971, medidas variables, poliuretano y pigmento NG, presentada en la Universidad de Kansas ó Peter Halley (New York, E.U.A., 1953) en su instalación “Prison” (Fig. 2) presentada en Portland en el 2012.



Fig. 1. Lynda Benglis. *Phantom*, 1971.

⁷⁴ Referencia tomada de “Denuncia de las articulaciones conceptuales producidas por el logocentrismo en el sistema pictórico”. En D. Dezeuze y L. Cane. Aportaciones a un programa técnico pictórico”. En Marchan Fiz, Simon. “Del arte objetual al arte del concepto”, pág. 408.



Peter Halley. *Prison*, 2012.

Producción Pictórica.

Para conocer las series completas se podrán revisar en:
www.albertomadrigalposgrado.blogspot.mx
www.alberto-madrigal.blogspot.mx



"Hombre mirando el Universo".

100 x 100 cm.

Acrílico y NG-20.

2011.





“Supermercado”.
100 x 80 cm.
Acrílico, collage, NG-20 sobre tela.
2011.





"Bombardeos". 56 x 38 cm. Medium de copal, óleo, NG-20 sobre papel. 2012.





"Para hacer planes". 56 x 38 cm. Óleo, copal, cera, NG-20 sobre papel. 2012.

