

00262

2



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**ILUMINACIÓN ESCULTURA
EL SIGNO DE LA LUZ**

TESIS

Que para optar por el Título de

MAESTRA EN ARTES VISUALES ESCULTURA

Presenta:

Julia Noemí Nava Tordoya

DIRECTOR: MTRO. FRANCISCO J. TOUS OLAGORTA

México DF / 2001



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 está 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.

INDICE

INTRODUCCIÓN

4

I. CONNOTACIONES ALREDEDOR DE LA LUZ

15

La luz simbolismo: Espiritual Prehispánico

17

luz arte, plásticas y estenografía en Europa

22

Adelantos tecnológicos

34

El ojo Humano y la ciencia de la luz

39

El ojo como cámara fotográfica

41

II. LOS SIGNOS DE LA EXPRESIÓN

46

El Gótico: La añoranza romántica del Medioevo y sus consecuencias

50

La vidriería gótica: Interpretación metafísica

52

Bernini El claroscuro del mármol

62

Los protagonistas del simbolismo, la abstracción y concreción

68

El espacio arquitectónico, luz y emoción

85

III IDEA, IMAGEN, SIGNO DE LA ESCULTURA

96

La Luz en las esculturas esferoides: satisfacción interior

101

La plástica en las artes escénicas: El cine: Reflejo de nuestro tiempo

131

Instalación- Escultura- Performance-Videoarte-Ambientación

139

El público y la obra

146

IV .FOTOGRAFÍAS

151

V. CONCLUSIONES

162

VI .BIBLIOGRAFÍA

169

INTRODUCCIÓN

Al inicié de los estudios de maestría, buscaba un espacio que me permitiera atar los muchos cabos sueltos que la sola práctica profesional de la escultura generaba. Buscaba, tal vez sin estar del todo conciente de ello, un esquema global sobre mi quehacer profesional que le diera cohesión y sentido dentro de la diversidad de conocimientos y experiencias recogidos en el camino.

Estos primeros esfuerzos me llevaron a la conclusión que mi cuestionamiento residía tanto en su estructura como en su pertenencia y validez. Dicho de otra manera, necesitaba definir bajo qué criterios mis pensamientos eran válidos, para quién, en qué momento, desde cuáles bases. Esto a su vez me llevó a moverme en terrenos que rebasaron los límites tradicionales de la escultura, explorando la filosofía y la sociología, por ejemplo.

A partir de este momento intuí que los puntos fundamentales de una teoría se resuelven más allá de la disciplina que le preocupa y que su gestación tiene que ver con muchas otras áreas del conocimiento, con el estado actual del desarrollo de la humanidad, y sobre todo con la postura fundamental: Mi visión del mundo y mi elaboración .

Esto me obliga a explicar mi propia realidad, mis valores y sobre todo su pertenencia, orígenes y grado de operatividad. Este es un proceso que aún no he terminado, sin embargo me parece que he encontrado algunas pautas que son las que me guían. Reconozco que estas pautas se basan en distintas maneras de mirar y representar la imagen visible del mundo. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX se consumó una gran transformación al abandonarse

paulatinamente la realidad y al buscar nuevos tipos de expresión en el mundo de la máquina, de la geometría de la materia, de la mente y de los sueños; con el objetivo de romper y diluir las imágenes convencionales del mundo en aras de unas formas completamente nuevas.

Los recursos básicos de esta transformación fueron los muy diversos mecanismos que posee la abstracción como suplantación de la mimesis¹ en las artes representativas: invención, conceptualización, simplificación, elementalismo, yuxtaposición, fragmentación, interpretación, simultaneidad, asociación o *collage*².

El artista moderno, que arranca con el individuo autónomo del romanticismo, con el creador que no está sujeto a las exigencias de un cliente, se rebela arrogantemente contra la tiránica subordinación a la mimesis y contra el principio de representación. La crisis de la visión establecida de las cosas y la negación de la mimesis desembocan en una fiesta de los sentidos: el nuevo arte se basará en estimular la relación entre la obra y el receptor desde el punto de vista de los mecanismos de la percepción .

Cada disciplina artística abrirá una ilimitada indagación sobre su propia materialidad y posibilidades de desmaterialización: el plano y la composición, las líneas y los colores en la pintura; las estructuras, los elementos y las formas geométricas puras en la escultura, y en la arquitectura, las obras de Cezanne,

¹Mimesis- Metexis: Participación. La palabra fue usada por Platón para indicar uno de los modos posibles de la relación entre las cosas sensibles y las ideas.

² Sobre la Mimesis, véase Valentino Bozal, Mimesis: Las imágenes y las cosas. Visor distribuciones, Madrid, 1987, donde se analiza la evolución del concepto en Grecia, el renacimiento, el barroco, el neoclasicismo y las vanguardias, explicando la primera manifestación de la mimesis en el rito y la fiesta teatral y relacionando dicho concepto con el de Colosos o monumentalidad.

Brancusi, Pablo Picasso, Vasili Kandinsky, y Piet Mondrian serán seminales en este proceso de búsqueda de una realidad oculta más puramente estructurales, formales y compositivos³.

Los valores esencialistas de los orígenes, en la simplicidad de lo primitivo, en la propia historia y en la potencia de la naturaleza; La posibilidad de ser contemporáneo radica, precisamente, en atenuar su urgencia, en ser fiel a la historia, a la realidad. De hecho, tal como ha señalado el filósofo José Ferrater Mora,⁴ "Paradójicamente no son las personas que viven queriendo borrar el pasado y mirando sólo al futuro las que aportan las grandes innovaciones. Los que modifican sustancialmente el futuro son aquéllos que viven enraizados en el pasado y son plenamente conscientes de las implicaciones de la historia, de lo que las acciones pasadas pueden comportar en el futuro. Entonces lo que aportan no es un apéndice o algo transitorio, sino un cambio que se agrega y concuerda profundamente con el sentido de lo que ya existía, donde ya estaba implícito y sólo faltaba darle desarrollo". Entonces se crea algo que tiene grandes posibilidades de enraizar, de convertirse en una nueva tradición.

La herencia cultural es la transmisión de creencias y técnicas de una a otra generación. En el dominio de la filosofía el apelar a la tradición implica el reconocimiento de la verdad de la tradición misma. Nuestros antepasados, desde las más remotas edades, han transmitido a su posteridad tradiciones en forma

³ Joseph Maria Montaner, La modernidad superada Arquitectura arte y pensamiento del siglo XX, edición Gustavo Gili S.A Barcelona 1997, ISBN 8425216966

⁴ José Ferrater Mora, Les formes de vida Catalana i altres assaigss, ediciones 62, Barcelona 1980.

mítica, como la de que los cuerpos celestes son divinidades y que lo divino abraza a la naturaleza en su totalidad.

Relacionado con este orden de ideas, considero que la esencia necesaria o sustancia de las cosas que tienen materia son:

1) Forma y Contenido

2) Signo

3) Símbolo

1) Todo objeto, todo fenómeno de la naturaleza y de la sociedad, posee su contenido y su forma. Por contenido se entiende el aspecto más importante del objeto, lo que caracteriza su esencia íntima, el fondo que se manifiesta en sus caracteres y sus propiedades. La forma es la organización interna del contenido, la que une en un todo los elementos del contenido, y sin la cual, el contenido es imposible.

2) Establecer el carácter formal del arte implica un nexo de unión entre el mundo conceptual y lingüístico y el mundo de la expresión gráfica y artística en cualquier tendencia que use frecuentemente. Un ser humano realiza actos que cualquier otro percibe como artificios señalatorios, que revelan alguna otra cosa, aun cuando el emisor no sea consciente de las propiedades reveladoras de su propio comportamiento, de símbolos, buscando el conocimiento intelectual y la expresión conceptual⁵.

⁵ Eco Umberto Tratado de Semiótica General ediciones Lumen S.A. Barcelona Quinta edición 2000 ISBN 8426401058.

El Signo representa una idea de orden moral o intelectual por razón de cierta semejanza existente entre el símbolo y lo simbolizado. Esta semejanza puede o no ser objetiva o explícita.

3) En el pasado la religión, y la ética iban estrechamente entrelazados. Hoy en día, convencidas de que la ciencia ha "desacreditado" a la religión, muchas personas dan un paso más y suponen que, como parece no haber ninguna prueba decisiva de que exista una autoridad espiritual, la moral misma debe de ser una cuestión de preferencia individual. Por ejemplo, aun cuando hemos tenido constancia de la conciencia humana desde hace milenios, y aunque haya sido tema de investigaciones constantes a lo largo de la historia, a pesar de sus mejores esfuerzos, los científicos siguen sin entender qué es en realidad, qué por qué existe, cómo existe, cómo funciona, cuál es la causa sustancial de la conciencia ni cuáles son sus efectos. Por supuesto la conciencia pertenece a las categorías de los fenómenos carente de forma, de sustancia, de color ; no es susceptible de ser investigada por medios externos, pero eso no significa que no exista.

El pensamiento contemporáneo se ha alejado de la búsqueda de estos principios absolutos, pasando de lo abstracto a lo concreto, de lo permanente a lo temporal, de lo universal a lo particular. La evolución en estos criterios no ha sido ni gratuita, ni repentina; se ha llegado a este estadio a través de múltiples cambios en los paradigmas que han guiado a la expresión plástica en general pero me avocaré en este caso a la escultura.

El primer cambio en los paradigmas que ha guiado a la escultura lo podemos observar claramente hacia el siglo XIX con Auguste Rodin (1840-1917) Él es

quien mejor representa su espíritu deseoso de totalidad, romántico y grandilocuente.

El segundo cambio es evidente hacia 1872 Paul Cezanne (1839-) constituye un eslabón, probablemente el más vital, entre el naturalismo del siglo diecinueve y el conceptualismo del veinte.

Análogamente, las más puras indicaciones de perspectivas esférica son dadas por el "primer" Cézanne, contemporáneamente con las más canónicas aplicaciones de la perspectiva renacentista rectilíneas, tal como nos son ofrecidas por sus amigos impresionistas. Hay también una sorprendente coincidencia con las teorías de McLuhan: un gran intelectual escoge como "forma simbólica del espacio lo esferoide, en el momento en el cual los media electromagnéticos comienzan a imponer a nuestro sentido común ese mismo esquema de organización sensorial, es decir, nos habitúan a razonar y a sentir esféricamente y ya no es en forma lineal".

Puedo apuntar por un lado una clara tendencia hacia enfoques globales y por otro lado un necesario reconocimiento de diversas ideologías en la escultura, lo que a su vez conlleva una búsqueda de sentido, de expresión individual y de cuestionamiento sobre la moral, la política y el sentido social de la escultura.

Es evidente la enorme relación entre estos cambios y los diversos movimientos políticos y sociales de nuestro siglo. El reconocimiento de estos cambios y de los signos de mi tiempo me mostró que la visión desde la que en un inicio pretendía entender la escultura, carecía de sentido en mi momento histórico. La realidad de la escultura cambia constantemente, junto con la sociedad que la produce.

Nuestro tiempo es uno de revisión crítica, más que de demarcación propositiva. Es el tiempo de ruptura, no necesariamente de levantar estructuras permanentes. Importante en esta crítica es esclarecer la visión desde la que se hace la crítica. Al apartarme de la polarización⁶. Mi ángulo de visión se amplió y se volvió más flexible y capaz de aceptar muchas verdades que desde diversas fuentes me han sido dadas. Esto implica que ya no pretendo defender ciegamente posturas, porque creo en la necesidad de explotar diversas posibilidades de síntesis. Al mismo tiempo me ha dado la capacidad de escribir en primera persona. si bien desde posición más prudente y menos altiva.

A partir de lo anterior enfoqué más esfuerzos en la consulta de diversos autores sobre la definición de luz + signo = forma: los objetos son un signo, no sólo de su propia función, sino también de mecanismos sociales y culturales

La luz es la experiencia humana más poderosa, tratamos visualmente con seres humanos, edificios o árboles, no con el medio que genera sus imágenes; de ahí que incluso nosotros creadores nos hallamos interesado mucho más por las criaturas de la luz que por la luz misma. En condiciones culturales especiales la luz entra en la escena del arte como agente activo, y sólo de nuestra época se puede decir que haya engendrado experimentos artísticos dedicados exclusivamente al juego de la luz incorporizada.

⁶ Polarización, diferencia de potencial entre dos conductores. La relación necesaria de dos principios opuestos entre sí. Usado el concepto por Schelling en el escrito sobre el alma del mundo (1798). El alma del mundo, según Schelling, obra en la naturaleza mediante las dos fuerzas opuestas de la atracción y de la repulsión, cuyo conflicto constituye el dualismo y cuya unificación constituye la polarización de la naturaleza. El principio no de identidad sino de la presencia simultánea y necesaria, y de la dependencia recíproca entre las determinaciones opuestas. En la física, entre principio estaría representado por la ley de acción y de reacción y por la ley que anuncia que allí donde se ejerza una fuerza se producirá una resistencia.

El signo de la luz son la fuente de varios creadores de arte. Esta investigación es la reflexión, la síntesis de algunas aportaciones sobre el trabajo, abordado desde la perspectiva de la conciencia, la razón espiritual y emotiva por la cual atraviesa todo creador, particularmente yo.

La escultura me permite comprender la realidad y no sólo me ayuda a soportarla sino que me fortalece, mi simbolismo como creadora son las formas esferoides, estas formas me hacen más humana, mis manos se liberan por medio de ellas a la razón y eso me produce conciencia.

Mi planteamiento es lo sencillo, Creo que estamos muy llenos de tecnología y hay demasiada ansiedad ante los adelantos del mundo, es por eso que la simplicidad, y la síntesis en mi trabajo como escultura me lleva a varias reflexiones del dónde estoy, y el ahora de mi búsqueda. Por lo esencial de las cosas que me transforman y me llevan a crear otro universo sin desconectarme del que vivo en estos momentos. Lo que cuenta, lo que es definitivo es mirarlo todo, acariciar el mundo y llevarlo a los espacios luminosos donde está el misterio del arte.

Por otro lado: en ocasiones me parecía demasiado simple decir- por ejemplo- que la necesidad de esculpir es expresarse, me parece claro que esta necesidad (expresión) ya ha sido resuelta con mayor o menor acierto, sin embargo sigo esculpiendo con mis limitantes piezas nuevas que satisfacen necesidades ya satisfechas. ¿Por qué? Al hacerme estas consideraciones me di cuenta de la superficialidad con la que esculpía repitiendo los modelos impuestos por eso he tratado de indagar sobre la necesidad.

El concepto de necesidad no siempre es claro; muchas veces proyectamos nuestras propias problemáticas al observador y creemos que son sus necesidades.

Más aun las escultoras cargamos con la condición genérico ético. De genero por lo cual tenemos una mirada que ha sido encasillada en roles de lo femenino.

como escultora considero la creación como una necesidad espiritual entendida ésta como la relación con todo lo que nos rodea. Hablo en este sentido por que la espiritualidad, que no está relacionada con el cristianismo, la que genera la creación y expresión, y no carga con el discurso moral, político y genérico.

III La tercera sección de este trabajo está dedicada a mis reflexiones sobre la función bajo los siguientes aspectos:

1. La función expresiva
2. Manejo funcional de la expresión
3. Espacio y lugar
4. Idea, Imagen y signo de la escultura

Al final de esta tres secciones expongo una serie de reflexiones a manera de ensayo- conclusión sobre el impacto que estos análisis pueden tener sobre la actividad proyectual.

Esta investigación es monográfica y apunta a un ensayo a partir de las reflexiones generadas por la hermenéutica, el modelo que exploro es el analógico.

La Hermenéutica analógica no es sólo una propuesta metodológica, sino un modelo teórico de la interpretación, con presupuestos ontológicos y epistemológicos, y que, claro está llega a una tesis metodológica.

r su cuenta de categorías, tales como ser, la sustancia, lo uno, lo mismo, la
lusa, la percepción, el razonamiento, esto me lleva a la totalidad del espíritu. Los
stantes de creación se asientan en medio de la quietud y el movimiento, aun no
ncontrándose en el tiempo. “La investigación versa sobre un objeto reconocible y
definido de tal modo que también sea reconocible por los demás.. ‘objeto’ que
tiene alguna posibilidad de ser objeto de indagación científica.. objeto susceptible
de discurso”⁸ .

A simple vista tratar temas tan diversos entre sí puede dar la impresión de una
“ensalada”, sin embargo encuentran su punto de unión en lo que al fin y al cabo
me ocupa y preocupa en el proceso escultórico.

Es importante subrayar que este proceso se alimentó por medio de lecturas, y
conferencias tanto en la Universidad Nacional Autónoma de México, y con el
apoyo desde mi incorporación a la maestría del Mtro Eduardo Chávez Silva. como
por Maestros y compañeros de la maestría, como también en el taller de escultura
del Mtro Francisco Tous.(escultor), Mtra Leticia Moreno(escultora), Mtra Eugenia
Quintanilla (grabadora).

El haber tenido la oportunidad de cruzar las fronteras, fue detonante en mi cambio
de lenguaje plástico formal. Este estudio fue una gran experiencia que me permitió
apropiarme de muchas maneras expresiva.

⁸ Eco Umberto, Cómo se hace una tesis 3ª ED Gedisa, México, 1982 Pág. 49 –50.

CAPÍTULO UNO

CONNOTACIONES ALREDEDOR DE LA LUZ

La luz no sólo es la manifestación física, es también la magia, el ritual a su alrededor. La luz es fuente de la creación, desde el punto de vista particular ha sido inspiración de varios artistas en el mundo

yo encuentro en la experiencia de la iluminación como apertura mental para sentir y observar el mundo, donde tienen significado todas las cosas. Me acerca más a la realización como artista, pues significa que he creado un compromiso más íntegro, un saber qué decir en mi trabajo; es por eso que considero a la luz es algo más que la causa material de lo que vemos. Incluso desde el punto de vista psicológico, sigue siendo una de las experiencias humanas más fundamentales y poderosas.

El escultor húngaro Moholy Nagy, (1895-1949) cuando contaba con sólo 21 años, al despertar de una pesadilla escribió lleno de admiración un himno a la luz. En esa "visión de la luz", descubrimos el germen de su futuro pensamiento y creación: ... sin embargo, nuestro cerebro, tan ridículo y pequeño, penetró en la oscuridad de la nada y pensó:

materia, espacio y tiempo en contornos luminosos,

a la luz eterna, luz como la fuerza que genera.

En todas partes surge la idea de enmarcar flexiblemente la luz incomprensible y obligarla a adoptar aspectos determinados. Moholy Nagy consigue que sus esfuerzos cristalicen en requisito lumínico, acerca de lo cual escribe:

“Lo más sencillo es observar en un plano, la mecánica del requisito lumínico, cuyas acciones de luz y sombra, libres del entorno material concreto, tenían que observarse a través de un orificio, como si éste fuera un gran ojo, así se crearían relaciones mutuas mejores, perfectamente comprensibles entre las incesantes variaciones de luz, de las energías, de las tensiones y de las posiciones... En realidad, no se podría prescindir del requisito lumínico propiamente dicho en su calidad de estructura dinámica, porque en una proyección pura se desvanece la verdadera referencia espacial de la obra, saliéndose de la esfera del arte plástico tridimensional”.⁹

La luminosidad que vemos depende de una manera compleja de la distribución de luz dentro de la situación total, de los procesos ópticos y fisiológicos que se operan en los ojos y el sistema nervioso del observador, de la capacidad física del objeto para absorber y reflejar la luz que recibe. Esta capacidad física recibe el nombre de iluminancia o referencia, y es una propiedad constante de toda superficie. Según la intensidad de la iluminación, un objeto reflejará más o menos luz, pero su iluminancia, esto es, el porcentaje de luz que devuelve, sigue siendo la misma. Perceptualmente no existe modo alguno directo de distinguir entre potencia reflectora e iluminación, ya que el ojo recibe únicamente la intensidad de luz resultante, y no le llega ninguna información acerca de la proporción en que los componentes contribuyeron a ese resultado.

“La luminosidad observada del objeto depende de la distribución de los valores de luminosidad dentro de la totalidad del campo visual “las pupilas de los ojos

⁹ Laszlo Moholy – Nagy, Von material zu Architektur, Pág. 155 Krefeld 1972.

agrandan automáticamente al disminuir la luminosidad, y de este modo dejan pasar una mayor cantidad de luz, también los órganos receptores de la retina adaptan su sensibilidad a la intensidad del estímulo.”

Mucho tiempo antes de que se distingan sus manifestaciones específicas, se ilumina con toda naturalidad el mundo de los objetos. La naturaleza, al mismo tiempo que la luz, cambia constantemente de posición e intensidad: una sola escena sufrirá numerosas variaciones a lo largo del día. La luz matinal permite combinar la escena con un ambiente porque durante la mañana, a las 11 horas, la luz arroja sombras duras, en cambio la luz de las 15 horas es más suave y las sombras menos pronunciadas; al bajar la intensidad, la luz de la tarde resulta más delicada. Por lo tanto, debe destacarse intencionalmente su presencia allí donde la perceptibilidad inequívoca del volumen de la masa es objeto de la labor escultórica.

LA LUZ: SIMBOLISMO ESPIRITUAL PREHISPÁNICO

La humanidad es algo más que el ciclo eterno del nacimiento y de la muerte, del instinto de reproducción y de la fatiga de la ancianidad: el ser humano es un ser que se ha hecho y se está haciendo a sí mismo, imperfecto e incompleto, sin posibilidad de llegar a completarse nunca, un ser que se moldea a sí mismo moldeando el mundo que lo rodea.

“La posibilidad de conocer permite al ser humano no ser indiferente al mundo y considerar su entorno susceptible de cambios y sujeto a un proceso constante de transformación.”¹⁰

La unidad con la naturaleza se identificaba cuando se observa a menudo con la unión erótica, la unión mística: es decir, la unión, la experimentación de un sentimiento religioso ingenuo, la entrega a la “pasión pura”, considerar el rango esencial es un sentimiento de unidad con la naturaleza, en la sexualidad y el “yo” solitario.

Este mundo es la representación simbólica de la luz, como elemento cognitivo del ser humano su desarrollo histórico y su significado en la creación de una Ideología religiosa de poder absoluto, ante la necesidad de espiritualidad del ser humano con este elemento signo de fertilidad, creación, poder, desde lo espiritual a lo simbólico pasando a representar el aspecto más simplificado con tendencia al minimalismo del objeto, desde su sentir representativo en las diferentes culturas.

La luz es interpretada con muchas connotaciones, una de las más especiales es quizás que no sólo nos cambia el exterior del mundo de los objetos sino es también el cambio del interior como individuos, es por eso que el arte está tan relacionado con la luz porque tiene varios tipos de lenguaje que se desarrollan según nuestras búsquedas más personales; desde la religión hasta la ética.

La luz lleva consigo la magia del cambio. Desde cualquier lenguaje que uno lo quiera sentir nos trasmite: vida con calor; por medio de ella experimentamos

¹⁰ Luz del Carmen Vilchis Metodología del Diseño fundamentos Teóricos edición Claves Latinoamericanas, S.A. de CV. Centro Juan Acha Investigación de Artes latinoamericanas AC. ISBN 9688431729 México 1998.

sentimientos más nobles y profundos, su presencia proporciona alegría y nos hace partícipes de la emoción contenida en nuestra psique.

La luz, ausente o presente, me refiero a un profundo sentido de pertenencia y conexión con todo lo que está vivo. Me remite a la relación orgánica con todo lo que me rodea. A medida que los seres humanos se fueron separando de la naturaleza, que la primitiva unidad tribal se fue rompiendo por obra de la división del trabajo y de la propiedad, se rompió también el equilibrio entre el individuo y el mundo exterior. La pérdida de la armonía con el mundo exterior lleva a la histeria, al éxtasis, a la locura.

Podemos considerar a la luz como una aparición, de ahí que comprendamos que haya sido adorada y celebrada en ceremonias religiosas.

En la cultura Incaica, de este lado del planeta, la máscara inca representa al sol y sus rayos. En Perú los incas adoraban al sol y creían que su monarca descendía de este astro.

“En cambio, en México los mayas lo representaban a través del estudio del espacio geográfico y astrológico, lo cual se puede constatar en la pirámide de Kukulcan de Chichen Itzá. Desde luego observaron la rotación del sol, por lo cual determinaron el año de 365 días y, por lo tanto, la ubicación de las construcciones, teniendo en cuenta el



lugar específico en donde la luz permite representar las ceremonias religiosas”¹¹ .

Para la cultura maya, el conocimiento de la rotación solar y de las fases de la luna ya era aplicado a sus rituales y arquitectura. El ejemplo más brillante, valga la redundancia, es el simbolismo solar logrado en la pirámide Chichen Itzá; con su ubicación geográfica al norte de la península de Yucatán; es zona arqueológica mundialmente conocida cuya ubicación en el tiempo data de los años 435-455.

Normalmente, cuando se habla de la cultura maya se mencionan la matemática y la astronomía, y muy pocas veces se hace referencia a la geometría; los mayas también fueron geómetras, pues estudiaron la extensión en las tres dimensiones, la línea, la superficie y el volumen, y sus representaciones son enigmáticas e indescifrables en su mayoría.

“Representan un espectacular aspecto geométrico los siete triángulos isósceles que se forman en maravillosos contrastes de luz y sombra, originados por el movimiento del sol en determinados días, que se confirma plenamente la proporción geométrica piramidal”.¹²

El año solar maya (haad) de 365 días, con su división de 18 meses de veinte días cada uno y 5 días más llamados aciagos, estaría íntimamente relacionado con la decoración de la fachada. El sol determina el día como unidad de medición, Kin para esta cultura. Se representa, entre otros, por el signo X semejando una flor estilizada de cuatro pétalos, en muchas inscripciones calendarias.

¹¹ Luis E. Arochi La Pirámide de Kukulcan edición Panorama S.A. de CV México 1998 ISBN 9683801188 Pág. 59.

¹² Ibid. Pág. 59

En el atardecer, los rayos del sol penetran las esquinas de los basamentos de la pirámide, proyectando en el lado noroeste de la balaustrada de la fachada principal, efectos de luz y de sombra: conforme el sol va descendiendo se produce una ondulación, formándose lenta y gradualmente triángulos isósceles a partir del primero y segundo basamentos, en dirección a la cabeza de serpiente, hasta llegar a siete triángulos perfectamente señalados de aproximadamente 2.50 metros, en armonioso juego luminoso.

“Las grandes cabezas dejan de ser adornos y cobran vida con luz del sol; en el momento, cerca de 10 minutos, se contempla el espectacular cuerpo de la serpiente de aproximadamente 34.18 metros de largo”¹³.

La sombra va cubriendo la cabeza: el último triángulo en formarse es el primero en desaparecer; uno y otro triángulo se desvanecen lentamente conforme el sol sigue descendiendo, y así hasta que el último triángulo se va con el cuerpo serpentino, antes de que el sol se oculte en el horizonte. Desde que empieza a formarse el cuerpo de la serpiente hasta último el triángulo, transcurren 3 horas aproximadamente.

Astronomía, matemáticas, cronología, geometría y religión se conjugan para brindar esa espectacular armonía de luz y sombra, que hace posible la formación del cuerpo de la serpiente, maravilla única en el mundo. Los estupendos conocimientos del movimiento aparente de la luna adquiridos por el maya-tolteca todavía se pueden constatar en la pirámide de Kukulcan de Chichen Itzá.

¹³ Ibid., Pág. 61-62

Cuando la luna llena ocupa una posición similar a la del sol en los equinoccios, el efecto de luz y sombra en la pirámide se produce en forma semejante a la de la luz solar en primavera y otoño. Hacia las tres horas, la luz de nuestro satélite penetra en las esquinas de los basamentos, proyectándose en el lado noroeste de la pared de la balaustrada de la fachada principal; conforme la luna desciende, la sombra invade la parte iluminada, formando ondulación y luego, triángulos isósceles de arriba hacia abajo, en dirección de la cabeza, hasta llegar a siete. El efecto de luz y sombra lunar, tan elocuente e impactante en su observación y significado, en su profundidad, confirma los estupendos conocimientos que de la luna tuvieron las culturas mayas y toltecas. También corrobora que la construcción de la pirámide fue concebida con fines astronómicos y cronológicos, ratifica la investigación contenida. Sin duda alguna para los antiguos habitantes de esta tierra no sólo era necesario el uso de la luz en su creación de símbolos y ritualidad, sino constituye un lenguaje que comunica sus mitos y creencias hasta nuestros días.

LUZ , ARTE PLÁSTICA Y ESCÉNICA EN EUROPA

La espiritualidad en función al lenguaje de la luz fue abordada por algunos artistas del Renacimiento y luego por diseñadores de iluminación teatral, como fuente de composición del espacio teatral.

Estos artistas priorizan la utilización de la luz, simbolizando el espacio por medio del movimiento del claroscuro, y de la propia descomposición de la luz en claridad, brillo, resplandor, esplendor o radiación.

Los pintores partían, a menudo, de una capa de pintura monocroma en la que señalaban las sombras, cubriéndola después de veladuras transparentes de color local. Este divorcio de la iluminación y el color objetual refleja la extensión perceptual observada. El pintor, de hecho, contempla las cosas del mundo material distinguiendo las propiedades de los objetos mismos, de los efectos transitorios que momentáneamente les fueran impuestos.

Muy distinta era la actitud que expresaban los pintores del XIX al representar la suma de luminosidad local, color local, y luminosidad y color de la iluminación, mediante una única tonalidad de pigmento. Al igual que otros ejemplos de transparencia, el efecto de iluminación se origina en la tendencia a usar la estructura más simple.

Cuando la iluminación se percibe como superposición, el objeto iluminado puede mantener una luminosidad y un color constantes, en tanto que el sombreado y las luces altas se atribuyen a un gradiente de luz que posee su propia estructura simple.

“La iluminación lateral introducía un gradiente de sombreado, que se traducía en un fuerte efecto tridimensional revelador de la forma del cono; es bien conocido el aumento de relieve que producen las luces laterales. Goethe decía que el sol recibe una visión inmaculada del mundo porque nunca vio la sombra. Cuando lo que miramos es un objeto aislado, no siempre está claro si las diferencias de

luminosidad que presenta dentro de sí se deben a la iluminación o verdaderas diferencias materiales entre la pintura blanca, negra y gris.”¹⁴

El ojo asocia entre sí las superficies paralelas en cualquier lugar del relieve en que aparezcan, y esta red de relaciones es un medio poderoso para crear orden espacial y una unidad. La fuente de luz lateral empleada por Caravaggio y otros pintores, simplifica y coordina la organización espacial del cuadro.

Es muy posible que Leonardo da Vinci, a quien Heinrich Wölfflin ha llamado el padre del claroscuro, no pudiera terminar algunas de sus pinturas porque el deseo de lograr un fuerte relieve espacial mediante el sombreado, coincidió en el tiempo con una nueva sensibilidad hacia la organización cromática. La unificación de los dos sistemas rivales de forma pictórica se operó gradualmente.

La sombra sería redefinida como modificación del matiz a lo largo de un proceso que desde Ticiano y pasando por Rubens, habría de llevar a Delacroix y Cézanne. La luz no existe para el pintor, escribió Cézanne a Emile Bonnard. “Ya en nuestro siglo, el estilo cromático de los fauves eliminó, a menudo el problema omitiendo todo sombreado y componiendo con matices saturados”.¹⁵

Las fuentes literarias indican que con el transcurso de los siglos los pintores griegos aprendieron a emplear las sombras, y los resultados de esos descubrimientos se patentizan en los murales helenísticos o los retratos funerarios egipcios de alrededor de los siglos segundo y primero antes de Cristo.

¹⁴ Rudolf Arheim, *Arte y Percepción Visual Psicología del ojo Creador*, Berkely University of California, EE.UU Alianza forma. 1979 Pág. 335.

¹⁵ *Ibid.*, Pág. 353.

Aquí se manejaba el claroscuro con un virtuosismo que no sería redescubierto sino hasta el Renacimiento tardío. Al plantarse la necesidad de comunicar la redondez de los cuerpos sólidos, surge el sombreado, complementando después con el empleo de las luces altas. En el espacio material es la iluminación la que produce esos efectos, pero el empleo del sombreado no se origina forzosamente de la observación de la naturaleza, y desde luego no siempre se usa de acuerdo con las reglas de la iluminación.

En las composiciones simétricas de los pintores medievales es frecuente que las figuras de la izquierda tengan sus luces altas en el lado izquierdo las de la derecha en el derecho; o puede suceder que en los rostros escorzados lateralmente la mitad más ancha aparezca siempre clara, y la más estrecha oscura.

Al adaptarse de ese modo a las exigencias de la composición y la forma, la luminosidad presenta a menudo una distribución que sería incorrecta si juzgáramos por las leyes de la iluminación. Cézanne separaba los planos en el espacio “mediante una aclaración u oscurecimiento gradual del plano más alejado en la zona donde uno traslapa al otro”.¹⁶ Goethe llamó la atención de su amigo Eckermann hacia una incoherencia de la iluminación en un grabado sobre un modelo de Rubens. Casi todos los objetos del paisaje aparecían iluminados frontalmente, y por lo tanto volviendo su lado más claro hacia el observador.

Durante el primer renacimiento, la luz siguió siendo esencialmente un medio de modelación del volumen. El mundo está lleno de luz, los objetos son

¹⁶ Ibid. Pág. 355.

intrínsecamente luminosos, y las sombras se aplican para representar la redondez.

En la última cena, de Leonardo da Vinci, se observa una concepción distinta: aquí la luz es una potencia activa que desde una determinada dirección cae sobre una estancia oscura, aplicando toques de luminosidad a cada figura, a la mesa y a las paredes. Esta luz muy concentrada anima el espacio con un movimiento dirigido.

El dualismo de las dos potencias antagonistas¹⁷ se encuentra en la mitología y filosofía de muchas culturas, por ejemplo en las de la China y Persia. El día y la noche vienen a ser la imagen visual del conflicto entre el bien y el mal.

“La Biblia identifica a Dios, Cristo, la verdad, la virtud y la salvación con la luz, y a la impiedad, el pecado y el dominio con las tinieblas. La influyente filosofía del neoplatonismo, enteramente basada en la metáfora de la luz, halló su expresión visual en el empleo de la luz diurna y las velas para iluminar las iglesias medievales. “Rembrandt personifica la confluencia final de las dos corrientes: la luz divina ya no es un ornamento, sino la experiencia realista de una energía radiante, el espectáculo sensual de las luces altas y sombras se transforma”.¹⁸

El lienzo típico Rembrandt presenta una escena angosta y oscura, a la cual el rayo de luz trae el mensaje animador del más allá, desconocido e inevitable en sí mismo, pero perceptible a través de su reflejo poderoso. Al caer la luz desde arriba, la vida sobre la tierra ya no está en el centro del mundo. Hay una sagrada familia de Rembrandt en la que la luz parece brotar del libro brillantemente

¹⁷ Antagonista: por lo general, aquello que no encuentra lugar en el sistema de creencias al que se hace referencia o que se halla en contradicción con algunas de tales creencias.

¹⁸ *Ibid.*, Pág. 357.

iluminado que está leyendo María, porque la candela está oculta. La luz de la Biblia revela al niño dormido en la cuna; José, que escucha, está empequeñecido por su propia sombra imponente que se proyecta sobre la pared por detrás y por encima de él.

En otro lienzo de Rembrandt la luz, de nuevo oculta, ilumina el cuerpo de Cristo, que está siendo descendido de la cruz. La ceremonia se lleva a cabo en un mundo tenebroso, pero al caer la luz desde abajo realza el cuerpo exanimado e imperante: la majestad de la vida a la imagen de la muerte. Así, la fuente luminosa contenida en el cuadro cuenta la historia del nuevo Testamento, esto es, la historia de la luz divina transferida a la tierra y que la ennoblece con su presencia.

En la pintura de Rembrandt los objetos reciben luz pasivamente, como impacto de una fuerza exterior, pero al mismo tiempo se convierten ellos mismos en fuentes de luz, que activamente irradian energía habiendo sido iluminados, retransmiten a su vez el mensaje.

“Es frecuente que Rembrandt coloque un objeto claro dentro de un campo oscuro, lo mantenga casi libre de sombras e ilumine parcialmente los otros objetos que lo rodean. Así, en “Los Esponsales de Sansón”, Dalila aparece entronizada como una pirámide de luz delante de una cortina oscura, y sobre la mesa y las personas que la rodean se aprecia el reflejo de su esplendor.”¹⁹

La iluminación tiende a guiar la atención selectivamente, de conformidad con el significado pretendido. Para destacar un objeto no es necesario que éste sea grande, ni de colores vivos, ni que esté situado en el centro. De modo semejante,

¹⁹ Op. Cit. Pág. 358-359

también los elementos secundarios de la escena pueden ser rebajados a voluntad.

Una determinada disposición de bailarines sobre el escenario puede ser interpretada por el público de diferentes maneras, según el esquema de luces. Rembrandt utiliza este medio de interpretación constantemente, sin preocuparse demasiado de que el efecto tenga una justificación realista.

Cuando se representa la iluminación, la luz y la sombra tienden a tomar sobre sí la tarea de crear esas atmósferas. Tenemos un ejemplo instructivo en el grabado de Durero: "Melancolía". Era tradicional hacer oscuro el rostro de la melancolía, que quiere decir literalmente bilis negra y se consideraba causante de los estados depresión.

La visión polarizada occidental, toma estos preceptos simbólicos sobre la divinidad de la luz y los lleva a anular cualquier tipo de matiz creando ideas extremistas con respecto a la luz -oscuridad (blanco-negro) fomentando consciente e inconscientemente ideas racistas que se aplican en cuanto a la diferencia como origen de la desigualdad.

Se entiende por luz todo lo positivo, sano, derecho: + masculino

Se entiende por oscuridad lo negativo, enfermo, izquierdo: - femenino.

Con estos preceptos simbólicos, utilizados ideológicamente se generan ideas de intolerancia y represión de orden geográfico, religioso, racial y de género.

El lenguaje de la luz utilizado por la iglesia católica y luego por los artistas del Renacimiento, también fue tomado por destacados iluminadores teatrales como fuente de composición del espacio teatral. Escenógrafos contemporáneos

bocetaron en función de la composición utilizada por Rembrandt, Goya o Leonardo Da Vinci. El primer acercamiento a la representación teatral donde se registra la sorpresa, el milagro, la novedad y lo espiritual, lo tenemos en la época colonial, cuando por prioridades del proceso de evangelización, se concreta la escenificación del Corpus Christi Pero, regresando un poco hacia los orígenes, tal vez la primera representación urbana realizada antes del cristianismo sea la historia de "Dionisio". Zeus (dios del rayo) se enamora de Semele (tierra), son vistos por Juno (diosa del matrimonio), quien se enamora de Zeus y por celos, hace que Semele vea a Zeus en su elemento. Esta al verlo es fulminada por los rayos y muere, pero nace su hijo que sobrevive Dionisio (cultivo), el ser se renueva constantemente, con él se marca el ciclo y el inicio del teatro como fiesta pagana.

Alrededor del siglo V a.c se inició la representación escénica en Europa. En los anfiteatros, los espectáculos se transforman en ritos religiosos, en los que para darles una mayor visibilidad se aprovechaba la luz natural; además en aquellos tiempos se ajustaba la hora del espectáculo a las necesidades del texto.

En la antigüedad se creía que el sol era el más grande de los fuegos. Según la mitología griega, Prometeo era el héroe que había robado el fuego de los dioses para dárselos a los hombres.

Los templos griegos fueron una manifestación de esta capacidad para reconciliar al ser humano con la naturaleza, otorgando formas distintas en relación al significado del lugar y en función del carácter de la divinidad a la que estaba dedicado.

Algunas obras se escenifican al amanecer y otras en la tarde o noche, esta última probablemente utilizando luz de fogatas y antorchas. Las primeras escenificaciones cristianas fueron los misterios religiosos que se montaban en recintos cerrados, frecuentemente en templos. Así se aprovechaba la luz diurna, la cual penetraba a través de los vitrales multicolores, lo que puede considerarse como la utilización de los primeros filtros de color en la historia de la iluminación escénica.

“Con la aparición de Constantino se establece el cristianismo como religión oficial y se inicia el periodo bizantino, durante el cual se produce una gran aportación para la arquitectura romana que consta del arco como base de sustentación, agregando a esto la cúpula como influencia islámica del periodo que inicia.”²⁰

Para hacer más tangibles al pueblo las explicaciones que el sacerdote daba de la nueva religión, alrededor del siglo VIII se comienza a utilizar a personas vestidas de acuerdo con el momento escénico para representar a Cristo, San José, la Virgen y demás simbología. De esta manera se inicia una transmisión masiva de la religión católica que utiliza como método la reiteración oral para dar a conocer los textos bíblicos.

También, sirviéndose de la cúpula, estructura dominante en las construcciones dedicadas a las celebraciones religiosas, se inició lo que podemos considerar como efectos especiales para dar mayor énfasis dramático a los relatos, tales como subir y bajar personas mediante amarras.

²⁰ Luna Alejandro, Curso de Iluminación , Teatro Covarrubias UNAM México 1989.

Entre los siglos XIV Y XV, se da en Europa el Renacimiento, periodo histórico en el cual la reflexión de la condición humana como centro, del cual irradian las ideas, produce un gran avance en las ciencias y el arte.

En teatro, temas como la naturaleza, las virtudes humanas, el amor, los valores, ocupan a los escritores y actores. El arquitecto Andrea Palladio construye el teatro Olimpo en la ciudad de Vicenza. Italia, de acuerdo con las nuevas nociones teatrales, para las cuales el uso de la perspectiva en la escena ocupa el primer lugar de importancia.²¹

En 1590, el arquitecto Vincenzo Samozzi edifica en Sabioneta, Italia, el teatro Sabioneta, delimitando el área del vestíbulo. Posteriormente, la zona de butacas tuvo una curvatura que culminaría en la forma de herradura del teatro barroco.

En el año 1628 en Parma, igualmente en Italia, el arquitecto Giambattista Aleotti, construye el Teatro Farnese. Lo importante de este edificio, es que podía usarse para otro tipo de espectáculos, como carreras de caballos, o de barcos. Con anterioridad, hacia el 1600, se construye el llamado Teatro Isabelino o teatro Globo o Shakespeare, en Londres, cuya innovación consiste en un círculo compuesto de planos en donde se ubicaba el público.

Igualmente en este siglo aparece una nueva forma de espacio teatral, dedicado a representaciones en los interiores, con un lugar determinado para los actores y la decoración y con un espacio preparado especialmente, contrapuesto, para el público.

²¹ Op cit.

“Este tipo de teatro, conocido como teatro clásico o Italiano, venía de la tradición del teatro cortesano y llega a su forma final en el barroco siglo XVII y algunos de sus elementos como bastidores, la iniciación del escenario, telares, telones, candilejas, con luces altas, los encontramos aún en los teatros contemporáneos. Podemos observar, así, que ya por entonces el espacio era cerrado, en forma de caja, y con una iluminación completamente artificial”.²²

Para la iluminación teatral con fuentes artificiales de luz se utilizan lámparas de aceite, velas de cera y de sebo.

Desde el Renacimiento se aprecia cada vez más el hecho de que el ambiente logrado con iluminación artificial en el escenario, profundiza las impresiones y las vivencias percibidas por el público. Por ejemplo, cuando una obra teatral requería de ambiente alegre, se introducían al escenario más fuentes de iluminación. En las escenas dramáticas se cubrían o apagaban las luces.

Hacia el año de 1550, se aplicaba la luz colocando delante de las lámparas de aceite, esferas de vidrio llenas de líquido de color. Estas esferas desempeñaban el papel de lentes a través de los cuales se transformaban oportunamente los rayos de luz; la colaboración detrás de las fuentes de luz de las planganas como reflectores, permitía aumentar considerablemente el volumen de la luz.

Desde entonces se integra en tres tipos la iluminación del escenario:

- La iluminación general.
- La iluminación de la escenografía y arañas de velas que se levantan o bajan de acuerdo a las necesidades de la cantidad de luz. (La iluminación de la

²² Giovanna Recchia, Espacio Teatral en la ciudad de México siglos XVI-XVIII, edición Centro

escenografía se obtenía mediante candelas y lámparas de aceite, colocadas en el fondo del escenario, o foso del piso).

- La iluminación de sala.

Los años posteriores (siglo XVII) constituyen un periodo de perfeccionamiento de la técnica de iluminación. Merece especial atención la aptitud de aumentar y disminuir la luz gracias a cilindros de lámina que se levantan y descienden adecuadamente; estos cilindros posteriormente se sustituyeron por cilindros giratorios. Aquí también por vez primera se utilizó el telón de luz (1609-1610), es decir puntos de intensa luminosidad colocados en un primer plano que facilitaban el cambio de decoración, casi invisible para el espectador, en el fondo del escenario.

El siguiente perfeccionamiento de la iluminación se da en el momento de la introducción al escenario de la luz de gas, cuya "premier" ocurrió en el teatro Covent Garden de Londres en 1818, y pronto se extendió a otros teatros de Europa. El sistema de iluminar el escenario con luz modulada por el gas, es parecido al sistema existente en la actualidad. Los mecheros de gas fueron colocadas verticalmente a los lados derecho o izquierdo del escenario y, horizontalmente, sobre la escena, además de filas de mecheros en el foso del proscenio.

ALGUNOS ADELANTOS TECNOLÓGICOS TEATRALES

Las lámparas portátiles unidas con la instalación del gas mediante mangueras permitían lograr una iluminación local de decoración en el fondo del escenario. El gas se encendía en pequeñas flamas que se dejaban en cada uno de los mecheros o de una chispa eléctrica producida por inductor. Aquí surge por primera vez la posibilidad de apagar y encender grupos de luces desde una central de manejo del gas, ubicada en la parte posterior del teatro.

Esta nueva luz del gas fue, en comparación con la luz amarilla de las candelas y de las lámparas de petróleo, una luz del mismo color que la diurna y de mucha claridad. Sin embargo, obtener una franja de luz concentrada de mucha intensidad fue posible apenas cuando el teatro se utilizó la lámpara de gas y calcio.

En 1837, en el teatro Garden se utilizó como fuente de luz. La cal hidratada prensada que mantiene una flama de gas y oxígeno que produce una iluminación muy clara. A esto debemos agregar la aplicación de un espejo parabólico, el cual permite dirigir una franja de luz a un lugar determinado del escenario, creando un fuerte contraste óptico.

Posteriormente se generalizó el uso de una red de algodón calcificada, saturada de soluciones de óxido de metales puestas en flamas de gas. De esta manera, poco antes que finalizara el siglo XIX, en los escenarios de los teatros, a pesar del gran peligro de incendio, se utilizaban exclusivamente como fuentes de luz, las flamas abiertas.

El día 16 de abril de 1849, en el escenario de la Opera de París se utilizó por primera vez la luz eléctrica de la lámpara de arco con autorregulación, dando al

público la oportunidad de apreciar durante la función de “ El Profeta”, de Mayerbeer, el efecto del sol al amanecer. Al efecto se utilizó un espejo cóncavo para intensificar la franja de luz creada entre los electrodos de carbón, concentrándolo en una franja angosta de intensa luz. La fuente de la energía de esta lámpara fue una batería de pilas húmedas de Bunsen.

Un efecto interesante con la luz de la lámpara de arco se logró para iluminar el horizonte trasero, obteniendo un intenso arco iris de colores. Para ello se aprovechó un sistema de lentes de prismas, los cuales separaban la luz blanca en el arco los siete colores espectrales. Cuando llegó el año 1880, se presentó al mundo una práctica fuente de luz: la bombilla eléctrica con filamento de carbón, obtenida gracias a los experimentos realizados por Thomas Alba Edison, Joseph Wilson Swan, Werner von Siemens, constituyendo así un momento clave para la iluminación teatral.

“En el año siguiente se utilizó la luz eléctrica para alumbrar, en la Opera de París, el sector destinado al público. En el mismo año, pero en Londres, se introdujo similar sistema de iluminación en el teatro Savoy, y se instalaron más de 1000 bombillas, de las cuales 800 se destinaron al escenario. La energía eléctrica provenía de seis *dimers*

o máquinas de corriente continua”.²³ Un equipo completo de iluminación escénica permitían cambiar la intensidad y el color de la luz incandescente, tanto cuando se tratara de los fosos de proscenio como las luces altas, mediante la utilización de cilindros de color hechos de vidrio. En el caso de la iluminación de bastidores

²³ Ibid., Pág. 78.

el cambio de la claridad y del color de la luz se efectuaba mediante los mismos tipos de cilindros, pero con movimientos verticales. Para iluminar el horizonte trasero, el cual aparece en el teatro en la segunda mitad del siglo XIX, y para iluminar los telones de grandes superficies, se empezaron a utilizar portalámparas de muchas bombillas, sujetos en tripiés.

Cuando se empezó a cubrir el vidrio de la bombilla de carbón con una laca de color se creó un nuevo sistema de color en la iluminación del escenario, colocando bombillas de colores de manera alterada. El primer sistema de este trío de 3 colores fue introducido en la Opera de Berlín en 1898, con bombillas transparentes, rojas y azules.

Los primeros tipos de lámparas incandescentes, como la bombilla de osmio (Auervon Welsbach, 1889), la bombilla de tantalio (Werner Von Bolton, 1903), más eficiente que las de carbón, permitían obtener cada vez mayores intensidades de la iluminación escénica, pero solamente la bombilla de espiral de tungsteno gasificado (Irving Langmuir, 1913), fue una fuente de aplicaciones sin precedente, pues su eficiencia de iluminación y durabilidad fueron varias veces superiores a las de las bombillas anteriores.

En el caso de las bombillas con filamento metálico de osmio, tantalio o tungsteno, en el primer período de su utilización, la luz de color se obtenía mediante una bombilla de vidrio de color. Con el tiempo, cuando aparecieron bombillas de cada vez mayor intensidad, la luz de color se obtuvo aplicando filtros de vidrio colocados delante de las bombillas transparentes. De ahí surgieron portalámparas superiores de soffit, construidos en forma de cascada.

El sistema existente de iluminación en colores, basado en tres tonos, creció, convirtiéndose en un sistema de cinco tonos y, así, en el escenario se podía disponer de luz blanca, roja, azul, amarilla y verde.

Para producir en el escenario diferentes efectos visuales se empezaron a construir aparatos especiales, como un simulador de nubes, el cual produce un efecto de nubes moviéndose en el horizonte trasero o, también, el aparato de la luna cambiando su posición en el firmamento. En aquel entonces fue muy interesante la creación de un aparato universal que proporcionaba la posibilidad, gracias a la instalación de un elemento óptico, de proyectar una transparencia colocada en medio del camino de los rayos de luz, o la posibilidad de una iluminación intensa de un actor o de un grupo de actores con la luz de punto.

La historia de la iluminación teatral, presentada brevemente, dio forma a la técnica de la iluminación que se utiliza en los teatros contemporáneos.

El teatro utiliza al ser humano como punto de referencia y la situación humana como bases del drama.

“Así, en la iluminación del teatro, la luz natural es el punto de referencia por el cual la audiencia reaccionara subconscientemente”.²⁴

La iluminación es la imposición perceptible de un gradiente de luz sobre la luminosidad objetual y los colores objetuales de la escena. El efecto de los llamados *répoussoirs*, objetos grandes colocados en primer término para que el fondo parezca más distante, queda reforzado en la pintura, la fotografía, el cine y el teatro, entre el primer término y el fondo hay una fuerte diferencia de

²⁴ John H. Kliegl, Simposium Internacional de Iluminación en el teatro, Varsovia Gran Teatro, 1956.

luminosidad. Puesto que la luminosidad de la iluminación significa que una superficie dada está vuelta hacia la fuente luminosa, la oscuridad significa que está vuelta hacia el lado contrario. La distribución de luminosidad ayuda a definir la orientación de los objetos en el espacio.

Remitiéndome al trabajo personal que realicé con, la compañía: Aksenti Danza Contemporánea en la obra "*Destiempo de polvo*", La escenografía está pensada desde la luz; los plásticos cumplen una función de transmisores de quietud inexistente en la realidad, el río está quieto y las franjas de plástico con polvo de mármol están en espera del baño de luz, esto logra un clima de paz con el universo. Los bailarines son las esculturas bañadas de luz como energías nacientes en el universo nuevo donde el tiempo se detiene, en espera de la unión de dos seres diferentes sin idiomas que los separen, sin razas, en juego de dualidades y energías.

La luz es el significado de la búsqueda de la verdad, la luz natural que por sí genera el auxilio del espíritu y de la filosofía, determina las opiniones que debe tener un ser humano honesto sobre todas las cosas que pueda ocupar su pensamiento y penetran hasta en los secretos de las ciencias más curiosas.

Así como también en la puesta de la compañía: Cuerpo Mutable, Teatro en movimiento, proyecto "*Vicios Ocultos*", obra coreográfica en cinco actos. las historias se suceden en un campo pródigo de naranjas, fruto tropical por excelencia, detona la narración a la vez que la metáfora. El agotamiento de una existencia permite el surgimiento de otra.

El elemento simbólico de esta escenografía es el campo de naranjas (vitalidad esférica) y está representada desde el minimalismo de los elementos como son las naranjas en el proscenio, detenidas por dos esculturas romanas secas por el tiempo, los movimientos de los bailarines están determinado por absorber la vida de los frutos que se encuentran a su paso.

La luz representa cataléptica como de una luz de la naturaleza el reconocimiento de la verdad, en la puesta aparece el funcionamiento natural del entendimiento humano exige la presencia de la luz divina, la iluminación divina directa.

El encuentro de la luz en ambos casos saca la potencia del pensamiento, entrega la conducta del ser humano el entendimiento activo sobre el alma humana.

EL OJO HUMANO Y LA CIENCIA DE LA LUZ

Entre todas las especies vivientes, el ser humano posee el más complicado sistema visual (formado por el ojo y las partes correspondientes del cerebro), que permiten organizar y comprender los elementos cada vez más complejos de su medio ambiente.

La visión no es algo que nos venga natural y directamente, los humanos nos inclinamos a creer que el ojo capta la imagen del mundo, y así la vemos. El sistema visual no es simplemente una cámara, un aparato que percibe y registra datos.

"El ojo y el cerebro juntos constituyen un aparato organizador que realiza y maneja un sin número de datos procedentes del mundo exterior. Además el ojo es movable, si movemos los ojos o la cabeza, se ofrecerán a nuestra vista otras

porciones del campo visual. Es posible percibirlo todo de golpe, lo que percibimos es una sucesión de imágenes.”²⁵

El ojo mezcla de una manera tan notable las imágenes que no percibimos su carácter episódico. El ojo y el cerebro están analizando siempre la información recibida, comparándola con la experiencia pasada. El sistema visual cuenta con gran cantidad de información al igual que todo buen sistema de comunicaciones o servicios de información, el sistema visual rara vez se fía de una sola señal, se guía por la “redundancia” de los mensajes mediante la repetición o contraprueba. El esfuerzo por hallar un significado reside en el cerebro altamente desarrollado que nos permite situarnos muy por encima de todas las especies

La luminosidad que vemos depende, de una manera compleja de la distribución de luz dentro de la situación total, de los procesos ópticos y fisiológicos que se operan en los ojos y el sistema nervioso del observador, de la capacidad física del objeto para absorber y reflejar la luz que recibe. “Esta capacidad física recibe el nombre de iluminancia o referencia, y es una propiedad constante de toda superficie. Según la intensidad de la iluminación, un objeto reflejará más o menos luz, pero su iluminancia, esto es, el porcentaje de luz que devuelve, sigue siendo la misma. Perceptualmente no existe modo alguno directo de distinguir entre potencia reflectora e iluminación, ya que el ojo recibe únicamente la intensidad de luz resultante, y no le llega ninguna información acerca de la proporción en que los dos componentes contribuyeron a ese resultado”.²⁶

²⁵ Conrad G. Mueller, Mae Rudolph, Luz y Visión, editado por Time Life Internacional de México 1980. Pág., 54

²⁶ *Ibid.*, Pág. 337.

“La luminosidad observada del objeto depende de la distribución de los valores de luminosidad dentro de la totalidad del campo visual. “Las pupilas de los ojos se agrandan automáticamente al disminuir la luminosidad, y de este modo dejan pasar una mayor cantidad de luz, también los órganos receptores de la retina adaptan su sensibilidad a la intensidad del estímulo.”²⁷

Los artistas priorizan la utilización de la luz, simbolizando el espacio por medio del movimiento del claroscuro, y de la propia descomposición de la luz en claridad, brillo, resplandor, esplendor o radiación.

EL OJO COMO CÁMARA FOTOGRÁFICA:

El ojo es un aparato para captar la luz y su funcionamiento se descubrió no hace mas de 400 años. Christopher Scheiner,²⁸ 1625, dijo que la luz entra en el ojo llevando consigo la imagen que vemos. Su demostración fue sencilla y directa: quitó la membrana de la parte posterior del ojo de un animal recién sacrificado.

Una vez expuesta así la pared interna y transparente, o retina, el padre Scheiner pudo mirar desde atrás lo que había adentro y observar reproducciones en miniatura de los objetos situados afuera, frente al globo del ojo, tal y como los ve hoy el fotógrafo en el visor del cristal esmerilado de su cámara. Actualmente es un hecho universalmente aceptado que el ojo es aparato que sirve para formar imágenes.

²⁷ *Ibid.*, Pág. 339.

²⁸ Christopher Scheiner: Jesuita alemán que se le atribuye el descubrimiento del registro visual. *Ibid.*, Pág. 53-54.

“Pero, ¿qué es la luz? Esa misteriosa y brillante sustancia que en infinita variedad y color mana del sol. Los griegos meditaron acerca de ella, y llegaron a diferentes conclusiones : La escuela de Pitágoras decidió que todo objeto visible emite una corriente constante de partículas; Aristóteles llegó a la conclusión de que la luz viaja en ondas. Unos veinte siglos más tarde seguía vigente el debate iniciado por los griegos. Recordemos que el primer descubrimiento de los griegos fue de que la luz se mueve en línea recta; el segundo fue hecho por Herón de Alejandría. Experimentando con espejos, observó que todo rayo de luz dirigido en ángulo hacia un espejo, se refleja siguiendo el mismo ángulo”.³⁰ Su observación dio como resultado la siguiente regla: el ángulo de incidencia y el de reflexión son siempre iguales.

En 1621, Willebrord Snell, matemático holandés, halló la explicación de este fenómeno: cuando un rayo sale de un medio transparente y penetra en un medio distinto , suele dividirse en la superficie; una parte se refleja, según la regla de Heron, la otra parte entra en el nuevo medio. La luz se mueve en línea recta por el aire, al llegar al agua, cambia de dirección, pero bajo el agua continúa avanzando siempre en línea recta, aunque no la misma que en el aire . Snell encontró que cada sustancia (agua, vidrio, aire), tenía diferente desviación y la llamó refracción. “La refracción o desviación de la luz; ocurre en el punto donde la luz pasa de un medio a otro de distinta densidad. Una vez conocido el principio de refracción, el hombre estuvo en condiciones de comprender y mejorar los

³⁰ Ana Maria Cetto, La luz, en la naturaleza y en el laboratorio, edición Fondo de cultura Económica, México 1987, Pág. 51.

“Pero, ¿qué es la luz? Esa misteriosa y brillante sustancia que en infinita variedad y color mana del sol. Los griegos meditaron acerca de ella, y llegaron a diferentes conclusiones : La escuela de Pitágoras decidió que todo objeto visible emite una corriente constante de partículas; Aristóteles llegó a la conclusión de que la luz viaja en ondas. Unos veinte siglos más tarde seguía vigente el debate iniciado por los griegos. Recordemos que el primer descubrimiento de los griegos fue de que la luz se mueve en línea recta; el segundo fue hecho por Herón de Alejandría. Experimentando con espejos, observó que todo rayo de luz dirigido en ángulo hacia un espejo, se refleja siguiendo el mismo ángulo”.³⁰ Su observación dio como resultado la siguiente regla: el ángulo de incidencia y el de reflexión son siempre iguales.

En 1621, Willebrord Snell, matemático holandés, halló la explicación de este fenómeno: cuando un rayo sale de un medio transparente y penetra en un medio distinto , suele dividirse en la superficie; una parte se refleja, según la regla de Heron, la otra parte entra en el nuevo medio. La luz se mueve en línea recta por el aire, al llegar al agua, cambia de dirección, pero bajo el agua continúa avanzando siempre en línea recta, aunque no la misma que en el aire . Snell encontró que cada sustancia (agua, vidrio, aire), tenía diferente desviación y la llamó refracción. “La refracción o desviación de la luz; ocurre en el punto donde la luz pasa de un medio a otro de distinta densidad. Una vez conocido el principio de refracción, el hombre estuvo en condiciones de comprender y mejorar los

³⁰ Ana María Cetto, La luz, en la naturaleza y en el laboratorio, edición Fondo de cultura Económica, México 1987, Pág. 51.

instrumentos ópticos, como el telescopio.”³¹ El primer telescopio fue inventado hacia 1600, y su creación suele atribuirse a Hans Lippershey, fabricante holandés de lentes. Galileo fue el que lo mejoró. Toda lente (o combinación de lentes, como en el telescopio) opera precisamente de acuerdo con el principio que hace parecer torcida la estaca cuando entra inclinada en el agua: la luz se desvía al pasar de un medio a otro. “La diferencia estriba en que los elementos ópticos suelen contener lentes cuya superficie es curva. si la lente es convexa (delgada en las orillas y gruesa en el medio), los rayos de luz paralelos que llegan a ella a distintos ángulos se desvían para formar un haz de rayos convergentes que se concentran en un solo punto: a esto se debe que sea posible encender fuego valiéndose de un vidrio ustorio, por el contrario, si el vidrio es cóncavo de orillas gruesas que se curvan en un centro delgado los rayos se difuminan.”³² Un último punto importante: el grado de desviación de la luz dependerá no sólo de la sustancia que atraviere, sino también del color de la luz misma. La luz se propaga a partir de las fuentes, en todas las direcciones posibles a través de la atmósfera. y aún donde no hay atmósfera. Se sigue propagando indefinidamente mientras no se encuentre con un obstáculo que le impida el paso. Además, la luz viaja en línea recta mientras no haya nada que la desvíe y mientras no cambie el medio a través del cual se está propagando.

Algunos de los objetos llamados opacos, no la dejan pasar; la luz que absorbe un objeto ya no la regresa. Los objetos transparentes, la atmósfera así como los

³¹ Conrad G. Mueller, Mae Rudolph, Luz y visión edición por Time Life Internacional de México 1980, Pág. 30.

gases, también algunos líquidos, como el agua y el alcohol, y algunos sólidos, como el vidrio y la lucita, le permiten el paso. Estos objetos son perfectos transmisores de luz. Los materiales transparentes tienen otro efecto interesante sobre la luz: la refractan; esto significa que al entrar la luz en el material cambia su dirección de propagación. Mientras sigue viajando en el nuevo material, se propaga en línea recta y ya no se desvía, pero si llega a cambiar nuevamente de medio se refracta otra vez. Todo cuerpo opaco o transparente refleja una parte de la luz que incide sobre él. La mayoría de las superficies de los cuerpos son ásperas o irregulares y produce por ello una reflexión difusa enviando la luz reflejada en todas las direcciones posibles. Gracias a esta reflexión difusa podemos ver las superficies iluminadas.

³² Ana Maria Cetto, La luz, en la naturaleza y en el laboratorio, edición Fondo de cultura Económica, México 1987, Pág. 21.

CAPÍTULO DOS

LOS SIGNOS DE LA EXPRESIÓN

Para iniciar la aplicación de los conceptos anteriores al campo de la expresión signo, no está de más recordar que el ser humano "ya no vive solamente en un puro universo físico, sino en un universo simbólico el ser humano no puede ya enfrentarse con la realidad de un modo inmediato. Me refiero con signos de expresión a la luz desde, la mimesis, el milagro, el miedo el mito, la metafísica"³³.

En este capítulo mi preocupación central es como la influencia del movimiento social y cultural de la edad media se utiliza el signo de la luz o la luz como signo para someter a los pueblos, con base en lo divino es lo luminoso y lo perfecto mientras lo humano es la falta de luminosidad. Hago una presentación profunda sobre el gótico y su época por la enorme influencia que tiene este movimiento artístico sobre los métodos de las escuelas de arte y diseño hasta 1900, la inspiración de lo divino ético y moral y lo místico en el trabajo, mismo que se rompe a partir de la Segunda Guerra Mundial.

¿Que es un signo en la época clásica? Lo que ha cambiado en la primera mitad del siglo XVII y por mucho tiempo quizá hasta nosotros es todo el régimen de los signos, las condiciones en las que ejercen su extraña función; es aquello que, en medio de tantas otras cosas sabidas o vistas, los erige de súbito como signos; es su ser mismo. en el umbral de la época clásica, el signo deja de ser una figura del mundo; deja de estar ligado por los lazos sólidos y secretos de la semejanza o de

³³ Metafísica: La ciencia primaria, esto es, la ciencia que tiene como objeto propio el objeto común de todas las demás y como principio propio un principio que condiciona la validez de todos los demás.

la afinidad a lo que marca. El clasicismo lo define de acuerdo con tres variables. El origen del enlace : un signo puede ser natural (como reflejo en un espejo designa lo que refleja) o de convención (como una palabra puede significar una idea para un grupo de seres humanos). El tipo de enlace: un signo puede pertenecer al conjunto que designa (como la buena cara forma parte de la salud que manifiesta) o estar separado de él (como las figuras del Antiguo Testamento son los signos lejanos de la Encarnación y de la Redención). "La certidumbre del enlace: un signo puede ser tan constante que se esté seguro de su fidelidad (así, la respiración señala la vida); las sensaciones visuales son signos del tacto instaurados por Dios y, sin embargo, no se le asemejan de manera alguna"³⁴. Estas tres variables sustituyen a la semejanza para definir la eficacia del signo en el dominio de los conocimientos empíricos.

El signo, dado que siempre es cierto o probable, debe encontrar su lugar en el interior del conocimiento. En el siglo XVI, se consideraba que los signos había sido depositados sobre las cosas para que los hombres pudieran sacar a luz sus secretos, su naturaleza o sus virtudes; pero este descubrimiento no era más que el fin último de los signos, la justificación de su presencia; era su posible utilización y la mejor sin duda alguna; pero no tenían necesidad de ser conocidos para existir; aun si permanecían silenciosos y si nunca había una persona que los percibiera, no perdían su consistencia. No era el conocimiento, sino el lenguaje mismo de las cosas lo que los instauraba en su función dignificante. A partir del siglo XVII, todo el dominio del signo se distribuye entre lo cierto y lo probable: es

³⁴ Berkeley, *Essay towards a New Theory of Vision*, 1709; trad francesa. *Essai d' une nouvelle*

decir, que no hay ya signo desconocido, ni marca muda. solo existen signos a partir del momento en que se conoce la posibilidad de una relación de sustitución entre dos elementos ya conocidos. El signo no espera silenciosamente la venida de quien puede reconocerlo: nunca se constituye sino por un acto de conocimiento. Aquí es donde el saber rompe su viejo parentesco con la *divinativo*.

“Está supone signos que le son anteriores: de modo que el conocimiento entero se alojaba en el hueco de un signo descubierto, afirmado o secretamente trasmitido.

A partir de ahora, el signo empezará a significar dentro del interior del conocimiento: de él tomará su certidumbre o su probabilidad. Y si Dios usa todavía signos para hablarnos a través de la naturaleza, se sirve de nuestros conocimientos y de los enlaces que se establecen entre las impresiones a fin de instaurar en nuestro espíritu una relación de significación”.³⁵

A partir de la época clásica , el signo es la *representatividad* de la representación en la medida en que ésta es *representable*.

En la época clásica, la ciencia pura de los signos tiene el valor del discurso inmediato de lo significado.

Si el signo es el puro y simple enlace de un significante y un significado(enlace arbitrario o no, impuesto o voluntario, individual y colectivo), de todas maneras la relación sólo puede ser establecida en el elemento general de la representación: el significante y el significado no están ligados sino en la medida en que uno y otro son (han sido o pueden ser) representados y el uno representa de hecho al

théorie de la vision, oeuvres choisies, traduites par Leroy, Paris, 1944, t I, pp. 163- 4

otro. Así, pues fue necesario que la teoría clásica del signo tuviera como fundamento y justificación filosófica una "ideología", es decir, un análisis general de todas las formas de representación, desde la sensación elemental hasta la idea abstracta y compleja.

En la generación de signos, particularmente los visuales, intervienen varios factores, de los cuales vale la pena destacar ciertas características de los sueños, pues los primeros símbolos que crea un ser humano desde la primera infancia se dan precisamente durante el sueño y algunas de sus características son comunes a todos los signos: así, ciertos elementos estructurales de lo que soñamos, los trasladamos a los signos que elaboramos o esculpimos.

³⁵ Michel Foucault, Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas, edición en español, Siglo veintiuno de España, editores S.A. Madrid 1999, traducción de Elsa Cecilia Frost ISBN 9682300177 Pág., 66

EL GÓTICO: LA AÑORANZA ROMÁNTICA DEL MEDIOEVO Y SUS CONSECUENCIAS

El arte gótico plasma la dualidad (alma y cuerpo) se humano y Dios. Durante toda la Edad Media Europa fue una ciudad catedralicia llena de vida, lo era por su catedral, y hoy es una imagen de aquello que antaño fue, una ciudad-catedral. ¿Que fue aquello? un mundo que vivía de la catedral y con ella; el campesino y el caballero ambos participan en igual medida y con igual sentimiento en la vida de la catedral, en su lento crecimiento a través de los siglos. Todos los hombres sin distinción tenían una vida común en la catedral.

En los apuntes de diario abierto 1929-1959 de *Elio Vittorini* se expresa una fuerte añoranza por un mundo limpio, de valores intactos lo mismo sentían ante las catedrales góticas, los románticos del siglo XIX: Victor Hugo, François Rene, Chateaubriand, Friederich Schlegel, Karl Friedrich Schinkel, John Ruskin, por nombrar algunos de ellos, su visión de la espiritualidad y trascendencia del espacio gótico se mantuvo en la historia del siglo XX.

Un ejemplo de ello es el arquitecto John Ruskin que plantea en su libro *las siete lámparas de la Arquitectura*, lo que sería la base de la ética tomando los valores morales de la Edad Media la cual repercute en el siglo XX.

1- "Llegar al **sacrificio** doble o triple, principio ético.

2- La única **verdad**, la única fuente está en la naturaleza, principio religioso, por ello se toman los elementos ornamentales con motivos florales.

3- Poder, el inicio del poder se da en las formas simples del Gótico

4- Belleza, la necesidad de lo sublime

5. La vida

6-Memoria, recuerden que están trabajando para el futuro, sin dejar de ver un pasado.

7- Obediencia, a los grandes maestros principio, ético del diseño, generales, código de ética : pensamiento”³⁶.

citta de *Vittorini* La filiación romántica se patentiza no sólo en su famoso análisis sobre la “Estructura diáfana” de la pared gótica y su discurso sobre “el espacio como símbolo de lo inmaterial”, sino también en su ejemplar del ambiente natural por medio de algo inmaterial que lo despoja de su peso elevándolo “lo estructural y consecutivo, el esqueleto está dado en la catedral por un elemento norte germánico (nórdico) lo poético lo aporta lo celta (u occidental) y lo plástico, lo humano lo da lo romántico (o sureño mediterráneo) La catedral clásica gótica resulta por eso una de las más grandiosas fusiones del carácter de los tres pueblos. Esta invención artística, que tuvo motivaciones religiosas, estéticas y políticas. Esta quería ser una arquitectura de la luz que elevara al observador “desde lo material hasta lo inmaterial”. ST DENIS describió la construcción de su iglesia en dos opúsculos, *Libellus de Consecratione Ecclesiae. Dionysii* y *de rebus in administratione sua gestis* (hacia 1440-1450), justificando la obra como agradable a Dios. Allí también se habla sobre el especial carácter de la luz, y justamente este contexto Suger desarrolla su estética del paso de lo material (luz de las ventanas, piedras preciosas a lo espiritual) (luz- divina) Suger habla de la

luz mirabilis y de las sacratissi mae vitrae. ya Panofsky era de la opinión de que ésta y otras afirmaciones de Suger debían interpretarse en el sentido de la metafísica neoplatónica de la luz, lo que dio pie a la interpretación.

Un gran impedimento para entender hoy el arte y las formas de la vida de la Edad Media lo constituye la dificultad de penetrar en el mundo espiritual y sensible de los seres de aquella época.

El arte gótico tiene un origen francés. Surgió hacia 1140 en la provincia que ya antiguamente llevaba el nombre de "Francia", en aquella estrecha región entre Compégne y Bourges, con París como centro de la ciudad del Rey.

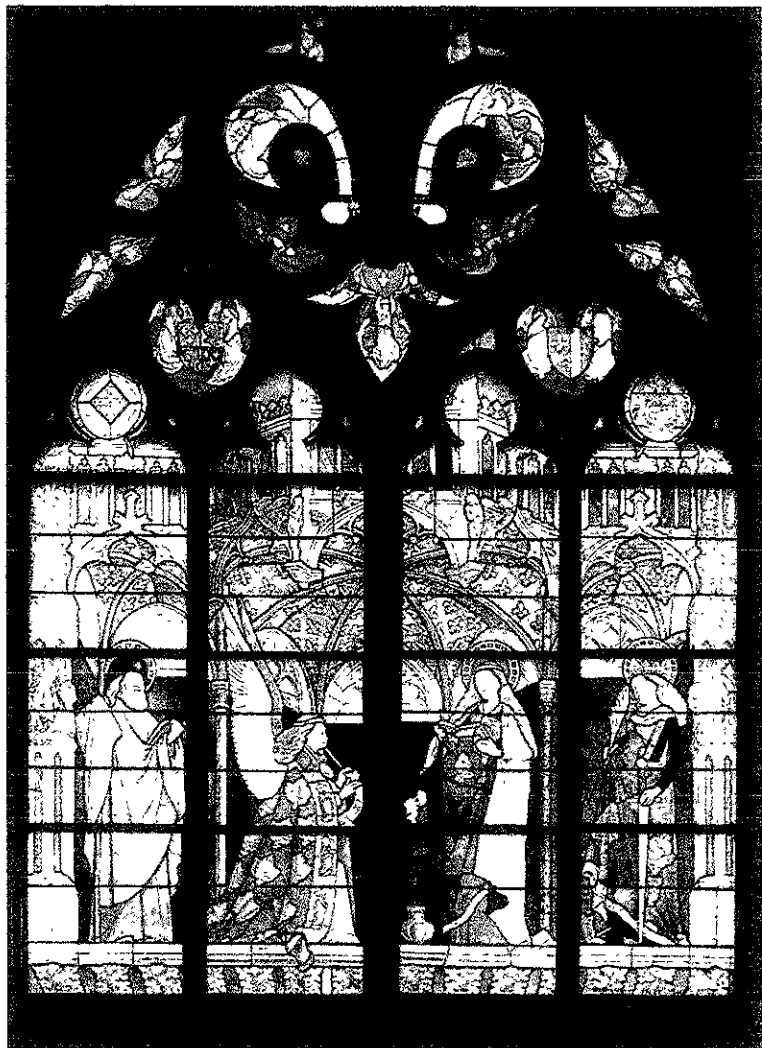
Suger de ST Denis (1081-1151), una de las personalidades decisivas de la Francia del siglo XII, supo sacar provecho de este capital fue amigo de juventud de Luis VI, después de la segunda cruzada, Suger fue nombrado administrador del reino, como narra el monje Willelmus, biógrafo de Suger fue llamado "padre de la patria". Suger tenía plena conciencia de la necesidad de aumentar su prestigio espiritual, ya que la base del poder real del monarca era infinita y en eso concentró todos sus esfuerzos.³⁷

LA VIDRIERIA GÓTICA: INTERPRETACIÓN METAFÍSICA.

La vidriera es una de las manifestaciones artísticas más fascinantes de la Edad Media, las raíces de esta técnica se remontan a la era toda antigua e incluso a la antigua clásica. El efecto que causa la vidriera se debe a su sustancia translúcida,

³⁶ Luis Rodríguez Morales el diseño preindustrial una visión histórica, edición Sans Serif Universidad Autónoma Metropolitana México 1995 ISBN 9706206329 Pág. 75.

la masa coloreada de vidrio; la pintura que se emplea para pintar el modelado en negro, es por el contrario opaca. Por su parte, los pintores que emplean las técnicas habituales aplicaban los colores sobre el fondo opaco, para reproducir luz



empleaban oro o tonos de color mezclados con blanco.

Narra el presbítero Teófilo en un tratado de comienzos del siglo XII: “se preparaban tablas de madera, a las que se trasladaba un boceto del mismo tamaño que la vidriera. En esta tabla a escala 1:1 se trazaban las líneas de la red de plomo y se definían los colores de los vidrios; éstos se

cortaban y se pintaban en consonancia dependiendo del taller, se pintaban primero el modelado o bien el tono acuoso de la vela dura para sombrear y dar plasticidad a pliegues, rostros miembros del cuerpo y objetos.

³⁷ Rolf Toman El Gótico Arquitectura Escultura Pintura editorial Konemann Verlagsgesellschaft

Hasta el año 1300 aproximadamente. la única pintura para aplicar con pincel sobre vidrio de la que se disponía era la soldadura de estaño negra o pardusca. A comienzos del siglo XIV se descubre el amarillo argentó en el entorno de la corte del rey de Francia, aunque los vidrieros islámicos ya lo conocían desde hacia tiempo. Desde Francia, esta nueva pintura se extiende rápidamente a los territorios vecinos (Inglaterra y suroeste de Alemania). Una vez coloreados los vidrios, éstos se vitrificaban en el horno. Durante esta operación, la pintura negra - polvo de vidrio mezclado con un aditivo de metal, la mayoría de los casos virutas de hierro, se fundía con superficie lisa del vidrio portante”³⁸

Cuando ya estaban vitrificados, los vidrios se llevaban a una mesa de trabajo; sobre la tabla se encajaban con la red de plomo, siguiendo el dibujo previo, las fajas de plomo, de unos 60 cm de longitud, tenían una sección en forma de 4 giradas noventa grados y se producción por fundición.

Para el hombre medieval, la luz era una manifestación divina; por lo tanto, las brillantes imágenes de las vidrieras de color la parecían como una imagen de las palabras de Dios. Los teólogos atribuían a esas imágenes de vidrio la virtud de iluminar a los hombres y de mantenerlos alejados del mal. La parábola del hijo pródigo conoció una difusión muy notable en la vidriera de hacia 1200, pues servía para adoctrinar a los creyentes en varias materias: les advertía contra la altanería y la prodigalidad, contra la bebida, el juego y las mujeres de la vida alegre, pues

mbH 1999.Alemania ISBN 3829017421 10987654321 Pág. 18 –23.

³⁸ Brigitte Kurmann- Schawarz El Gótico, Arquitectura, Escultura, Pintura editorial Konemann Verlagsgesellschaft mbH 1999.Alemania ISBN 3829017421 10987654321 Pág. 471.

esos vicios conducían al abismo. Pero esa parábola también enseñaba a los que se habían descarriado que si se arrepentían podían volver al Padre, como el hijo pródigo.

Las catedrales de Bourges y Chartres se comenzaron a construir hacia 1190. Los responsables probablemente habían previsto desde un principio las vidrieras, por lo que instalaron un taller para fabricarlas. Los dos ejemplos aquí mencionados son de los años 1200-1210. Las fuentes silencian el nombre y el origen de sus creadores

El maestro de la leyenda de San Eustaquio pudo llegar a Chartres procedente del norte de Francia, quizá de Saint-Quentin. Los finos pliegues del ropaje relacionan las vidrieras de Bourges y Chartres con otras obras de arte realizadas en el norte de Francia y en la región del moza durante la segunda mitad del siglo XII. Los pliegues característicos marcaron la expresión artística de la pintura protogótica, hasta 1230 aproximadamente, lo que se conoce con el término de “arte de pliegues profundos” o “estilo arcaizante”.

“Este lenguaje artístico se difundió rápidamente, tanto en Inglaterra como en los territorios de lengua alemana vecinos a Francia, donde surgieron diversas variantes formales”.³⁹

Teófilo (monje alemán del siglo XII) escribió un tratado sobre las artes, en el que se hablaba de la fabricación de vidrieras. Este documento testimonia que existía

³⁹ Brigitte Kurmann- Schawarz El Gótico, Arquitectura, Escultura, Pintura editorial Konemann Verlagsgesellschaft mbH 1999.Alemania ISBN 3829017421 10987654321 Pág. 473.

una técnica avanzada y permite suponer que los años en torno al 1100 fueron un periodo de florecimiento de la vidriería. Pero en 1150, aproximadamente, comienza a esfumarse el lienzo, dejando paso a ventanales cada vez mayores.

La opinión, muy extendida, de que el artista de la Edad Media se tenía por un instrumento de Dios, no era tan sólo una analogía de lo trascendental, sino en cierto modo también una reproducción del mundo. A la contemplación de las cosas singulares y a la reflexión sobre su grado de realidad se alude en la novela *El nombre de la rosa* de Umberto Eco. En la novela se hace referencia a una de las disputas filosóficas de mayor trascendencia en la Edad Media: la disputa de los universales. Por un lado, se trataba de los nombres de las especies; para los denominados realistas, como por ejemplo Ansel de Canterbury (1033-1109), significaban lo original y sustancial, de lo que derivaba lo particular. Para el lado contrario los nominalistas como Roscelin de Compiègne (1050-hacia 1123) y, menos estrictamente, Pedro Abelardo (1079-1142), los conceptos universales era una mera palabra, *nomen*, es decir abstracciones del intelecto. Los nominalistas subrayaban que lo único “realmente existente” eran los seres individuales. El “nombre” de la rosa no es la realidad, sino simplemente un concepto para designar la especie. Sólo la rosa “individual” existe realmente.

En esta disputa sobre la esencia de la realidad puede observarse cierta tendencia a valorizar la naturaleza y la vida cotidiana, que iba unida a la recepción de la filosofía de la Antigüedad, y en particular de las obras de Aristóteles. En este contexto se ha de citar especialmente a Santo Tomás de Aquino (1224-1274),

cuyo sistema quedó influido decisivamente por el carácter lógico- sistemático de la filosofía aristotélica.

Para Santo Tomás, la obra de arte era un reflejo del mundo físico que, a su vez, había de considerarse como una metáfora del cosmos divino. En el primer tomo de su *Summa Theologica*- la principal obra de Santo Tomás e incluso de toda la Edad Media- expone que los sentidos, dirigidos al orden y a la armonía, buscan su objeto en lo bello. El gusto por lo bello es síntoma de armonía inherente a los sentidos. E ahí -prosigue- que la belleza requiere tres propiedades: la perfección o integridad, la debida proporción o consonancia y la claridad. Por lo tanto, el artista debe dar a su obra "la mejor contextura" posible, también en orden a su fin.⁴⁰

La percepción de la realidad de los objetos particulares es el resultado del "giro empírico" que desencadenó la filosofía aristotélica.

La facultad de Filosofía se basaba en las *septem artes liberales*; en este complejo sistema científico se expresaba netamente las síntesis entre religiosidad medieval y ciencias naturales. Casiodoro (490-583), el fundador del canon formativo vigente en la alta Edad Media, formuló sus instrucciones para los estudios profanos en el segundo libro de sus *Instituciones*.

Así, se comunica el movimiento, las influencias y las pasiones, lo mismo que las propiedades. De manera que aparece una semejanza en esta bisagra de las cosas, doble desde la naturaleza ha puesto las dos cosas, por lo tanto, similitud de propiedades; ya que en este continente natural que es el mundo. Hay

⁴⁰ Santo Tomás de Aquino *Summa Theologica* I, q.91, a 3

proximidad, por ejemplo, el alma y el cuerpo son dos veces convencionales: ha sido necesario que el pecado hiciera del alma algo denso, pesado y terrestre para que Dios la pusiera en lo más hondo de la materia. Pero, el alma, recibe los movimientos del cuerpo y se asimila a él, en tanto que “el cuerpo se altera y se corrompe por las pasiones del alma”.⁴¹ Dentro de la amplia sintaxis del mundo, los diferentes seres se ajustan unos a otros; la planta se comunica con la bestia, la tierra con el mar, el hombre con todo lo que lo rodea. El mundo es la “convivencia” universal de las cosas; en el agua hay tantos peces como en la tierra animales u objetos producidos por la naturaleza o por los hombres en el agua y en la tierra tantos seres como en el cielo, a los cuales responden; en fin, en todo lo creado hay tantos como los que podríamos encontrar eminentemente contenidos en Dios. “Sembrador de la Existencia, del Poder, del conocimiento y del Amor.”⁴² Así, por el encadenamiento de la semejanza y del espacio, por la fuerza de esta conveniencia que avecina lo semejante y asimila lo cercano, el mundo forma una cadena consigo mismo. Un poco como si la conveniencia espacial se hubiera roto y los eslabones de la cadena, separados, reprodujeran sus círculos, lejos unos de otros, según una semejanza sin contacto. Hay en la emulación algo del reflejo y del espejo; por medio de ella se responden las cosas dispersas a través del mundo. De lejos, el rostro es el émulo del cielo y así como mente del hombre refleja, imperfectamente, la sabiduría de Dios, así los dos ojos, con su claridad limitada, reflejan la gran iluminación que hacen resplandecer, en el cielo, el sol y la luna; la boca es Venus, ya que por ella pasan los besos y las palabras de amor;

⁴¹ G. Porta, *De Humana Physiognomia*, 1583; trad francesa, *La Physiognomie humaine*, 1955, p I.

la nariz nos entrega una imagen minúscula del cetro de Júpiter y del caduceo de Mercurio.⁴³

La tierra sombría es el espejo del cielo sembrado, pero en esta justa los dos rivales no tienen un valor ni una dignidad iguales. Los claros de la hierba reproducen, sin violencia, la forma pura del cielo: "las estrellas- dice Crolius- son la matriz de todas las hierbas de la tierra y cada estrella del cielo es sólo la prefiguración espiritual de una hierba, tal como la representa, de tal manera que cada hierba o planta es una estrella terrestre que mira al cielo, del mismo modo que cada estrella es una planta celeste en forma espiritual, que sólo es diferente por su materia de las terrestres. las plantas y las hierbas celestes se vuelven hacia el lado de la tierra y miran a las hierbas que han procreado, insuflándoles alguna virtud particular."⁴⁴

En esta época, otro gran poder, además del eclesiástico, era el militar, concentrado en los señores feudales. Por este motivo, también para ellos se realizaron muebles, que tenían mucho en común con los de la iglesia. Un primer signo del cambio en las condiciones de la vida en la Edad Media, están establecidas por las necesidades que surgen a su vez de una innovación de carácter socioeconómico que transformaría al mundo: el capitalismo. Podemos decir que en el siglo XIV, en Venecia y Florencia, se sienta las bases del sistema capitalista. Este hecho empieza a introducir cambios en el modo de vida y, consecuentemente, en la manera de pensar. Asimismo, anuncia el surgimiento de

⁴² T.Campanella, *Realis Philosophia*, Frankfurt, 1623, Pág., 98

⁴³ Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, Pág. 3

un tercer poder que equilibraría a los dos anteriores: el económico. Dos factores principales motivaron estos cambios:

1) Por un lado emerge con fuerza una nueva clase social: la burguesía, formada por banqueros y comerciantes que vieron en el intercambio comercial la oportunidad de acrecentar su poder económico y, junto con éste, su poder político.

2) Otro aspecto importante fue que los comerciantes se dieron cuenta de que para sostener su ritmo de ganancias debían enfrentar la competencia, y que para triunfar en este nuevo modo de lucha había que ser más eficientes en el manejo de mercancías.

Como se verá más adelante, fueron estos factores los que desencadenaron el desarrollo de Europa y, siglos más tarde, contribuirían al nacimiento de la revolución Industrial. Hacia fines de la Edad Media renace el uso de los objetos como signo de movilidad social y *status*.

A partir de la Alta Edad Media se empezó a usar el dibujo conscientemente como elemento que permitía la creación, a través de bocetos sucesivos. No es exagerado afirmar que el dibujo fue el primer “método” usado en los proyectos, y ya en pleno Renacimiento encontramos que Leonardo da Vinci considera que el dibujo es uno de los procedimientos técnicos y demostrativos que le permiten hacer canales o presas, construir máquinas para la nobleza y para la naciente burguesía. Recordemos que en esta época los ingenieros y arquitectos también eran pintores y escultores. Entre las primeras respuestas que se dan a esta pregunta se halla el estudio de las proporciones. Leonardo da Vinci se ocupa de

⁴⁴ Crollius, *Tractatus novus de signaturis rerum internis*, 1608; trad francesa, *Traité des signatures*,

ilustrar con diversos ejemplos el libro de Luca Paccioli, *La divina proporción*, publicado en Venecia en 1509. Posteriormente, en 1570, encontramos un documento fundamental: *Los cuatro libros de la arquitectura*, escrito por Andrea Palladio. En esta obra del diseño, tanto de edificios como de mobiliario, se centra en el manejo de la estética y principalmente en las proporciones. La obra de Palladio conserva la división entre los factores constructivo, funcional y estético, enunciada por Vitruvio, pero al poner el énfasis en los aspectos expresivos muestra la preocupación de la época por el arte y la belleza.

“El Renacimiento: movimiento literario, artístico y filosófico que se extiende de fines del siglo XIV hasta el final del siglo XVI y que se difundió desde Italia a otros países de Europa”.⁴³ Concepto y palabra se conservan durante la Edad Media para indicar el retorno del hombre a Dios, su restitución a la vida que ha perdido con la caída de Adán. A partir del siglo XV, la palabra se aplica en cambio para indicar una renovación moral, intelectual y política, obtenida a través de la vuelta hacia los valores de la cultura en la que se considera que el hombre encontró su mejor realización, esto es, la cultura grecorromana. En el Renacimiento se busca, conscientemente, un rompimiento con la Edad Media. La estabilidad social, que promovió estos avances después de la Edad Media, se reflejó en el arte en general. A partir del siglo XVI, los diversos reinos europeos se consolidan y el intercambio comercial cobra gran auge, sentando las bases para un mayor desarrollo de las diversas actividades productivas.

Pero para valorar los efectos y los cambios revolucionarios en la expresión artística, y puntualmente en la escultura a finales del siglo XVI, el estilo se torna más ambicioso conforme el ser humano se aleja de la austeridad del medioevo. Este alejamiento es sobre todo ideológico pues, en contraste con la época anterior, durante el Renacimiento incluso el Papa busca el esplendor y formas de vida menos austeras.

BERNINI EL CLAROSCURO DEL MÁRMOL

Gian Lorenzo Bernini, italiano (1598 - 1680) trabaja para el Papa Paulo V, pasa a ser el escultor de Roma, desde 1623, tras la subida de Urbano VIII al trono pontificio.

Bernini, queda al mando de la política artística oficial del papado, ejerciendo un poder y una influencia artística, tanto en Roma como en resto de Italia. Existen biografías contemporáneas escritas por su hijo Domenico y la obras de Filippo Baldinucci, y un diario escrito por Sr Chantelou durante la estancia de Bernini en París en 1665,⁴⁵ aunque Bernini no era un maestro de mente dada al análisis teórico y aunque no nos haya dejado ninguna expresión escrita coherente y mínimamente extensa de sus opiniones, el hecho es que sabemos que los códigos fundamentales de una cultura, los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá, Bernini acepta la libertad a través

de su escultura su espíritu refleja de manera simbólica la liberación de su condición a través del lenguaje del signo como es el cristianismo. "Acepta la liberación del antiguo dictado de pensar en términos de la piedra, rechaza la limitación renacentista de la forma del bloque y se dispone a concebir figuras de contornos zigzagueantes y extremidades que se disparan hacia el exterior." "Es preciso que sea de utilidad"⁴⁶ traduce, pues para ciertas categorías sociales, la inutilidad de ese objeto en cuanto a los fines culturales superiores. En cuanto al placer, es la propia racionalización ritual de un proceso que no quiere confesarse que obedece en primer lugar, a través de ese objeto, a una imposición social de prestación ritual conforme."⁴⁷ De prestación simbólica, de legitimación, de crédito social.

Todas y cada una de sus obras representa el clímax de una acción. Así, el centro espiritual de la estatua está fuera de la estatua misma, en algún punto del espacio, en el mismo espacio en el que vivimos y por el nos movemos.

Neptuno y Tritón, actualmente en el Victoria and Albert Museum. Sabemos por grabados de la época cuál fue la colocación original del grupo, que por, cierto, fue comprado por Sir Joshua Reynolds, en plan de especulación, llevado a Inglaterra. Estaba situada sobre una balaustrada, a bastante altura sobre la superficie del estanque, delante de un muro sin vano alguno y enmarcado, en ambos lados, por

⁴⁵ Rudolf Wittkower La escultura Procesos y principios, editorial alianza forma S.A., Madrid 1980 ISBN 8420670081

⁴⁶ Rudolf Wittkower La escultura Procesos y principios, editorial alianza forma S.A., Madrid 1980 ISBN 8420670081 Pág., 193

⁴⁷ Jean Baudrillard Crítica de la Economía Política del signo, edición siglo XXI, España ISBN 9682307023

dos pequeñas fuentes. El grupo estaba hecho, sin duda, para ser visto desde la perspectiva que muestra.

Es pues el constante interés de Bernini en fijar en su obra momentos fugaces lo que hace inevitable la vista única, ya que el clímax de una acción solamente puede expresarse en una de las perspectivas de la obra. La búsqueda de Bernini radica en el problema de los puntos de vista pone su realismo en una perspectiva de comprensión más correcta, su idea es guiar al espectador en su aproximación a la obra y de decidir por él el punto de vista que debe adoptar.⁴⁸ Tomemos por ejemplo la capilla de Altieri de San Francesco de Ripa, de la Beata Lodovica Albertoni (figura 120). La perspectiva correcta es la que se adopta desde la nave de la iglesia. Al recorrer ésta, la Capilla Altieri aparece de pronto ante nuestra vista. nos detenemos y vemos, a través de la penumbra de la capilla, a la Beata Lodovica en trance de muerte, bañada por una luz mágica. Una serie de arcos llevan hacia el hueco del altar, y cualquier movimiento a derecha o izquierda acabaría inmediatamente con el maravilloso equilibrio del conjunto, digno de una realización pictórica. La manera especial en el que la Ludovica Albertoni, la luz dirigida contribuye decisivamente al efecto nada realista de la obra. La utilización de la luz dirigida, cuyo origen no ve el que contempla la obra, es uno de los grandes inventos de Bernini. En el contraste con la luz quieta y difusa que empleaban los artistas del Renacimiento, la luz dirigida parece pasajera, inestable, y refuerza la sensación de transitoriedad que tiene el espectador ante la escena representada. Nos damos cuenta de que el momento de la "iluminación" divina es

⁴⁸ Ibid., Pág. 195.

tremendamente fugaz. Con su luz dirigida, pues, Bernini ha hallado la forma de que el creyente pueda sentir intensamente la experiencia de lo sobrenatural⁴⁹. La primera vez que Bernini experimenta con la ocultación del origen de la luz es la capilla Raimondi, en San Pietro in Montorio, el primer gran conjunto en que escultura y arquitectura aparecen totalmente coordinadas; y hay en ella, por vez primera, una ventana oculta que arroja sobre el altar, en el que está el relieve del éxtasis de san Francisco, un rayo de luz. En la capilla Cornaro de Santa Maria della Vittoria, realizada entre 1646 y 1652. la obra más conocida de su autor, el grupo del Éxtasis de Santa Teresa (figura 1220) . Aquí la luz que entra por una ventana de cristal amarillo, escondida tras el frontón, refuerza el carácter de visión que tiene la escena, la unión mística de la Santa con Cristo, que tiene lugar en el terreno imaginario de una enorme nube mágicamente suspendida en el aire, delante de un iridiscente fondo de alabastro. profundizar en el sentido simbólico de las iglesias Católicas, llevaría toda la tesis pero es importante una afirmación de la primacía del papado y apoteosis, visualmente inigualada, de la Iglesia Triunfante.

También le debemos el conocimiento más místico de la Policromía : la primera impresión que se tiene ante ella es una impresión intensamente cromática: el espectador se ve sorprendido por la interacción del mármol de varios colores, del bronce oscuro y dorado, del estuco también dorado y de la luz amarilla que se desparrama desde la ventana ovalada. Está claro cuál es el principio de composición que se oculta tras este empleo del color: éste se va haciendo cada

⁴⁹ Ibid., Pág. 197.

vez más claro y brillante, más visionario, según se van acercando figuras y objetos a la religión celestial.

La iglesia la imagen del cielo en la Tierra, no debía ponerse límite alguno al desarrollo del esplendor mostrado en la Casa del Señor. La Catedral, la policromía tiene una significación sobrenatural y no debe confundirse con el uso realista del color. La policromía tenía para Bernini gran importancia, pero nunca con el fin de lograr, a través del color, una imitación realista del natural. Utilizó escenarios policromos y combinó figuras de bronce y de mármol tanto para articular, subrayar y definir significaciones como para dar a sus composiciones una apariencia pictórica nada realista.

Este proceso de observación objetiva de Bernini lo lleva a introducir en sus obras su razonamiento sobre la luz él declara es tan difícil conseguir el parecido en un retrato de mármol que sea totalmente blanco. Para lograr tal parecido se hace a veces necesario representar en el mármol rasgos que no existen en el modelo representado. Esta paradoja la explica Bernini señalando que, por ejemplo "para representar el color azulado que la gente tiene alrededor de los ojos ha de vaciarse el lugar donde tal color debe aparecer, con el fin de lograr la impresión de dicho color y compensar de esta manera la gran limitación de la escultura, que sólo puede dar a la materia un único color.

Los escultores italianos hallaron que el globo ocular intacto, sin pintar, era un medio adecuado para expresar ideas generales, como la sensibilidad a la composición, ideas que exigían, más que una mirada fija, una mirada perdida en el espacio. Y ciertamente se trataba de un procedimiento adecuado a muchos de los

temas de la iconografía cristiana, a cuya expresión contribuyó. Pero el ojo esculpido adquiriría la mayor importancia cuando Bernini pretendía lograr una mirada altiva y verdaderamente digna de un Rey, como en el busto de Luis XIV, al que quería mirando como si estuviera a punto de dar una orden a uno de sus generales. Bernini declaró” Cuando la obra éste terminada, aplicaré el cincel a las marcas negras, y las sombras resultantes representarán las pupilas” Es decir, que durante el proceso de creación Bernini adoptó de nuevo, como medida provisional, la solución realista y arcaica de colorear el ojo. El primer interés de Bernini estaba en la mirada, y la firmeza y solución de ésta es, de hecho, uno de los aspectos que más impresionan en el busto.⁵⁰

Con respecto al modelo, Bernini argumenta que el carácter peculiar de una persona no se revelaba cuando se la tenía posando, en una situación artificial de la que siempre era consciente el modelo, sino solamente cuando esa persona se dedicaba a sus ocupaciones habituales.⁵¹

Con respecto a Bernini de quien he escrito profundamente considero un excelente escultor que logra técnicas cromáticas en el mármol con una gran soltura y libertad en cuanto al uso del claroscuro. En su trabajo el escultor no es un trasgresor de su sociedad como serán algunos de artistas que mencionaré más adelante, sin embargo, considero que esa característica oprimida faculta al estatus lo hace imprimir en sus temas escultóricos un realismo místico y perfecto en donde realiza la divinidad y con ello la luz teológica de su época de ahí que sea tan atractivo , su

⁵⁰ *Ibid.*, Pág. 213-4

⁵¹ Rudolf Wittkower *La escultura Procesos y principios*, editorial alianza forma S.A., Madrid 1980 ISBN 8420670081 Pág., 219

trabajo actúa sobre las conciencias para integrarlas. Sus obras son contenidos de pensamiento que vienen a actuar sobre situaciones reales.

LOS PROTAGONISTAS DEL SIMBOLISMO, LA ABSTRACCIÓN Y CONCRECIÓN

Aunque el mecanismo de las vanguardias artísticas apareciera incipientemente a finales del siglo XVIII con el culto a la novedad y a la originalidad por parte del romanticismo, la modernidad ha encontrado en el arte de principios del siglo XX sus expresiones y mitos más completos y culminantes. En consonancia con la idea de modernidad que significa expresión del “espíritu de los tiempos”, sectores de la burguesía más metropolitana y renovadora proporcionaron la técnica de las vanguardias, confiando en un progreso inmediato y rápido, promoviendo la ruptura de las convenciones en aras de la originalidad.

“La conciencia de la modernidad se desarrolla desde el renacimiento como oposición de lo moderno al conjunto de valores tradicionales clásicos, en el surgimiento de la ciencia moderna y el descubrimiento de América.”⁵²

Hasta entonces, el ser humano tradicional no tenía conciencia de serlo, ya que ninguna diferencia histórica podía afirmarlo en su identidad. En cambio, el hombre moderno empezó a ser consciente de su modernidad en tanto que se podía comparar con los antiguos y deducir las diferencias que les distinguían respecto a ellos. Esta modernidad se producía en un doble sentido: por una parte, como superación del mundo medieval y, por otra, al recuperar el lenguaje clásico y la

cultura de la Antigüedad, como identificación de la república Romana y los textos de autores como Cicerón, Horacio, Vitruvio, Plinio ⁵³

Desaparece un mundo que se había basado en la transmisión de la tradición y surge otro que permitirá la aparición del autor original en la búsqueda del progreso y la ruptura. Si en la sociedad tradicional el clero y la nobleza eran los clientes de los artistas, la sociedad moderna verá la aparición del artista individual que intenta crear para un mercado anónimo, sin el condicionante de un cliente concreto.

La pintura contemporánea de mitad del siglo XX fue muy importante para el desarrollo de la escultura contemporánea, ya que a la pintura le corresponde el cambio estético de nuestros días; con ella se establecen las bases fundamentales de la plástica, por ello tomo a Paul Cézanne (1840-1902, Francia), se preocupó por los trastornos climáticos y la transformación de la forma clásica en la pintura, al igual que otros artistas que tomaron sus bases y la trasladaron, no sólo a la pintura sino también a la escultura como pilares de investigación de la forma. El arte sensual de los impresionistas, que disolvía el mundo en luz, en color y en atmósfera, provocó una reacción: negación de las superficies brillantes, deseo de captar la estructura de las cosas, su "permanencia y no su momento fugaz".

Los impresionistas, quienes tuvieron su primera exposición conjunta en 1874, se refugiaron en lo fugitivo, en la experiencia del momento, usando los avances de la ciencia en cuanto a las teorías del color para materializar lo momentáneo. Los puntillistas, artistas que sucedieron en la vanguardia tras los impresionistas,

⁵² Josep Maria Montaner, La modernidad superada Arquitectura arte y pensamiento del siglo XX, edición Gustavo Gili S.A, Barcelona 1997, ISBN 8425216966 Pág. 144

⁵³ Véase Joseph Rykwert, "Classic and Neoclassic" Oppositions N° 7, Cambridge, 1976.

juzgaron necesario un apoyo científico para la representación de fenómenos lumínicos, usando las teorías científicas de Chevreul. Con los impresionistas, el ser humano se disolvía ya en luz y color y era tratado como un fenómeno natural más, parecido en todo los restantes. "La humanidad no debe estar presente", dijo Cézanne, la humanidad se esfuma cada vez más, se convierte en una mancha de color entre otras y desaparece de los paisajes solitarios y de las calles desiertas.

" Paul Cézanne nos da las primeras pruebas de una presentación espacial fundada en la circularidad, en la década en la cual la electromecánica y el telégrafo dan los primeros pasos entre los medios materiales y comienza a imponerse subliminalmente el modelo circular". ⁵⁴

Es el primero en demoler los criterios "modernos", que buscan ofrecer sobre la superficie plana la ilusión, la imagen virtual, de un espacio de tres dimensiones, interpreta la contemporaneidad de la cultura levantada sobre las vibraciones esféricas de energía eléctrica, lo que quiere decir que razona en términos tridimensionales, no sólo simbólicamente, permaneciendo en una transcripción virtual del espacio, sino en términos concretos de tangible espacialidad o espacio-temporalidad. Cézanne, en sus propuestas de espacio virtual, comienza a razonar en términos de manipulación directa del ambiente, entregándose a fabricar por sí mismo los propios utensilios, los muebles, los vestidos y a decorar el domicilio privado.

⁵⁴ Renato Barilli, L' Arte Contemporánea Da Cézanne alle ultime Tendenze Giangiacomo Feltrinelli editore Milano, 1984.

El Arte contemporáneo de Cézanne a las últimas tendencias editorial Norma S.A. Bogotá Colombia 1998, Pág. 37

El sistema por el cual la sustituye está basado en la imagen de lo esferoidal, cuyos elementos portantes son curvilíneos (parabólicos o hiperbólicos, según el caso). Desde entonces se corrobora la curiosa expresión usada por el artista en su madurez, según la cual el ojo convenientemente educado se debe hacer concéntrico.

Cézanne escoge como "forma simbólica," del espacio lo esferoide, en el momento en el cual los medios electromagnéticos comienzan a imponer a nuestro sentido común ese mismo esquema de organización sensorial, es decir, nos habitúan a razonar y a sentir esféricamente y ya no en forma lineal.⁵⁵

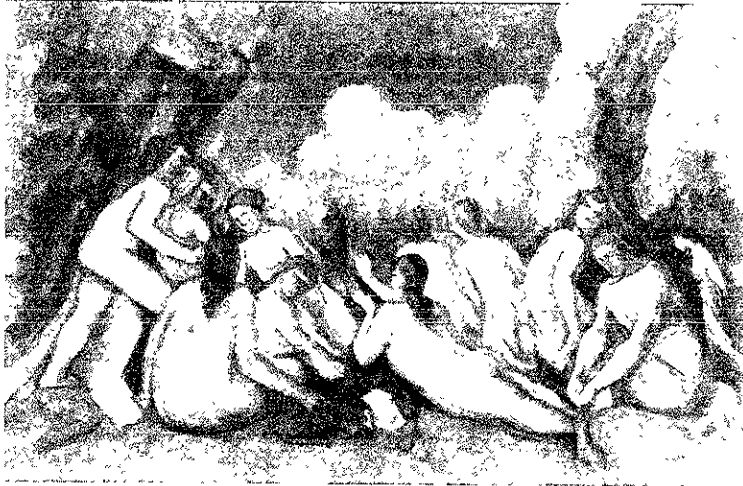
Podemos observar en la pintura "Niño con papagayo y dos niños ", como salta a la vista la contracción de las figuras a lo largo de un eje vertical, como si hubiesen sido aplastadas entre dos pasos, resultando en una grave deformación anatómica. Sin embargo, es el primer anuncio de un decidido acto de subversión con respecto a la "forma simbólica" de la "modernidad".

Esta forma simbólica distribuía los tamaños a lo largo del eje vertical, como en una especie de zona franca que no sufre deformaciones. Es una grave arbitrariedad porque, por el contrario, con base en los criterios de una perspectiva esférica sólo las zonas centrales mantiene las proporciones recíprocas; las otras, arriba o abajo, sufren una concentración (como sucede también en el video).

Cézanne ya había intuido esta lógica diferente del percibir que, en adelante, la seguirá siempre. Vemos en el cuadro "Las Bañistas" que las carnes de sus desnudos se alargan, se hinchan o, a la inversa, se contraen y restringen por

⁵⁵ *Ibid.*, Pág. 28

exigencias de la expresión del espacio (entendido como un antro esférico colmado de atracciones y remolinos.)



Paul Cézanne, Las grandes bañistas 1898-1905

Los problemas enfrentados en su trabajo no son jamás bidimensionales: su problema es siempre de "perspectivista", es decir, dirigido a dar una ilusión de

profundidad aunque sea con elementos curvilíneos, lo que por lo mismo, implica inevitablemente una contracción de la profundidad. De hecho, la pared de una esfera no puede alejarse de nosotros tanto como el vértice de una pirámide, al cual le está permitido escapar hasta el infinito, con una clara desproporción entre el primer plano y el fondo. En una visión esférica, por el contrario, entre estos dos planos existe una apretada implicación recíproca. "Almuerzo sobre la hierba" es quizá el resultado más pleno del período "esferoidal".

Por lo pronto, el tema se aproxima a los de la línea naturalista-impressionista: ciertamente, al comparar el tratamiento cezanniano resulta más fantasioso, pero es una fantasía colocada de ordinario con docilidad al servicio de problemas espaciales antes que psicológicos y literarios. La esfera tiene aquí su centro gravitatorio en los frutos intensos y luminosos colocados sobre el mantel. Es una confirmación anticipada del dicho ya recordado, de que el ojo del artista debe hacerse concéntrico y colocar en el punto focal toda la luz posible.

Podemos agregar otro famoso dicho cezanniano, el de “tratar la naturaleza a través del cilindro, la esfera y el cono”.

El color es “revelación del alma”, es decir, es “fenoménico”, aparición en superficie del noúmeno o esencia que hay por debajo. Noúmeno o esencia de la carne, de la madera, de la vegetación, que emiten todas sus vibraciones posibles, aun con las múltiples ambigüedades que las llevan a confundirse entre ellas, haciendo que la carne parezca madera y la madera carne. Color local en versión profunda, puesto que no se trata de exhibir el aspecto superficial sino la sustancia. Y no hay que temer, tampoco, los efectos cambiantes impuestos por la iluminación exterior porque, y en esto reside una gran diferencia entre Cézanne y los impresionistas, ella es prácticamente abolida como fuente cromática externa y separada, para convertirse mejor en una fuente adicional a la endógena de la materia.⁵⁶

La luz solar deja de ser accidente atmosférico para convertirse en una especie de detector intrínseco a los aspectos métricos. Vemos en el periodo del puntillismo, la aplicación de nuevas teorías científicas en la pintura. Seurat declara que la pintura reside en la construcción de la imagen gracias a una serie discontinua de impulsos luminosos colocados “en fila” y que, por esa misma construcción, provocan un aplanamiento espacial, lo mismo que una modulación muy esquemática y reducida de los contornos, del tipo de las sombras chinescas.

Lo que vale exactamente también para los impulsos luminosos que aparecen sobre el video, sobre todo cuando, por el defecto de sincronización, su trama parece escapar al control, transformándose en una especie de tablero de ajedrez

⁵⁶ Ibid., Pág. 39

completamente abstracto, incapaz de trazar imágenes. Es decir que se acentúa el aplastamiento, el volcamiento de los datos ópticos al primer plano, y que el planteamiento general de la vista panorámica, se hace bastante esquemático, apoyando en un sistema de horizontales y verticales.

Los estudios fisiológicos de la época habían demostrado que, si se hace girar el disco, al superponerse en la retina, los varios colores se anulan recíprocamente dando de nuevo la luz "blanca del día". Chevreul ligaba el verificarse de este efecto de contraste simultáneo con una instantaneidad de la visión, es decir, con un tiempo.

En realidad, por efectos de ella se aplica esa importante inversión impresionista que fue escandalosa a los ojos de los contemporáneos: la de hacer las sombras coloreadas, con azul y violeta, que son los complementarios de los colores naranja y amarillo de las superficies iluminadas por el sol.

De él participan la arquitectura, la pintura, la escultura y las artes menores, muebles, vitrales, cerámica, paneles decorativos, apoyándose en el interés hacia lo popular, despertando por William Morris y el movimiento británico Arts and Crafts.

Cézanne; abanica las formas en el espacio, abriéndolas, dilatándolas, como harán después de manera más sistemática los cubistas. El motivo predilecto "en láminas, casi agrediendo el pobre cuerpo con la mano armada de hacha, descuartizándolo efectivamente en planos paralelos, y además hinchándolo, acortando las piernas y expandiendo las pantorrillas hasta proporciones

monstruosas. Una pintura como ésta es la mejor introducción a la gran experiencia escultórica de Matisse, pues exhibe, potenciados, los mismos trazos.

Todos coordinamos en vastos ritmos circulares, casi de líneas generadoras pero muy atentas a no producir volumen, a no sugerir ilusiones de profundidad, al mismo tiempo, la lógica circular de los contornos no vacila en enseñarse con las figuras, simplificándolas salvajemente aunque, dado su mismo carácter circular, vemos las influencias de Picasso y de Brancusi, que se abren demostrando el coraje de reestructurar el espacio y con él las figuras, sin permanecer aprisionadas en sus definiciones convencionales.

Sólo que, en estos artistas la arquitectura de los planos cromáticos será completamente libre, auto fundada, de la vida, de los sentidos, del oír, del ver, del probar emociones táctiles y plásticas revela la influencia de Cézanne.

Las mascararas negras, para la escultura como género diferenciado, "pintores-escultores-cubistas", "reforzaron los márgenes de virtualidad ilusoria, simulando en mármol y en la fundición un repertorio un poco exterior de ojales, volutas, torsiones y escalonamientos descompositivos".



Constantin Brancusi (1876-1957) escultor que prefería la soledad y la sencillez, ideales que habían sido inculcados por un tratado místico de Milarepa (Monje Tibetano del siglo XI). Se orienta en un sentido distinto: la armonía universal, supone que la forma está determinada por leyes físicas en el proceso de desarrollo; del mismo modo que un cristal, una hoja o una concha adoptan una forma determinada por la acción de fuerzas físicas sobre la materia animada por una energía interna; mediante la pureza de ideas toma su forma la vitalidad orgánica.

Una vez que la masa se ha concentrado dinámicamente en una forma "absolutamente" plástica, se libera de la fuerza de la gravedad gracias a su mínima superficie de apoyo y a los reflejos de las superficies metálicas. Esta liberación crea una segunda "naturaleza absoluta" que ha de tomarse en sentido

líterai pues, efectivamente, es una sustracción o una eliminación de todos los objetos ligados a la tierra. Sus superficies limítrofes convexas y cóncavas producen un efecto ambivalente. Abarcan su contenido y logran, al mismo tiempo, que la luz rebote por completo. La expansión del volumen, que parte de un centro de emanación profundamente oculto y la plenitud de luz de incomprensible dimensión, se advierte en la superficie compacta y pulida del ovoide.

“Las esculturas brancusianas son casi todas figurativas (icónicas), dado que en general resulta posible reconocer en ellas una cabeza de mujer, un torso, un ave, una foca, pero en todo caso se tiene la impresión de estar en presencia de un descubrimiento libre: Nada ha forzado en él la lógica interna, la creatividad libre y autónoma de las generatrices, es decir, de esos motivos lineales de extremo rigor que el escultor hace rotar en el espacio hasta generar volúmenes.”⁵⁷

Aunque controla con infinita sapiencia sus mismos procesos, Brancusi penetra en el hiperurano platónico, allá donde están los tipos ideales, las esencias de las cosas, custodiadas como en un banco bien vigilado; tipos y formas de los cuales sobre ésta nuestra tierra precaria pueden descender sólo las sombras falaces e imperfectas. Lo que cuenta en su immaculada concepción es la limpidez de los mármoles o de los metales bruñidos. y la genialidad y originalidad de los pedestales, de las bases de las cuales se levantan sus esencias.

Él como Platón, filósofo del siglo IV a de C, hablaba del dominio de sí mismo. Platón se refería con ello a que la propia razón controlaba los deseos si se controlaban los propios deseos, uno era dueño de sí mismo.

Brancusi toma la filosofía de Platón que dice "La razón es la capacidad humana de entender el orden del universo, el orden de las "ideas", como las llamaba Platón que conformaban el universo hacer que la razón dominara la propia alma era lo mismo que hacer que el orden del universo dominara la propia alma.

Es así que se consigue la imagen vital, o correspondencia, es decir asociaciones reales, aunque irracionales, entre objetos dispares, hay formas universales a las que todos están subconscientemente condicionados y a las que podrían responder si su regulación consciente no las excluyera. Procurar la conciencia de la forma; una forma puede ser vital sin convertirse por ello en obra de arte: todo animal es un ser vital, pero la obra de arte es una concentración de esta fuerza vital con un cierto sentido.

Brancusi desarrolla un aparato de formaciones intermedias que van disolviendo, los trazos icásticos de las figuras, conduciéndolas así, paso a paso, a la generalidad indiscutible de motivos anacrónicos puramente plástico, privados de propósito representativos. Las distintas versiones de la columna infinita, se califican para fines utilitarios "la mesa del silencio", pero acompañados siempre de una solemnidad ritual.

Las indicaciones luminísticas, los rayos de luz, logran encontrar el justo equilibrio entre la tarea de asumir también ellas una consistencia plástica, transformándose en las facetas de un mármol, así como reaccionar el origen aéreo y vibrante.

Fue por medio de Brancusi que quedó establecida una característica de la escultura moderna: el respeto por la naturaleza de los materiales, cuando se talla

⁵⁷ El Arte contemporáneo de Cézanne a las últimas tendencias editorial Norma S.A. Bogotá

en piedra se descubre el espíritu de tu material y la propiedades "Tu mano piensa y sigue los pensamientos del material", afirma esta mística del material y de la correspondencia entre forma y contenido, ha tenido una vasta influencia en el desarrollo de la escultura moderna.

El propósito de la gran mayoría de los escultores modernos es crear un icono, un símbolo plástico del sentido interior, dimensiones desconocidas del sentir.

La humanidad tiene una necesidad insaciable de íconos, de signos, símbolos emblemas, lemas imágenes y metáforas de todas clases. La máquina misma se convierte en un símbolo: un símbolo de poder, dinamismo, velocidad, de todos los conceptos ideales de nuestro mecanizado modo de vida. Los valores tradicionales de la escultura son trastocados, al sacrificar la integridad del volumen y la solidez, en aras del efecto visualmente esencial. Se manifiesta en primer lugar el dominio técnico en la primera parte del siglo XX,: en segundo lugar el efecto "cinematográfico". Este efecto congela y rompe la duración en lugar de captarla en su fluir.

A ello se contrapone la idea de un espacio "colapsado", es decir, un espacio en que los varios núcleos se atraen, se aproximan, se chocan ("El espacio ya no existe, la calle bañada por la lluvia se abisma hasta el centro de la tierra"). Además de la aproximación dinámica de los cuerpos, se predica también su recíproca compenetración, apoyándola en el físico de los rayos x (¿Quién puede creer todavía en la opacidad de los cuerpos?). El extremo de tal giro de reflexiones se alcanza en un anunciado como el siguiente: "el movimiento y la luz destruyen

la materialidad de los cuerpos". Aquí, de una vez para siempre, es lícito y obligatorio declarar la homología con la enseñanza einsteiniana, uno de cuyos puntos principales es precisamente la conversión de la masa en energía y viceversa, dirigida a desarrollar de manera paralela el componente físico y el psíquico ("el dolor del hombre y de los objetos es interesante").

El desarrollo del organismo humano espacio se produce por líneas plegadas, cóncavas o convexas, definiendo concreciones sólidas de complicadas curvas algebraicas.

El arco, puesto que éste en cuanto perteneciente a la familia de las curvas, simboliza de manera inevitable las fuerzas de la vida con su carga de tragedia, de precariedad. el arco puede ser visto también como símbolo de energías diferentes de la mecánica-racionalista, a las cuales, sin embargo, Mondrian no quiere abrirse, obviamente porque intuye su sintonía con el vitalismo. "composición Nº 3" (1912), resulta más movida y animada que el precedente "Manzano en flor"; ello deriva del hecho de que aquí las curvas de las ramas son menos, y adoptan una colocación oblicua de 45º grados, sin ninguna alusión al mundo exterior, como indicio de la conversión de lo abstracto a lo concreto. Es ésta una solución ingeniosa porque consiste en desterrar la curva del interior de la obra, donde todo lo que aparece corresponde a una elección voluntaria del artista, pero, igualmente, aprovechar su benéfica influencia, soportándola como una imposición externa.

También el óvalo, en síntesis, será rectificado y reducido a la forma del rombo, que es la única derogación del sacro principio del ángulo recto.

La elementalidad de las soluciones gráficas y plásticas con comprometedoras intenciones simbólicas. Así, la vertical está por el principio masculino (o por él yo freudiano), mientras la horizontal es la materia, el regazo femenino, la vida. O bien, según una diferente simbolización, la vertical representa la unidad mientras la horizontal se enriquece con todas las levaduras de la diversidad, siempre contenidas dentro de un margen reducidísimo, y obtenidas jugando con esos pocos elementos minimales a los cuales algunos artistas reducen su arte, la mayor fuente de variabilidad son las varillas negras, las cintas, extremo punto de llegada de la estilización de las ramas del árbol o del andamio tubular.

Surge el celo revolucionario, renace por elección y está motivado por la nostalgia, pasa a no ser coherente sino influyente, un garabato en el aire.

El biomorfismo de Kandinsky, quien nace en Moscú en 1866 y pertenece a la generación simbolista rusa, logra plantear un viraje igualmente concreto, pero no dependiente de las máquinas sino inspirado en el polo de la vida, en el mundo de las formas orgánicas vegetales, animales. Kandinsky es también un agudísimo teórico y ya en 1910, tiene lista su obra capital, *De lo Espiritual en el Arte*.⁵⁸ En ella el artista revela una lúcida conciencia de la homología que el arte debe conseguir con respecto a la investigación científica (y por tanto, también tecnológica) coetánea. La convertibilidad recíproca de la masa en energía y viceversa, la espiritualidad de la cual nos habla no tiene, en realidad, connotaciones idealistas, sino que exalta la conquista de un estado desmaterializado de fluidez radical, de *softness*. En relación biunívoca entre masa

⁵⁸ Kandinsky, *De lo Espiritual en el arte*, editorial Barral S.A. Barcelona 1972, Pág. 22

y energía, está presente, se dirige sobre todo al reino orgánico de la vida. Su desmaterialización, más que resolverse en los fenómenos de irradiación electromagnética, aborda el mundo de todos los elementos constitutivos de la biología: las células, los protozoos, las amebas.

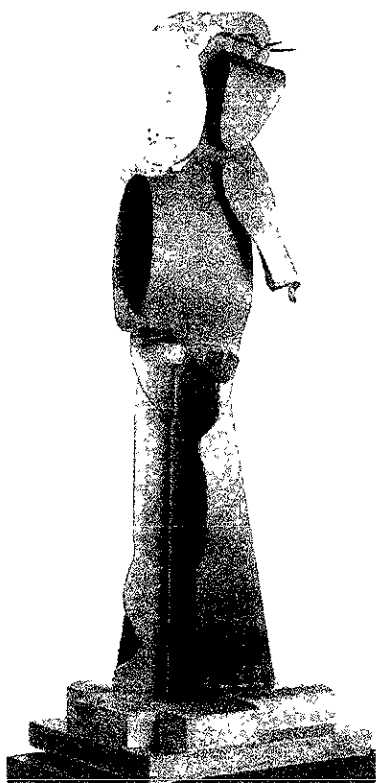
Sensible a la fascinación de los rayos X y de todos los demás fenómenos de radiación y de física de las partículas, Kandinsky plasma un sistema biomorfo vasto y coherente. Lo espiritual del artista es el estado de fluidez difusa teorizado por él, parece ser una óptima visualización de las energías primarias freudianas, es decir, de la esfera del ello, de la libido, del Eros. (términos prácticamente sinónimos), porque hace corresponder las formas primordiales de la vida, dinámicas, agresivas, móviles, inquietas, abandonadas, con los placeres de la compenetración recíproca.

“La improvisación Nº 20 “ (1911), “Marcha negra” de 1912, hay una aureola de pestañas que le da el habitual derecho de ciudadanía en el reino de los microorganismos, vorágine que profundiza, según uno de los efectos más conocidos y comúnmente verificables de la psicología de la percepción. Con sorpresa constatamos cómo en esos espacios primordiales hay mucha luz, mucho color, mucha alegría de vivir. Ello, por lo demás, responde a la ideología kandinskiana dirigida a rescatar los valores de lo vital y de lo primario, tanto en sentido biológico como psicológico. Sin embargo, un mayor desarrollo cuantitativo parece estar reservado a las formas cálidas de vastas excrecencias, por los colores rojizos que simulan la carne de las vísceras o de los órganos internos, lóbulos de corazón o de otras entrañas. En cambio, las formas frías, enrolladas en

sí mismas, parecen mejor anticuerpos amenazantes, errantes como minas en aquellos ínterspacios, listos a herir, a lacerar los tejidos. Se advierte una insólita simulación de plasticidad, que casi exige salir fuera de la tela.

“Arco azul” es casi una serie de campanas de vidrio encajadas las una a continuación de las otras. si no fuese por su consistencia tridimensional, aunque diáfana y aérea, sería abstracta-decorativa, es decir, pretendería capturar espacio y volumen, expresar dinamismo.

Dentro de esta tendencia estilizada y abstracta está el precursor del arte moderno en México,



Germán Cueto (1893-) la revolución Mexicana daba sus últimos coletazos, aquello era un llamamiento atronador a la sublimación contra el academicismo literario.

Él entra en contacto con los “Estridentistas” (Manifiesto a finales del 1921, donde se sintetizaban un poco todos los movimientos estéticos, desde el cubismo y el

expresionismo al futurismo y el dadaísmo). Alaban la velocidad, el maquinismo, la risa vital y el internacionalismo, y se rebela contra las convenciones de la sintaxis, de la lógica, de la perspectiva de la copia servil.

Germán Cueto rescata la tradición mexicana y le incorpora la vitalidad de la libre expresión que va desde las máscaras de obsidiana precolombinas hasta las máscaras de madera y de papel maché que se siguen usando en las fiestas y ceremonias populares. Él define una voluntad de abstracción geométrica contra el surrealismo y el arte figurativo en particular.

“Los trabajos más destacados del escultor Germán Cueto, son: “Máscara, sf. “Maqueta para monumento a la revolución”, actualmente en el Museo de Arte Moderno y “La Tehuana”, c.a (1949), Museo de Arte Moderno, México. Debo destacar que es el primer escultor moderno de Iberoamérica y uno de los más innovadores de su tiempo.

Germán Cueto es el claro ejemplo de innovación y interpretación de su cultura ; Él logra transformar en su tiempo el lenguaje vital significativo de la abstracción mediante signos precursores de una nueva época, aunque cada pieza es resultado de una reflexión autónoma, lo esencial de las obras está sujeto a una fuerte prejuicio geométrico. Cada elemento responde a una necesidad y expresa un significado por asociación, todo emana de un conjunto de creencias religiosas compartidas, los espíritus que siguen actuando sobre lo real”⁵⁹ .

En 1927 viaja a Europa donde se suma al grupo que Joaquín Torres García y Michael Seuphor reúnen bajo el nombre de “Cercle et Carré”,(revista cultural) que

define una voluntad de abstracción geométrica contra el surrealismo y el arte figurativo, se suman a este movimiento Mondrian, Kandinsky, Arp, Vantongeloo, Lérgeer, Prevsner, que exponen en la Galería 23. este material queda registrado en el segundo número de la revista "Cercle et Carré".

Las nuevas tendencias en Europa estaban desarrollando diversos lenguajes con una preocupación importante en la liberación de estereotipos. En México todavía ocupaba el primer lugar el arte populista, figurativo, repleto de ideología.

El simbolismo de Cueto, para mí está cargado no sólo de su cultura mexicana es también un ejemplo de simbolismo vital, y un compromiso con sus ideales, así como también una clara búsqueda concreta y esencial de la forma moderna.

EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO, LUZ Y EMOCIÓN

Cuando pienso en espacio, veo en mi interior las imágenes de la naturaleza, en su mimetización con el espacio. Los espejos formados por el agua, la humedad que toman las piedras cerca de un río, la vegetación, las terrazas y estructuras de las formas arquitectónicas llenas de vegetación, y color. Esta mimetización o sincronía dispuesta en la arquitectura tiene más relevancia cuando logra juntarse con la escultura. Como sucedió en el trabajo de la arquitectura y la escultura contemporánea en su relación con la delimitación por el crecimiento urbano, de la dirección emplazamiento u organización de su recorrido.

El espacio es distorsión, intervalo, amplitud, vacío, extensión: una extensión indefinida, un hueco en el tiempo, una porción de vida o una distancia que

⁵⁹ Centro Atlántico de Arte Moderno, forjar el espacio La escultura en el siglo XX, edición especial

describe un punto en movimiento: espacio vital, territorio que una nación juzga indispensable adquirir para el desarrollo, éstas son las bases del espacio; en cambio, la cultura nómada, la más remota forma de conducta social, sigue a la naturaleza sin violentarla y desarrolla una práctica estética no instrumental que utiliza sólo las posibilidades expresivas del cuerpo humano, canto, danza, que son transmitidas por la tradición oral sin que llegue a perder su eficacia a través de siglos.

Sin embargo, es en esas prácticas estéticas "primitivas" donde debemos rastrear y redescubrir el verdadero sentido de la práctica estética que busquemos para poner nuevamente al género humano en armonía consigo misma y con lo que le rodea.

Al pasar de las expresiones corporales a las expresiones instrumentales, el arte sufrió una traslación de lo sensorial a lo simbólico que determinó su esencia, hasta agotarse finalmente en lo económico. En el Arte nuevo todas esas instancias deben ser recuperadas y equilibradas de manera que la humanización no detenga sino que se trascienda a sí misma.

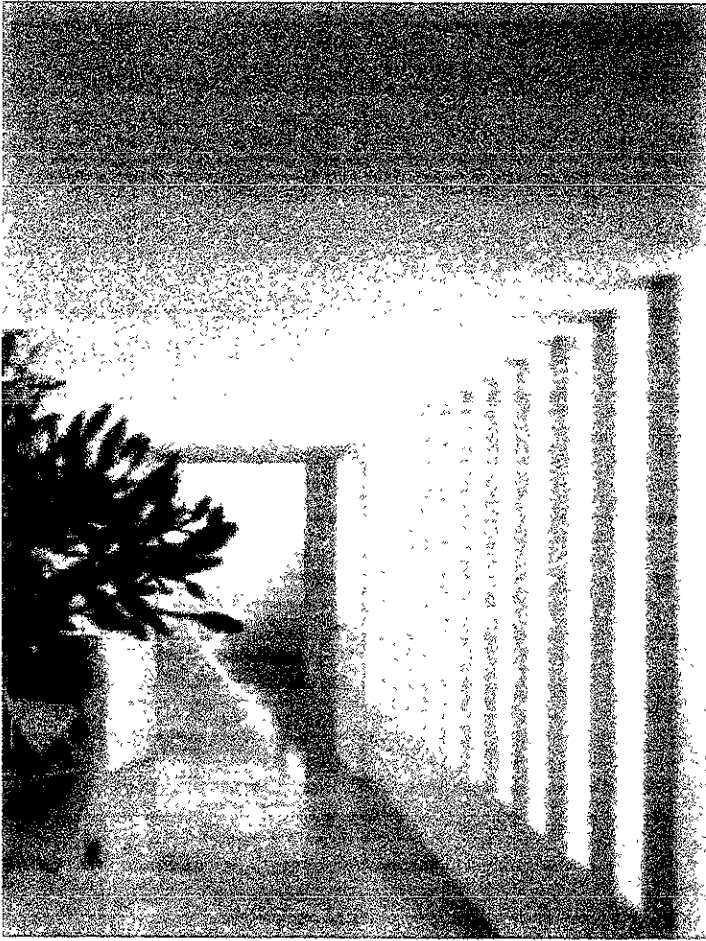
Las cosas cambian cuando la conducta estética es avasallada por la economía; hoy la presencia del espacio económico en la ciudad es tan absorbente, como lo fueron en el principio los espacios religiosos, políticos, militares o folklóricos, sólo que, el económico aliado al espacio racional y técnico, desplazan progresivamente a los demás hasta llegar a anularlos.

"El arte ecológico", que se practicó en las civilizaciones nómadas y rural en forma cotidiana y armónica, primero a través de las expresiones corporales y

posteriormente en manifestaciones instrumentales pero de escaso impacto sobre el medio natural, ahora debe (cambiar) encontrar nuevas y más sugerentes modalidades que equilibren el enorme impacto producido por el ser humano, no en función de su capacidad destructiva sino constructiva y creadora. Vemos en la arquitectura doméstica el surgimiento del movimiento contemporáneo, nos llevan al estudio general de la arquitectura en nuestro siglo.

La arquitectura contemporánea surgió en diversos sitios, conformándose como una doctrina a partir de la tercera década de nuestro siglo. Los principales promotores fueron Walter Gropius, a la cabeza del Bauhaus, y Le Corbusier en Europa Y Frank Lloyd Wright en Estados Unidos.

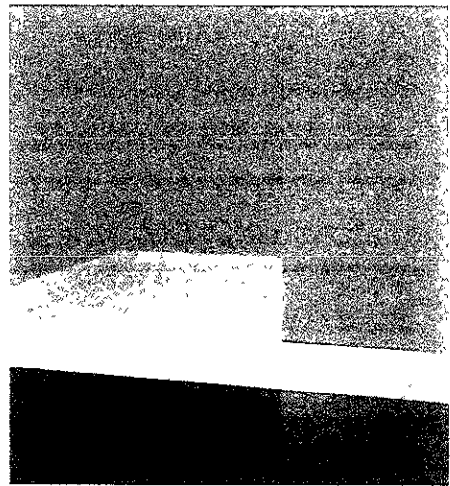
Le Corbusier propone representar la vivienda con un punto de vista crítico y objetivo, que abandone los conceptos caducos. Así se obtendrá la "casa-máquina" (o máquina para vivir) que, por su proyección en serie, es saludable tanto física como moralmente y que es bella de la misma manera en que lo son los instrumentos y herramientas que nos acompañan en la vida diaria. The New architecture and the Bauhaus, asienta las nuevas enseñanzas que se basan en la condición intelectual, social y técnica de nuestro tiempo, donde las estructuras funcionales se liberan de los ornamentos, sin olvidar "La satisfacción estética del alma".



En México, Luis Barragán buscó que las viviendas tuviesen un sentido de unidad y habitabilidad, a la vez que conciencia del sitio en que se localizaban, lo que denominaba "Simplicidad orgánica"⁶⁰. La verdadera arquitectura orgánica se logra a través de la continuidad de los espacios internos tratados con un sentido estético, para que lo artístico y lo estructural se integrasen

totalmente. Asimismo contempló el uso de los materiales constructivos de un modo lógico y natural, preocupándose también por la proporción de las medidas del cuerpo humano dentro de las diversas habitaciones, así como del mobiliario y de la decoración de éstas como parte integral del edificio.

Pero podemos destacar los espacios sensibles y de gran arte visual del arquitecto Luis Barragán comenta de un viaje que hizo al África que es "El



⁶⁰ Reverté Ramón y Labanda Jordí, Luis Barragán 1902-1988, editorial Reverte México 1996.

que más me ha impresionado en mi vida. Vi las construcciones que llaman *cashba*, en el sur de Marruecos, es lo que encontré plásticamente más ligado al paisaje, más ligado a la gente que lo vive, a su ropa, a la atmósfera, inclusive más ligado a sus propias danzas, a su familia. Es decir, encontré ahí la integración perfecta de su religión con todo el ambiente que viven y las cosas físicas que tocan. La arquitectura popular de la provincia mexicana, sus paredes blanqueadas con cal, la tranquilidad de sus patios, el colorido de sus calles, tienen un profundo vínculo con los pueblos del norte de África y Marruecos; también éstos han marcado con su sello mis trabajos”.

Se puede decir que en gran medida, sus conceptos se basaban en las propuestas de los teóricos franceses del siglo XIX, en especial las de Julián Guadet, y en la *Teoría de La Arquitectura*, En efecto, esta tendencia se significa por un decidido interés por los elementos arquitectónicos, que favorecen diversas emociones, así como el retorno a los espacio, las formas y los objetos tradicionales.

Por la luz, los valores simbólicos, las texturas, las formas, el confort- en cambio su arquitectura, pensada como volúmenes autónomos, no interpreta el contexto como factor diferenciador.

Luis Barragán abunda: “Marruecos es millonario en riqueza espiritual y sus mayores excedentes son el arte, la emoción y el sentido estético que le dan a la vida y a las cosas”. Esta manifestación estética de Barragán como las de Gaudí, Olbrich, Van de Velde o Teodoro de Anagastí afirma que las densidades visuales y ambientales extrañan un valor pocas veces entendido en nuestra arquitectura,

recreando sentimientos y sensaciones generalmente ocupados, como la vida interior o morada, las lejanías, el mundo del ensueño y la nostalgia.

“El cubo por su forma pura, sencilla y neta, fácilmente entendible, fue considerado por los maestros centroeuropeos, como el prototipo de validez universal y se le conocía como la caja blanca mediterránea”⁶¹.

Los lugares de Barragán, tanto interiores como exteriores, son espacios para sentir y pensar. El mundo de las sensaciones ha conformado el leit-motiv de sus recorridas, la luz final, lateral, reflejada o tamizada, a la penumbra, son efectos que inciden en el ánimo del habitante y le incitan a reflexionar y a recrear los sentimientos más puros del espíritu. Sus muros detienen e invitan a estar, protegen, dan serenidad y seguridad ante la idea de lo desconocido. El agua, invento y razón del edén y fundamentos del oasis, se da cita a lo largo de toda su obra. Bajo morfologías diferentes, el agua y la naturaleza quizá sean aproximaciones o metáforas del paraíso desconocido. Fue muy afecto a la utilización de luces filtradas en algunas ventanas, empleó platos translúcidos de colores trocados después por cristales pintados de amarillo, los cuales los podemos ver en las casas de Robles León, González Luna, Cristo Gilardi y el Convento de Tlalpan.

Barragán se reunía con Mathias Goeritz, por lo muy cercano de sus ideas estéticas un escultor y un interlocutor. Uno de sus primeros trabajos juntos es la escultura simbólica del Fraccionamiento del Pedregal; una representación de la fauna del lugar, cruza por serpiente y lagartija, que fue colocada en la plazoleta,

⁶¹ Reverté Ramón y Labanda Jordí, Luis Barragán 1902-1988, editorial Reverte México 1996.

rodeada de muros de piedra de lava. A principio de 1955, están involucrados en un proyecto de urbanización, Cd. Satélite, al norte de la capital, cuyo monumento simbolizará el nuevo fraccionamiento. El lugar elegido era espacio perfecto para volúmenes de gran altura, que se trataba de una pendiente pronunciada y estaba en una vía de alta velocidad; debían de ser objetos que marcaran el acceso norte de la ciudad en un punto desde el cual el paisaje era sorprendente, pues la vista se extendía sin límites sobre el Valle de México. Optaron por unas gigantes torres, volúmenes prismáticos que fueran cambiando de altura y fue determinado en 1956.

“En 1976 construye Barragán la casa de Gilardi, en la colonia de Tacubaya de la Cd. de México, obra que ha sido considerada su testamento arquitectónico, pues en ella se encuentran sus características preocupaciones; son notables el color, las texturas, la secuencia y disposición de los espacios, la luz del sol y sus reflejos y difracciones en la alberca interior desempeñan un papel de primera importancia. El espacio para el comedor-alberca es la síntesis de años de reflexión sobre la luz y el espacio. A las temáticas acostumbradas se incorporan nuevos recursos espaciales como los rayos del sol y sus efectos alquímicos cuando tocan el agua. Entrar a la casa por su umbral oscuro es casi iniciar una procesión mística; luego, el cubo de la escalera está lleno de una luz blanca e intensa. Al trasponer una puerta se entra a un pasillo iluminado en forma oblicua por luz amarilla tamizada por una serie de perforaciones verticales en el muro, cuyos cristales están pintados al óleo, al abrir la puerta del fondo, un rayo de sol se dibuja sobre un

muro azul y se difracta al tocar la superficie del agua. La escena está enmarcada por un muro rojo que irrumpe en la superficie de la alberca”.

“Se trata del movimiento conocido hoy en día como arquitectura emocional, donde se conjugan numerosas influencias y que se caracteriza por los muros masivos con pocas aberturas, cuyos espacios internos privilegian la intimidad; asimismo los patios y jardines interiores retoman especial importancia, con la constante presencia del agua, utilizando en construcción y decoración materiales artesanales.” En busca de la integración de la luz y la emoción en todo lo que nos rodea, para lograr la dualidad y la vuelta a lo orgánico y la imaginación en México se encuentra trabajando la Mtra. Clara Porset,⁶² utilizaba una estructura sin fin de alambazón combinada con tejidos tradicionales para el cuerpo de los muebles.

Por su parte Díaz Morales, arquitecto, teórico y gran maestro de Guadalajara, acotó alguna vez al referirse a la identidad: “Heredamos también el amor a la naturaleza, y el sentido refinado de los árabes, que fueron los mejores maestros de las manifestaciones griegas, romanas, orientales y norteafricanas, cuando Europa era sacudida por los bárbaros”⁶³. Pero ante todo conviene mencionar al arquitecto que fue el mayor exponente del modernismo en el mundo hispano: Antonio Gaudí. Éste superó los límites del movimiento para imponerse como maestro incansable de la arquitectura- escultura, las exigencias funcionales y las

⁶² Clara Porset Dumas, (1895-1981) Nació en Cuba y se nacionalizó mexicana, Artista, Arquitecta y diseñadora industrial y uno de los grandes exponentes del diseño orgánico, trabajó con los mejores arquitectos mexicanos de su época como Barragán, ella es la encargada de todos los diseños de mobiliario de Barragán.

Salinas Flores Oscar, *Historia del Diseño Industrial* Editorial Trillas. S.A. de CV. México 1992 ISBN 9682441404,

⁶³ Hernández Martín Vicente, *Arquitectura doméstica de la ciudad de México 1890-1925* edición UNAM, México 1981. Pág. 42

capacidades expresivas personales, absoluta anticipación de los tiempos. "Sus formas, por muy libres que sean, tienen siempre una motivación técnica o mística. Por ejemplo, en "La pedrera"⁶⁴ no existe las paredes maestras, toda la construcción se apoya en pilares y por lo tanto las separaciones y su forma, no tienen ningún vínculo de tipo estructural. Está enriquecida con decoraciones en el techo, totalmente abstractas, aunque recuerden formas naturales. como ha dicho Gaudí no imita a la naturaleza sino se inspira en ella para inventar formas nunca vistas". A modo de conclusión la rápida revisión de los diversos factores que guiaron la proyección de la luz hasta principios del siglo XX, cuando surgió la ruptura del paradigma religioso pero no espiritual que hasta entonces estaba marcada por una devoción exacerbada en el Medioevo, con la cultura Gótica como signo de dualidad entre objeto sujeto. Este planteo religioso fue tomado en Inglaterra por el arquitecto John Ruskin, para fundamentarse como base ética y moral desde la religión, todo esta carga de conducta también viene a marcar grandes pautas de obediencia que son tomada por los artistas plásticos, hasta su ruptura a partir de mediados del siglo XX, con Constantin Brancusi (escultor) vitalista. Los pintores impresionistas y Paul Cezanne,(pintor) encuentran un gran interés en la ciencia desde el punto de vista, de un entendido materialismo metodológico, que admite que los fenómenos vitales tienen caracteres propios, diferentes de los físico-químicos.

A partir de la teoría y la practica de las escuelas europeas como la Bauhaus y la HFG de Ulm, caracterizados por el despegue económico y una organización social

⁶⁴ Bonometto Anna, Arquitecturas Eléctricas, editorial corzo di porta vittoria, Milán Italia 1991.

alimentada por un dinámico movimiento nacionalista generalizado, se manifiesta en todas partes.

“La historia podrá hacer, pues innovar es siempre una aventura hacia lo desconocido; por esto mismo es necesario revisar los hechos pasados que nos muestran los aciertos y los errores que implica el riesgo de innovar, para así dar un paso más hacia delante ya que, como bien advierte Garaudy: “El porvenir no es lo que va a ocurrir, es lo que haremos. “El verdadero futuro no es aquello que aún no existe, está presente en el presente”⁶⁵

⁶⁵ Salinas Flores Oscar, *Historia del Diseño Industrial* Editorial Trillas. S.A. de CV. México 1992 ISBN 9682441404, Pág. 296.
André Ricard Garaudy, *Diseño ¿por qué?*, Pág. 232.



La tordoya trabajando, 1996 hueso, carne y alma 153x 95x 75 x 95 cms.

México colección privada.

CAPÍTULO TRES

IDEA, IMAGEN, SIGNO DE LA ESCULTURA

Las distintas maneras de mirar y representar la imagen visible del mundo han sido el motor de una evolución continua. La revalorización de la idea de lugar estaría estrechamente relacionada con el inicio de la recuperación de la historia y la memoria, unos valores que en mi espacio recupero de mí misma; en pequeña escala se entiende como una cualidad del espacio interior que se materializa en la forma, la textura, el color, la luz natural, los objetos y los valores simbólicos cualidades que pretendo manifestar.

Algunos artistas contemporáneos llevaron al simbolismo a la síntesis de signo en su trabajo, destacando que cada disciplina artística abre una ilimitada indagación sobre su propia materialidad y posibilidades de desmaterialización: el plano y la composición, las líneas y los colores en la pintura; las estructuras, los elementos y las formas geométricas puras en la escultura, y en la arquitectura: las obras como de Cezanne, Brancusi, Pablo Picasso, Vasili Kandinsky, y Piet Mondrian serán seminales en este proceso de búsqueda de una realidad oculta más puramente estructurales, formales y compositivos.⁶⁶

El camino de búsqueda constante de la originalidad y la novedad sufrió una crisis entre los años cuarenta y sesenta. Esta crisis era expresión de una situación general de descrédito del racionalismo en el proyecto moderno. en el campo del

⁶⁶ Joseph Maria Montaner, La Modernidad superada Arquitectura arte y pensamiento del siglo XX, editorial Gustavo Gili. S.A. Barcelona 1997 ISBN 8425216966.

pensamiento- véase, por ejemplo "María Zambrano" proliferan las interpretaciones críticas hacia las servidumbres del racionalismo y de la modernidad introducidos a cualquier precio por el capitalismo tardío.

Este nuevo grado de modernidad consistía, precisamente, en la mira hacia la tradición, en la integración a las preexistencias ambientales y en la recuperación de la idea de monumentalidad. A partir de aquí la pregunta podría plantearse en estos términos. ¿Quién es más moderno, el que continúa críticamente los patrones de la modernidad establecida, o el que pone énfasis en la crisis de esta modernidad, y para afrontarla introduce referencia a la tradición? Estas mismas paradojas se han expresado en otras disciplinas como la medicina, cuando las medicinas alternativas, marginadas por la modernidad, han pasado a tener un papel representativo en la actualidad; o en la ecología, cuando el respeto por la naturaleza y la integración en el medio ambiente, que habían sido consustanciales a las culturas indígenas y al "pensamiento salvaje"⁶⁷ y que han sido sistemáticamente despreciados, actualmente son, paradigma necesario para conservar la vida en el planeta.

Con el fáustico culto a la originalidad y con el uso de una metáfora militar de avance y conquista, hoy en día poco simpática, las vanguardias comportan generalmente una actitud de hostigamiento al espectador, que se traduce en un

⁶⁷ Esto queda evidenciado en dos obras de Claude Lévi Strauss, *Tristes tópicos*, editorial Universitaria de Buenos Aires 1970, *el pensamiento salvaje*, fondo de cultura Económica, México 1992.

elitismo social que convierte la obra en exclusiva y difícil.⁶⁸ Al romper con los códigos establecidos elimina su posibilidad de comunicación; por eso mi propuesta es construir un puente comunicativo entre la escultura y la colectividad a partir de la memoria y de los lenguajes convencionales. Más allá del ansia por la novedad y el consiguiente enfrentamiento con los gustos de una parte de la sociedad, existe otra característica definitoria: buscar respuestas a las nuevas necesidades.

Se traducen al signo de expresión : El signo aparece porque el espíritu analiza. El análisis prosigue porque el espíritu dispone de signos. Los signos pueden ser dados por la naturaleza o constituidos por el ser humano. Pero los signos artificiales deben su poder a su fidelidad a los naturales. A partir del siglo XVII se da valor inverso a la naturaleza y a la convención: si es natural, el signo no es más que un elemento desconectado de las cosas y constituido en tanto signo por el conocimiento. Así, pues, es algo prescrito, rígido, incómodo y el espíritu no puede adueñarse de él. Por el contrario, cuando se establece un signo de convención, siempre se puede (y en efecto se debe) escogerlo de tal modo que sea simple, fácil de recordar, aplicable a un número indefinido de elementos, susceptibles de dividirse él mismo y de recomponerse. Es el signo el que traza la participación entre el ser humano y el animal; el que transforma la imaginación en memoria voluntaria, la atención espontánea en reflexión, el instinto en conocimiento racional. Los signos naturales no son sino el esbozo rudimentario, el

⁶⁸ Véase Joseph Maria Montaner, Después del movimiento moderno, Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1993; y también el artículo "expresión en la arquitectura después del movimiento moderno".

dibujo lejano que sólo quedará terminado por la instauración de lo arbitrario, frente a estos signos de convención.

Un sistema arbitrario de signos debe descomponer hasta llegar al origen; pero debe mostrar también cómo son posibles las combinaciones de estos elementos y permitir la génesis ideal de la complejidad de las cosas. "Arbitrario" no se opone a "natural" a no ser que se quiera designar la manera en que se establecen los signos.

En su ser simple de idea, de imagen o de percepción, asociada o sustituida por otra, el elemento significativo no es un signo, sólo llega a serlo a condición de manifestar además la relación que lo liga con lo que significa. Es necesario que represente, pero también que esta representación, a su vez, se encuentre representada en él. Enuncia antes de decir qué es un signo: "cuando no vemos un cierto objeto sino como representación de otro, la idea que de él se tiene es una idea de signo y este primer objeto es llamado signo."⁶⁹ La idea significativa se desdobla, ya que a la idea que reemplaza a otra se superpone la idea de su poder representativo. La idea significada, la idea significativa y, en el interior de esta última, la idea de su papel de representación. El signo es una representación desdoblada y duplicada sobre sí misma. Una idea puede ser signo de otra no sólo

⁶⁹ Logique de port- Royal, 1ª parte, Cáp. IV.

Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*. editores siglo XXI, México 1979.

Bonsiepe, Gui, *Teoría y práctica del diseño industrial, comunicación visual*, Gustavo Gili, Barcelona 1978.

porque se puede establecer, puede representarse siempre en el interior de la idea que presenta. Y también porque, en su esencia propia, la representación es siempre perpendicular a sí misma: es a la vez *indicación* y *aparecer*; relación con un objeto y manifestación de sí.

Todas las representaciones están ligadas entre sí como signos entre todas forman como una red inmensa; cada una se da, en su transparencia, como signo de lo que representa; y sin embargo o más bien por este hecho mismo ninguna actividad específica de la conciencia puede constituir alguna vez una significación.

Nada de sentido exterior o anterior al signo; ninguna presencia implícita de un discurso anterior que habría que restituir a fin de sacar a luz el sentido autóctono de las cosas. Los signos no tienen otras leyes que las que pueden regir su contenido: todo análisis de los signos es, al mismo tiempo, y con pleno derecho, un desciframiento de lo que quiere decir. A la inversa, el sacar a luz lo significado no será más que la reflexión sobre los signos que lo indican. Lo mismo que en el siglo XVI, "semiología" y "hermenéutica" se superponen, pero en forma diferente.

El mundo nace con el círculo completo de la mediación en el cual yo estoy incluida alma y cuerpo, carne y huesos. Este círculo grande y vivo no es una utopía. Los seres humanos nacen y se forman en él; todo lo que sabemos del lenguaje, del pensamiento, de la salud mental, concuerda con esta tesis de que el mundo en que la vida puede brotar, desarrollarse y tener sentido, es un círculo de cuerpo y palabra, sin precedencias absolutas entre uno y otra. Pero ciertamente no es un círculo perfecto y la circulación a que da lugar no es perfecta, en el sentido de que no realiza la coincidencia entre inmediato y mediato. Esta falta de

coincidencia, yo pienso, impulsa a la sustitución de este mundo con otros mundos ideales o con el mundo fingido de las verdades convenidas.

El otro mundo, el "más allá", como dice Ortega y Gasset, no es el paraíso ni el purgatorio sino la trascendencia, a la que está abierto el cuerpo femenino porque puede dar a luz, hacer nacer criaturas que vienen "del más allá".

La humanidad toma posesión de la naturaleza transformándola. El trabajo es la transformación de la naturaleza. La humanidad sueña también con operar mágicamente sobre la naturaleza, con poder cambiar los objetos y darles nueva forma recurriendo a medios mágicos. Es el equivalente, en la imaginación, de lo que el trabajo significa en la realidad. Lo que existe independientemente a nuestra conciencia es la materia. De ahora en adelante se alojan en el interior de la representación, en el intersticio de la idea, en el pequeño espacio en el que juega consigo misma, descomponiéndose.

Todas las cosas del mundo son compuestos de formas y materia y cuanto más predomina la forma cuanto menos estorba la materia mayor es la perfección alcanzada.

LA LUZ EN LAS ESCULTURA ESFEROIDES

SATISFACCIÓN INTERIOR

La forma se ve como la "idea de Platón", como algo primordial en que la materia tiende a dejarse absorber, como un principio espiritual de orden que legisla sobre la materia. El órgano específico para realizar la escultura es el sentido del tacto, que se estudia también bajo el nombre de háptica, entendido como la primacía del

sentido del tacto frente a todos los demás, desde el punto de vista de la psicología del conocimiento. Por ello se puede asignar un carácter muy marcado de la realidad a las sensaciones del tacto, pues nada convence más de la existencia del mundo exterior que el choque de nuestros cuerpos con los objetos del entorno. El ser humano establece una relación espacial con los objetos de su entorno más próximo y con las cosas que halla a su alcance, dado que de manera constante palpamos superficies de cuerpos en un proceso que nos comunica las propiedades táctiles del objeto.

El movimiento es la condición elemental, incluso el factor que configura los fenómenos del tacto, hecho tan importante como la luz para las percepciones visuales. Las cualidades fenométicas transmitidas por medio del sentido del tacto, son inmediatas: liso, rugoso, duro, blando, húmedo, seco, flojo ,rígido que consideradas en sí mismas, no poseen ninguna cualidad especial, aunque permiten sentir la forma tridimensional de los objetos.

“La acción de cada conjunto material es la forma: es el principio activo. todas las actividades se realizan gracias a la forma y todas tienen por finalidad perfeccionar la naturaleza de su autor.”⁷⁰

La formación de una planta es la suma de una serie de cambios formales, los organismos vivos asimilan las condiciones del mundo exterior de diversas maneras.

Hasta cierto punto, la forma está también determinada por los materiales. hay una cierta forma latente o que todos los materiales tienden su propia perfección o a su

desmaterialización, mi deseo es dar forma a los materiales metafísicos, voluntad de forma.

La esfera representa la fuerza independiente, generadora de vida y humanidad; con ella aprendimos los valores más primigenios y, como en la ronda por ejemplo, es quizás en nuestra cultura la manera más enérgica que tenemos para comunicarnos, para llegar a un cambio o encontrar la unión de un punto de fuerza interna y externa. La esfera es simbólica y real conjuga el don del poder y del cambio, tal y como lo vemos en el huevo y en el grano.

A pesar de que existen diferentes formas de objetos, podemos concebir que nos relacionamos con la información esferoidal, porque desde el mundo en el cual habitamos sentimos la atmósfera que nos envuelve, nos introduce, y la cual penetramos.

Poseemos un conocimiento previo de la forma esferoidal o esferoide. Esta sensación está inmersa en nuestro inconsciente desde la gestación, haciéndose más fuerte en el sexo femenino; quizás por ello el trabajo que realizo es la búsqueda de una sensación primaria, interna, de salir hacia la luz, de germinar por medio de los ojos del observador, de explotar los fundamentos simbólicos de la forma esferoide que nos contiene y nos lleva a la razón.

El nacimiento, como preocupación, de la forma esferoidal viene desde la concepción del movimiento propio que posee esta forma. En mi escultura la forma esferoidal está suspendida o detenida dando la sensación, en la piedra, de un movimiento oscilante hacia todas partes y ningún lado, como reflejo de la pérdida

⁷⁰ Burdek, Bernhard. Diseño. Historia, teoría y practica del Diseño Industrial. editorial Gustavo Gili,

del sentido, de la verdad y esperanza suspendido como imagen subsecuente a un cambio.

Es, quizás, la única forma que me lleva a la observación del tiempo, a la reflexión de un momento. Observar esta forma como contenido, y conectarla en una materia rígida, me lleva a sentir una quietud abrumante de soltura, preexistente en mi reflexión sobre ella.

La atribución de un propósito al proceso del trabajo sólo tiene lugar después de una experiencia manual concentrada, el hacer y el ser conciente surge y se desarrolla en el trabajo y sólo en una etapa posterior apareció un propósito claramente identificable para dar a cada forma un carácter específico. El humanismo soportó muy bien "el elogio de la mano", órgano del Espíritu soberano, pero retrocede ante el elogio de la máquina (cuyo examen más crítico es todavía una variante). El automatismo le pone positivamente fuera de sí. La pintura inspirada al escritor y al filósofo occidental, pues continúa la literatura (como el cine, a su manera prolongada lo escrito). Mitos y Escrituras sagradas han engendrado miríadas de imágenes manuales, en alegoría emblemática, el arte sacro o la pintura de género. Entre la idea y su conversión en imagen, el texto y su ilustración, se permanece entre gentes de espíritu. "Las manos son instrumento de la creación, pero, ante, todo el órgano del conocimiento. Para todo hombre, pero aún más para el artista. "(elogio de la mano) pero no dice con ello una verdad eterna, pues los órganos del conocimiento y de la creación abandonan

progresivamente nuestro cuerpo.”⁷¹ “El cuerpo humano es la tumba de los dioses”, decía Alain, para situar la imaginación en la fisiología y la emotividad de las vísceras y, así, desmitificar “la inspiración divina”

Lo bello no es ni una idea ni una propiedad; está en nosotros y, al hablar de ello, no hago sino hablar de mi misma. Ni sustancia ni esencia, como decían los griegos y después los doctrinarios del clasicismo, lo bello es el correlato de un juicio singular que se llama juicio de gusto, intermedio entre las dos facultades de conocer y de desear (sensibilidad sui generis que justifica una crítica singular, autónoma respecto de la Razón teórica y la razón práctica).

“Precisamente aquí es posible recuperar la categoría “mujeres”, con todo su contenido político y su calidez como instrumento de análisis de la sociedad y de la historia. Por más diversidad y disparidad que exprese nuestra existencia, a las mujeres nos une una relación de amor y gratitud”.⁷²

De amor y gratitud no en sentido psicológico o moral, sino como estructura, una estructura simbólica que puede tener contenidos positivos o negativos, no importa, pero estructura de relación con el origen concreto y personal que nos da a las mujeres un lugar de enraizamiento en el mundo.

Consiguientemente, las diferencias de género estructuran la percepción y la organización concreta y simbólica de toda la vida social. En tanto que estas diferencias establecen distribuciones de poder, distribuciones que implican control

⁷¹ Régis Debray, vida y Muerte de la Imagen historia de la mirada en Occidente ediciones Paridos Ibérica, S.A., Barcelona 1992 ISBN 8475099815, Pág. 113.

⁷² MA Milagros Rivera Garretas Nombrar el mundo femenino, editorial (Cicyt) La comisión Asesora para la Investigación científica técnica Barcelona 1994.

diferencial de acceso a recursos materiales y simbólicos, el género estaría implicado en la concepción y en la construcción del poder.

La diferencia tiene que ver con la descivilización de la propia experiencia de sí y del mundo; el género, con la inteligibilidad del mundo, mundo del cual una o uno es parte.

Para mí, ser mujer tendría en el presente y habría tenido en el pasado potenciales propios. Potenciales más que realizaciones, según algunas autoras, a causa de las condiciones de subordinación en que hemos vivido las mujeres desde la instauración del patriarcado en las diversas formaciones sociales.

Es necesario que el ser mujer se haga significativa y significativo en el mundo, no sólo en la intimidad o entre mujeres, es decir que la diferencia, de objeto pensado, se vuelva significativa, se haga pensamiento pensante, es por eso que el trabajo simbólico que represento como mujer y escultora esta penetrando un lenguaje más político, el cual se empieza a manifestar en forma de pasión distinta, sin estereotipo codificado.

La pasión resalta en estos casos un saberse distinta del hombre y también del estereotipo de lo femenino codificado en el sistema de género vigente.

Se trata de tener siempre en cuenta la diferencia sexual, pero también la compleja articulación de esta diferencia en los diversos contextos culturales y tradicionales históricas. No existiría, por tanto, solamente una diversidad entre las mujeres en general; existen también modos diversos de experimentar y de representar la diversidad interna al mundo femenino y la diferencia sexual con respecto al mundo de los hombres.

Para hacer significativa la diferencia femenina no es necesario que sean muchas las que estén diciendo lo mismo al mismo tiempo. Sucede en la historia que una o pocas voces revolucionan un signo establecido por la sociedad, las mujeres nombran un presente que vive en ellas desde la inmediatez de sus experiencias.

Como medio de transmisión de mis experiencias, he encontrado en la abstracción un lenguaje que no reprime. Es por eso que la utilizo desde su transmisión sensorial racional hasta la abstracción como manifiesto un equilibrio emotivo, que a su vez conlleva a su proyección simbólica objetiva.

La abstracción no es narrativa, la abstracción es "lo que es" lo puedo traducir alguna veces por "tal y como es", y significa "es así". No puede ser concebida o descrita por medio de palabras y conceptos, es mi experiencia, que simboliza un estado, y su construcción es siempre analítica, reflexiva objetiva; expuesta directa, uno no puede abandonar nunca "lo que es".

Para cualquier ser humano, un reflejo es condicionado por los estímulos que entiende del mundo. La separación gradual de la naturaleza ha modificado nuestra visión de la misma. De todas maneras seguimos siendo las criaturas de la naturaleza.

Cuando pienso en la luz, siento su fuerza como energía y materia, como el único medio que genera cambios en la superficie de los objetos y es, quizás, esta fuerza la que busco en mi escultura.

Al trabajar el mármol blanco, esta piedra clara no sólo refleja luz, sino que hace que penetre visiblemente en su interior, al tiempo que absorbe la oscuridad de la

sombra y la incorpora en sí. Como consecuencia, toda delimitación rigurosa se pierde en el paulatino desnivel de una intensidad de luz fluctuante. La atracción de las cosas que brillan, centellan y relucen (no sólo para los seres humanos sino también para los animales) y la irresistible atracción de la luz pueden haber desempeñado un papel en el nacimiento de la forma.

Sólo el ojo percibe los complejos fenómenos de lo resplandeciente, brillante, reflectante, transparente o cromático, por lo que los materiales sólidos y volátiles aparentemente se transforman unos en otros. Sin embargo, la importancia de la luz tiene que considerarse tan relevante que podría erigirse en un medio independiente de configuración. De ser así, superaría cada vez más en importancia las formas objetivo-corporales de la escultura.

Mi inquietud como creadora va por la cuestión de la relación entre el renacer, a luz a sí mismo, para pensar el mundo y para ser libre, como mediación necesaria en la relación con el origen.(crear: dar luz, dar la vida).

El hacer escultura es mi liberación, no es un objetivo, no es una meta; es la comprensión de los valores genuinos, los valores eternos. La piedra, la madera son una síntesis, una simbología. En ellos encuentro la prueba de que mi acción es correcta, es espontaneidad, pero actuar espontáneamente implica tener quebrados aquellos valores no propiamente genuinos de uno, como dije anteriormente hemos creado divisiones artificiales que llamamos religiones y organizaciones sociales para la vida, todo se basa esencialmente en nuestras necesidades de vivencia. Cuando trabajo, mi mente es flexible con las formas de

mi material orgánico, percibo la sutileza; en este instante no estoy cargada de valores del ayer.

“Lo que despierta la inteligencia es esta percepción de los verdaderos valores; y como la mente está mutilada por tantos valores que le ha impuesto la tradición, uno tiene que liberarse de estas experiencias pasadas, de las cargas pasadas, a fin de comprender el medio presente en que vive”.⁷³

El movimiento infinito que es emoción, que es acción misma, no se ve impedido en su movimiento, cuando no está forzado o limitado o influido por una idea, esta idea yo la llamo luz, cuya expansión no tiene límites y cuyos efectos apenas pueden determinarse, estimula continuamente la búsqueda de fórmulas intuitivas que prescinden hasta un punto extremo de soportes materiales.

Ahora , este pensar y sentir sin la búsqueda de una recompensa, de un resultado, es el verdadero experimentar, se dice que para experimentar, la mente debe estar liberándose continuamente del medio, con el cual entra continuamente en conflicto en su movimiento impermanente. Pero cuando una persona empieza a comprender el medio, ve su plena significación y valor y entonces es la dueña de sus propias acciones, entonces es inteligente por lo tanto no importa cuáles sean las circunstancias, funcionará. Estas fórmulas se presentan como equívocas e ingravidas en su existencia espacial y buscan la participación del espectador con el fin de cerrar el círculo estético.

La luz que se halla en una pieza escultórica es la sublimación, es un símbolo plasmado en una forma determinada, la búsqueda de lo onírico, es una sucesión

de encuentros con la naturaleza, experimento la ruptura al volver a la forma, a la simbología de la materia para reencontrarme con mi espíritu perdido.

La piedra lleva consigo la huella de la historia. Cuando la observo, me guía una línea que es como la introducción al quehacer escultórico; me lleva de la mano a buscar el juego de curvas y rectas, contra curvas en comunicación, en existencia, en presencia. La piedra es el reflejo orgánico del tiempo, es la naturaleza tomando a la materia. Al abordar el trabajo me atrapa el magnetismo del material, la dureza de las rocas anteriores a mi existencia que llevan consigo su esencia: simplificación de lo bello o lo divino.

Mi primer pensamiento es la búsqueda de la emoción- sentimiento contenido en la piedra: el movimiento circular; retomo el círculo como base fundamental de comunicación constante en mi trabajo. La presencia orgánica como medio de entrega de relación con mi entorno. Es como un nacimiento que presento a través de esferas y esferoides, podría decir que es mi propio nacimiento. La emoción contenida en una esfera, en la rotación, los cambios y movimientos conforman la huella: la forma de existir y expresar existencia. (El sentimiento primario)

El sentimiento primario representa un esfuerzo por divulgar ese sentido esencial, mostrar el espíritu transformador, cómo las formas de la naturaleza son infinitas, entrar en el mundo de las formas es gratificante porque la forma es una verdadera recreación de la existencia.

Sin embargo, la forma en sí misma encierra sus límites, su esencia es limitada pues la forma es parte de las cosas y es así mismo la existencia misma. Las

⁷³ J.Krishnamurti Obras completas 1933 -1967, Tomo II ¿Qué es la Recta Acción? Editorial Kier

formas creadas por mis manos obedecen generalmente a una función que corresponde a mi necesidad cultural mestiza: la comunicación expresada fundamentalmente en círculos.

De esta manera también me relaciono con el espectador, que le atribuya a mi trabajo, el propio sentido conforme a sus capacidades de percepción. Tal postura puede ser muy arcaica de afrontar, pero para mí se relaciona con tocar la emoción real.

Considero que es más placentero y emocionante que una persona pueda descubrir e interpretar mi trabajo de muchas maneras, que cada uno pueda tener su propio hilo conductor. Como artista esto me da la posibilidad de volver a mirar mi trabajo con las frescas lecturas que cada uno hace del mismo. Me molesta nombrar mi trabajo y conducir de manera autoritaria a los espectadores, aunque considero que nombre y forma son símbolos de identidad. Lo cierto es que en la naturaleza, las formas existen antes que el nombre; aunque en la sociedad moderna la tendencia es a encasillar el trabajo escultórico-y cualquier trabajo creativo- en el lenguaje. Mi necesidad como ser humano creador es convertir mi trabajo concreto en un lenguaje personal que refleje mi historia, que las formas tomen el valor de símbolos de identidad de mi cultura.

¿Quién hace válida la interpretación? ¿ El intérprete, la estructura, la intención. En parte se puede recuperar la intención como autor, y en parte ya está contaminada de intención del observador. en efecto, es el problema de la subjetividad y la objetividad de la interpretación; hay una mezcla de las dos; la interpretación es la

intención como autor, pero no es plenamente alcanzable, nuestra subjetividad se inmiscuye siempre el hecho que el observador se auto interpreta en la interpretación, sobre todo como posibilidades de desarrollo de su propio ser. “De esta manera se rompe el círculo hermenéutico y se superan los presupuestos y los prejuicios, ya que lo que se da al final de la interpretación no es lo mismo que estaba al comienzo de ella. Y de esta forma también se puede admitir un progreso en la interpretación, ya que cada acto hermenéutico conduce a un resultado distinto de lo que se tenía al iniciarlo”⁷⁴ .

Es por eso que abordar un material orgánico como la madera o la piedra es tocar los significados simbólicos por el tiempo para luego dejarla libre a su propia transformación de luz y tiempo.

La escultura se convierte mediante asociaciones mentales en símbolo de su contexto de uso o bien de situación histórica y cultural, en signo de una parte de mi historia vital. El material orgánico lleva consigo sus pensamientos su historia y a su vez es tocado por mis pensamientos y mis emociones así como mi imaginación mi trabajo trasciende lo técnico, sin embargo, por su propia naturaleza la satisfacción que puede aportar la ganancia quedará limitada al estricto nivel de los sentidos.

Nuevamente, la espiritualidad que encuentro en la piedra, en la madera está relacionada con cualidades del espíritu humano como son el amor y la

⁷⁴ Burdek, Bernhard Diseño. Historia, teoría y práctica del Diseño Industrial. editorial Gustavo Gili, Barcelona 1994. Pág. 142.

Hermenéutica y Diseño: En un sentido estricto, la hermenéutica es el arte de interpretación, la lectura y la traducción de textos. El camino hacia la comprensión pasa entonces por su

paciencia, la tolerancia, el perdón, la contención del sentido de responsabilidad, el sentido de armonía.

En contraposición al hecho que vivimos en una civilización que depende en gran parte de la tecnología para su funcionamiento, el arte proyecta inconscientemente las ansiedades de su época, mi ansiedad es la falta de responsabilidad, humana con el medio es por eso que mi trabajo formal está realizado en materiales orgánicos. De esta manera me hago responsable con el universo, con los seres vivos con la humanidad como parte integral de ella.

“La piedra angular que sustenta el edificio de nuestras creencias y de nuestras prácticas no es la elección intelectual de la verdad, ni la elección moral del valor. Antes que esas operaciones por así decir secundarias que conciernen al conocimiento y a la moral, y los determinan, está el teorema óptico de existencia: lo que es, es. Y como nuestros principios de visión son también de división, lo demás, todo lo que “no hay que ver”, se considerará no-ser, engaño visual o falso pretexto. Aquello que para nosotros es la realidad misma, los budistas lo llaman con toda naturalidad “el vacío”, “sunya”; lo que es plena realidad para el budista a nosotros nos parece simpleza y vanidad”⁷⁵. La evidencia natural de una civilización pasa por ser una ilusión en otra. Cada una tiene peculiaridades. Estas peculiaridades justifican y reclaman “ el diálogo de las culturas”. Pero lo real se ha convertido en una categoría tecnocultural, y esa técnica se hace ahora mundial. ¿De qué vamos a hablar si la realidad es la misma para todos? Para mí la realidad

interpretación. De reflexiones sobre condiciones y normas de la comprensión, así como para la interpretación lingüística.

es otra, somos herederos innovadores rodeados por todas partes de mitos pero también dotados de utensilios y nuestra cultura es una transacción negociada un año con otro entre nuestra herencia mitológica y nuestro medio técnico. Hoy, nuestra realidad es una media visión del mundo, dispositivo que dispone de nosotros, dotado de una fuerza de arrastre planetaria. La cultura del detalle, del fragmento, del trozo, el derrumbe de las antiguas dialécticas de la totalidad, la sustitución de lo global por lo fragmentario, que a veces se resume en el declive de los grandes relatos.

Resumo. En la logosfera⁷⁶, que sigue a la invención de la escritura, lo que “era” verdaderamente estaba ausente. La sospecha llevaba a lo visible: así ocurría ayer con las culturas egipcia, griega, bizantina y medieval; y hoy con la budista, hinduista y anímista. En tal sentido el intelecto divino como ordenador del mundo: de la inteligencia emana siempre, a tal punto que el intelecto está presente en todos los seres. “Después de algunas décadas, la extensión de los espacios observables parece que se ha saldado con una amputación de los territorios de la utopía. Cuando el espectro de la radiación electromagnética se reducía a la luz visible por la retina, lo invisible tenía infinitamente más realidad. Libertad, igualdad,

⁷⁵ Régis Debray, *vida y Muerte de la Imagen historia de la mirada en Occidente* ediciones Paridos Ibérica, S.A., Barcelona 1992 ISBN 8475099815, Pág. 302.

⁷⁶ Régis Debray, *vida y Muerte de la Imagen historia de la mirada en Occidente* ediciones Paridos Ibérica, S.A., Barcelona 1992 ISBN 8475099815, Pág. 302.

La Logosfera, que obra en la materia es un principio activo natural; no es pensamiento ni visión sino potencia capaz de modificar la materia, potencia que no conoce, pero que obra como el sello que imprime su forma o como el objeto que reproduce su reflejo en el agua; así como el círculo se origina desde el centro, de igual manera el poder vegetativo o generador recibe, por otra parte, su potencia productora, o sea de la parte principal de la espiritualidad, o como le dicen al alma, la cual se la comunica modificando al alma generadora que reside en el todo.

Abbagnano Incola, *Diccionario de Filosofía* editorial del Fondo de cultura Económica S.A. México 1986 ISBN 9681611896.

fraternidad, por ejemplo (que podría simbolizar un sistema de ideogramas pero que un microscopio electrónico nunca nos permitirá ver en directo).⁷⁷ no podemos evadir las realidades invisibles y simbólicas en nuestro alrededor. en cuanto a la forma.

Vincular la forma de la seducción, que mantiene la hipótesis de un duelo enigmático, de una atracción o de un atracción violenta, que no es la forma de una respuesta, sino la de un desafío, de una distancia secreta y de un antagonismo perpetuo, que permite el juego de una regla.

La escultura es observar la resolución disolución de todas las cosas en una armonía apasionada o en una libido subconyugal, el objeto se relaciona con el sujeto como una pareja, donde el amor es una especie de respuesta universal, la esperanza de una convivencia ideal, la virtualidad de un mundo de relaciones fusionales. Es posible incluso que sólo la seducción sea realmente una forma, y que el amor no sea más que metáfora. Ahí donde ya no hay juego ni regla, hay que inventar una ley y un efecto, un modo de efusión universal, una forma de salvación que supere la división de los cuerpos y de las almas, que ponga fin al odio, a la predestinación, a la discriminación, al destino.

“El sujeto sólo puede desear, sólo el objeto puede seducir”. siempre hemos vivido del esplendor del sujeto, y de la miseria del objeto. El sujeto es el que hace la historia, el que totaliza el mundo. Todo parte del objeto y todo vuelve a él, de la misma manera que todo parte de la seducción y no del deseo. El privilegio inmemorial del sujeto se invierte, Pues éste es frágil, no puede hacer otra cosa

que desear, mientras que el objeto, por su parte, juega perfectamente con la ausencia de deseo, seduce por esta ausencia de deseo, representa en el otro el efecto de deseo, lo provoca o lo anula, lo exalta o lo decepciona hemos querido o preferido olvidar esa fuerza.⁷⁸

Hacer referencia al objeto -sujeto me lleva al cuestionamiento del sujeto postulado metafísico de su preeminencia: obligada a poner en juego, en tanto mi debilidad, fragilidad, feminidad, muerte, obligada a dimitir en tanto que tal (no sólo el sujeto psicológico, sino también el del poder, y el del saber), el sujeto se ha visto atrapado únicamente en el melodrama de su propia desaparición,.

Nace de ahí una confusión que reflejan actualmente todas las peripecias de su "liberación". fuera de ahí, no es más que un despojo lamentable enfrentado con su propio deseo o con su propia imagen, incapaz de administrar una representación coherente del universo, y sacrificándose sin sentido sobre el cadáver de la historia para intentar resucitarlo.

El sujeto no puede interpretar su fragilidad o su propia muerte por la simple razón de que ha sido inventado para defenderse de ellas, al mismo tiempo que de las seducciones, las del destino, por ejemplo, que provocarían su pérdida.

Vivimos las convulsiones de subjetividad, y no paramos de inventar otras nuevas, pero esto ni siquiera es dramático: la problemática de la alimentación se ha desmoronado, y la evidencia del deseo se ha convertido en un mito.

⁷⁷ *Ibíd.*, Pág. 308

⁷⁸ Baudrillard Jean *Las estrategias fatales* editorial anagrama Barcelona. 1984 ISBN8433900749 Pág. 125

Baudrillard hace reflexión sobre no solo el consumismo de los objetos de arte también del sujeto, interpretar el universo desde la síntesis sin sacrificar la forma por el origen de la historia.

Yo como creadora no pretendo identificarme con los cadáveres de la historia, pero si me identifico con la síntesis de la materia como un elemento inherente al mundo de las formas, tal vez mi trabajo intenta no romper el equilibrio del universo sino al contrario integrarse a el; Con el propósito de ser parte, integral y no separación subordinada o psicológica con un propósito establecido. Mi trabajo esta ligado a mi liberación y a su reflejo de ella. En función de los sentidos, en encuentro de espiritualidad con el mundo que interactúo.

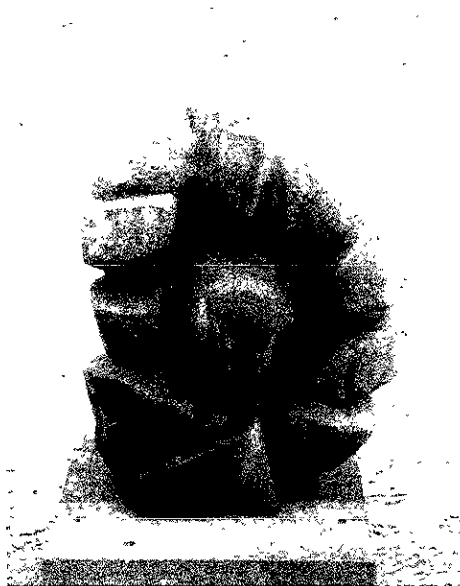
Para mí el deseo no es un mito, el deseo es el sentimiento que experimento solo con mi material trato de indagar hasta que el material me lo permita, las formas son un juego continuo de recorridos como un desnudo magnético.

OBRA:

Ángel Gris, 1996 cantera 50x40x24 México

Colección Cue

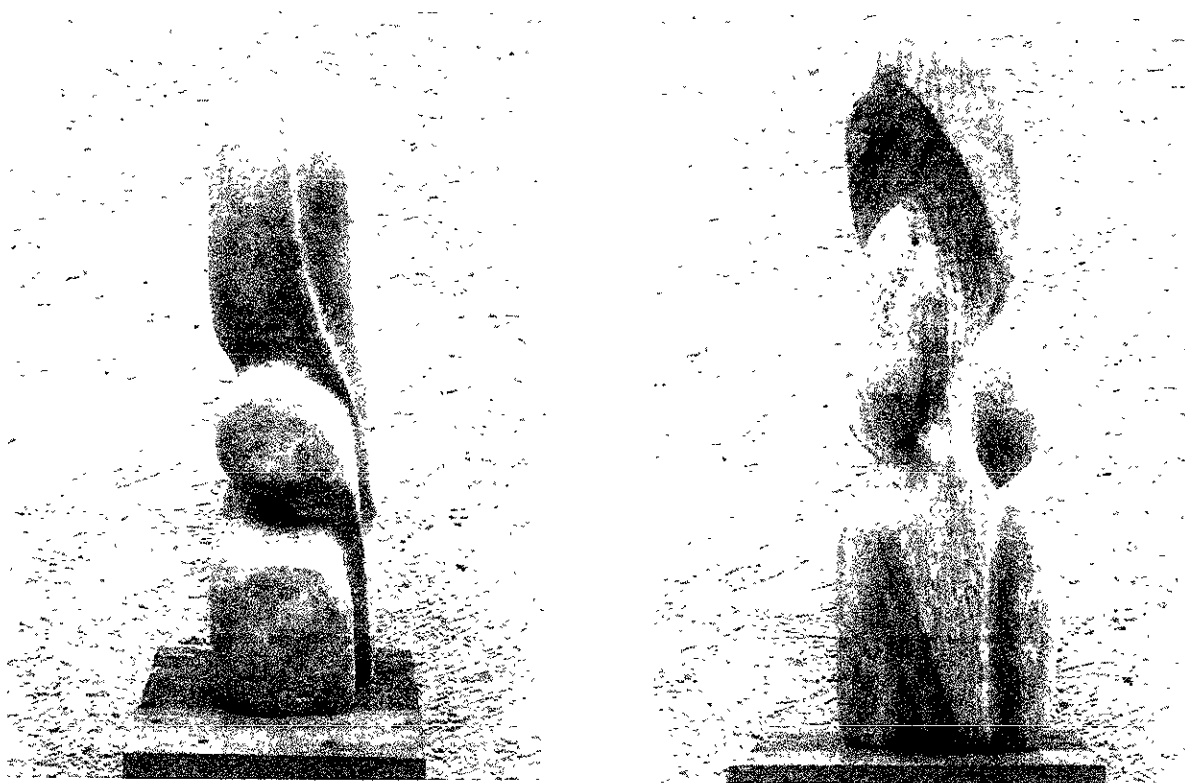
Es el reflejo de mi ansiedad primaria, de ella brota la fuente primigenia de mi sentir nostálgico del tiempo mientras que la luz la pone al descubierto en el espacio aunque se extiende entre los objetos, no ha de concebirse del todo como escéptica de materia



es más un previo aviso para que pueda acceder al mundo.

La sinuosidad que penetra en el volumen de la masa gris no sólo provoca movimientos, cuando hace que la mirada se interne oscilante en ella o que acceda a su interior, la distribución de la luz y las sombras, clarifican las partes salientes de invierte el la cavidad y exige una percepción más atenta y más conciente de su nacimiento en forma esferoidal, sin embargo. Mi imaginación puede prescindir totalmente del campo de las coordenadas reales y acceder a otros planos de la realidad, de este modo mi trabajo se convierte en el mecanismo desencadenante de procesos psíquicos.

Corina 1996 Mármol 90x25x25cms México Colección Cue



Representa la diferencia sexual, la cual por manifestar su libertad femenina, se encierra en una intensa vida propia. No se produjo en un marco de reflexión, fue una práctica de relaciones entre las dos, fue una relación con mi femenino interno y también con el contexto del entorno a la rutinaria, la experiencia mística femenina.



Sus formas sencillas y simétricamente construidas constituyen a los volúmenes parciales , a que la figura en su conjunto aparezca totalmente concentrada.

Es evidente que la proximidad corporal que posee esta escultura es la proximidad de lo femenino como contenido de vitalidad , poder expresivo, es el reflejo de esa vitalidad , del movimiento, acción física. Es un encierro de energías, una intensa vida propia independiente.

La energía es eterno deleite. Está motivada por la nostalgia.

Frente a sus formas convexas, las formas huecas y las forma cóncavas sirven de transiciones o puente para el ojo, y por ello poseen un carácter dinámico impulsor.

Una figura reducida y simplificada en los contornos esenciales provocará siempre una determinada sensación de distancia debido a su efecto como silueta,

Mi inventiva se liberó y se dejó llevar, prescindí totalmente del campo de las coordenadas reales y me adherí a otros planos de la realidad de mi trabajo, de este modo la pieza se convierte en el mecanismo desencadenante de procesos psíquicos esféricos. En ella observo una invitación a participar en sus procesos de desarrollo sin fin, como un camino sin prisa, tomando todas sus partes hasta llegar a la totalidad como el misterio de una mujer creada por mis manos.

Presencia 1997 Mármol 67x20x14 colección Privada

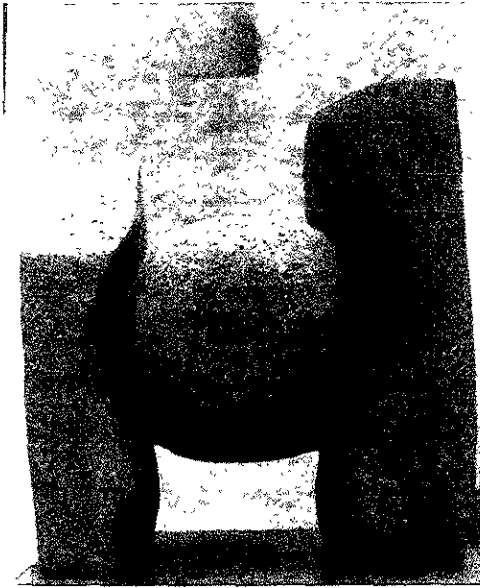
Representa el aspecto ambiguo de la compostura de la mujer, en la sociedad es el reflejo de la presencia de ánimo, serenidad y tranquilidad, su vez transmite el ordenador común que está estipulado para la mujer en un mundo alienado en el que sólo tiene valor las cosas, la mujer se ha convertido en objeto más entre los objetos, de hecho es aparentemente, el más importante, el más despreciable de los objetos.



Acumula y pone el acento en la lucha por liberarse de una experiencia entendida

Como historia y presente de subordinación, de subordinación social y simbólica transmitida por su género. En este sentido, en el sentido de buscar pautas del propio ser y del propio querer ser en femenino fuera del régimen de mediación dominante, fuera del orden simbólico.

Considero que mi trabajo toma símbolos conocidos de unión e interpretación el movimiento, es la realización de lo que está en potencia y así, por ejemplo la construcción, en la piedra es el aprendizaje que me lleva al crecimiento, y el envejecimiento son realizaciones de potencias.



Son las diferentes etapas del sueño, la neurociencia ha llegado a investigar en profundidad los fenómenos eléctricos del cerebro que permitieron el descubrimiento de REM los métodos de la imagen cerebral constituyen una importantísima alternativa y complemento; puede registrar el potencial eléctrico superficial solamente porque el córtex, la corteza gris capa exterior del

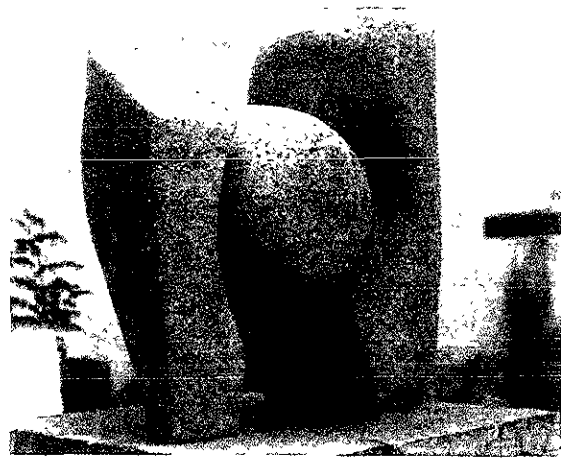
cerebro. Así que el sueño no es un estado uniforme ni sus variaciones son accidentales. Es una pauta regulada a lo largo del tiempo y que incluye diferentes estados de conciencia humana.

El día y la noche ya no se relacionan para ellos con la luz del sol, pero siguen durmiendo y despertando en ciclos regulados libremente, sin imperativos externos.

Rem es mi sueño revelador conciente del sueño, está suspendida ,en el vacío del espacio infinito, en su extensión representa un cuerpo esférico gris como materia inconsciente-conciente, como escape.

Si miramos de cerca, lo primero que sentimos es lo lleno en demasía que está el mundo apretado, poblado de cosas, personales en embrión, esperanzas y nostalgias, esbozos y proyectos, huellas y presentimientos de realidad sin nombre, mundo que linda o que está dentro de lo inefable y que no por ser inefable es

menos real. Que no tenga espacio significa simplemente no la falta de lugar a la manera física, sino la falta de lugar adecuado: criaturas demasiado llenas de realidad y de realidades en un mundo que les ha inculcado un creencia que no les permite acogerlas. Rem es la libertad de todo.



El nacimiento de Leda, granito 1998 80x60x50 México Colección Privada



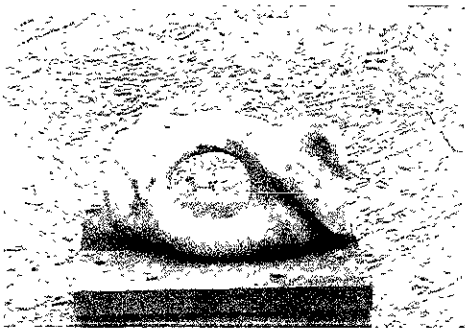
La variedad de los movimientos procede de la variedad de los accidentes y fantasías del espíritu. Un accidente hace más o menos impresión según el temperamento, la edad, el carácter y las pasiones. La naturaleza enseña sin razonamiento alguno a los que saltan que para elevarse, se alzan los brazos impetuosamente: éstos se mueven juntos con una parte del cuerpo para levantarlo y llevarlo hacia arriba hasta que el esfuerzo haya cesado este esfuerzo, acompañado de una

distensión del cuerpo tenso. Leda nace sacando la cabeza girando en un eje que le da vida, sobresale girando , se despega del cuerpo que la contiene sobre sale a la luz se ve su metamorfosis en esferoide.



zero grados mármol 1998 35x15x10 Colombia Colección Ramírez Carlos.

Es el resultado de sugerir, la falta de materia esferoide, limitándose sólo al espacio como huella de paso, la simplicidad de forma no significa la simplicidad de la experiencia, es cierto que sigue la unidad inicial constante, pero su autonomía peculiar, en su calidad de conjunto indivisible e indisoluble, queda recubierta y modificada por las condiciones del espacio circundante de la correspondiente



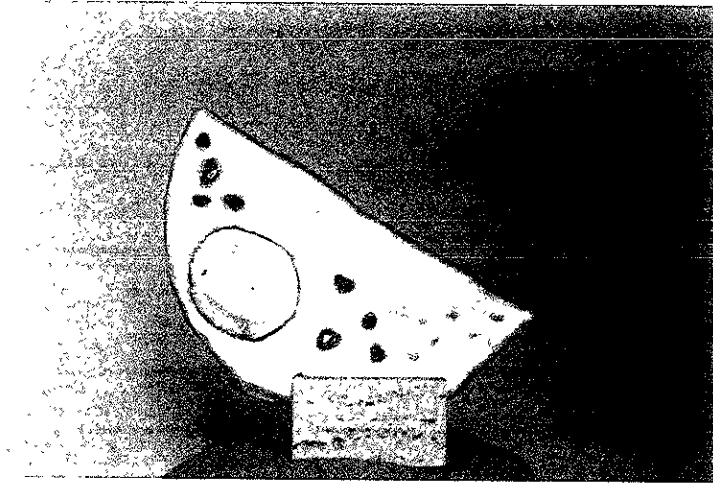
iluminación y sobre todo por las actitudes o comportamientos visuales cambiantes de un espectador el acto de la percepción entra entonces otras influencias imprevisibles a partir del espacio circundante, de condiciones de luz.



Lorena

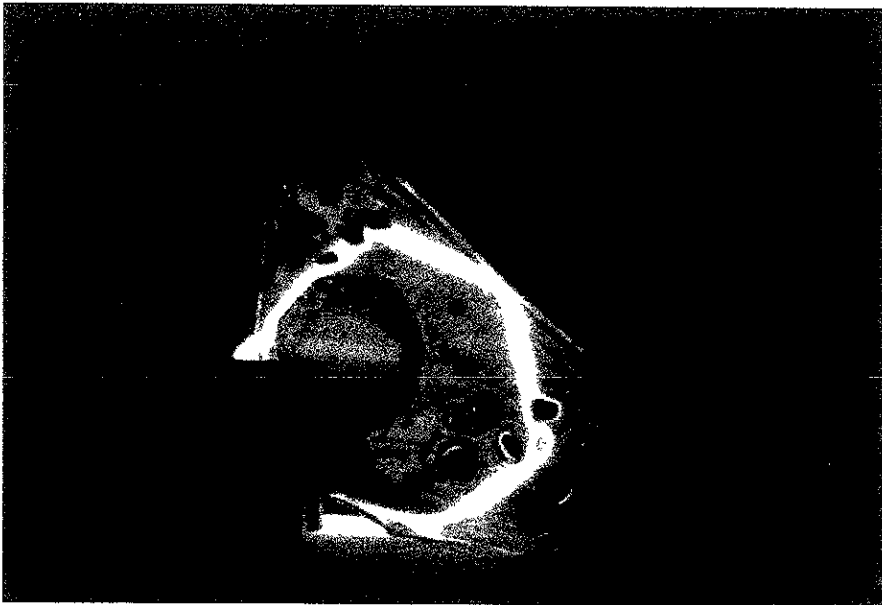
“pon una hoja tierna de la luna debajo de tu almohada y mirarás lo que quieras ver.”

“y dale la llave de la luna a los presos y a los desencantados”



“y unas gotas de luna en los ojos de los ancianos ayudan a bien morir.”

“un pedazo de luna en el bolsillo es mejor amuleto que la pata de conejo: sirve para encontrar a quien se ama, para ser rico sin que lo sepa nadie y para alejar a los médicos y las clínicas⁷⁹ .



⁷⁹ Sabines, La Luna, CIDCLI, SC. Centro de Información y desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantil México 1990

Bianca, madre e hija 1998 35X15X10 México Colección Susana Buyo es la simplificación del tema recurrente de muchos creadores la imagen de la protección expuesta en la forma abstracta en búsqueda de interpretación diferente.



Numada⁸⁰, femenino 2001 Experimento efímero es signo de comunicación plasmado en la piedra en forma de huella no alterando las propiedades de la materia prima, pero si incorporando con la arcilla como elemento simbólico de nuestra creación.

Numada Masculino 2001 Experimento efímero es el ojo sabio y el signo que lleva consigo la palabra de curación para los corazones. En esta búsqueda de interpretar mi mundo a través de signos encuentro más espiritualidad y integración

con el todo siento que este proceso me va llevar mucho de mi vida.



A partir del hacer escultura en fragmentos de piedras me lleva a meditar sobre las diferentes posibilidades de expresión de que la luz permanece siempre dentro de los límites de la forma-escultura.

La escultura ante todo es un objeto que aparece inmerso en la realidad global perceptible como un todo separado, es decir, como una figura sin representar otra cosa más allá de sí misma. Aquí

radica su importancia en el mundo de las artes, sus funciones no son religiosas ni sociales, la escultura es el puente de comunicación que tiene los sentidos para expresar utilizando la terminología fenomenológica.

⁸⁰ Numada, palabra usada en Honduras para referirse a los amigos, dialecto Garifuna

El objeto queda remplazado por las formas vivas, haciendo alusión al objeto en el espacio como los bailarines y actores; la luz pasa a descubrir la forma que se logra onírica y vital para transmitirse en unos segundos tocando los conocimientos del observador, llevando a vivenciar no solamente la forma también la emoción contenida de la imagen.

Para concluir, el conocimiento de la forma alude a sentir más allá de todo, el conocimiento del espíritu de cada uno y en especial del realizador, es la responsabilidad que uno gesta naturalmente desde que dice ser realizador, es por eso que creo que no podemos limitarnos a un espacio sin comunicación con los demás almas y esperanzas en el entorno que nos circunda el compromiso que he decidido seguir es el de hacer todo lo que deseo sin pedir permiso más que a los involucrados.



LA PLÁSTICA EN LAS ARTES ESCÉNICAS

EL CINE: REFLEJO DE NUESTRO TIEMPO

Nuestro "visual" es a las antiguas artes visuales lo que la sonorización es a la música, la ilustración a la pintura o la comunicación a la expresión.

El séptimo arte llama a los realizadores "escenificadores", pues sigue naturalmente la línea de las "artes escénicas". Difusión y proyección son dos consistencias materiales de la imagen. Como la pintura a la fotografía, el cine hipnotizó hace ya mucho tiempo, cualquiera que sean los mestizajes y las uniones si el cine desciende del teatro (y también del circo, del music-hall, etc.) Ésta proviene de la historia de las telecomunicaciones, aquél de la historia de las bellas artes.

El contrapunto de la grande y pequeña pantalla parte de la oposición química-electrónica, celuloide-cinta, teatralidad-intimidad, pero no se detiene ahí. El cine es un lugar público donde cada uno de los presentes se siente solo; una película de autor encuentra a su público por azar; lo arrastra, lo rapta, lo seduce, premio que ningún estudio de mercado o encuesta de opinión puede prefigurar. Entonces se sustituye la indeterminación de la obra por el determinismo del producto, la magia por la sociología. O las tinieblas de la noche por la luz del día. El cine, cuadro de lo real exterior, de socializa y despersonaliza. El valor de un Renoir, de un Welles o de un Wenders no depende del "tema tratado" sino del estilo; de la connotación y denotación, poesía y prosa.

“Lo visual fija los objetivos en aquellos que tienen la máxima apariencia, confirmando así el poder de los que ya lo tienen, pero esa redundancia evacua la válvula de los posibles y la desviación simbólica de la ley”⁸¹.

La imagen de cine hace grave a lo ligero, la imagen de vídeo hace ligera a la gravedad. Carne y hueso son como sombra y luz. Gran tradición de las iluminaciones de estudio, cuando el operador jefe ajusta las luces como un pintor su motivo. “Arte de plena luz por obligación”. Los cuerpos sobre un plano parecen efigies, simulacros sociales o señalizaciones intercambiables, utopía, sin casa ni hogar. Aquí el ojo no penetra el espacio. Resbala sobre superficie abstracta, de un volumen a otro, en una relación que ya no es física sino puramente óptica o geométrica. El cine tiene la virtud “de acercar lo lejano y alejar lo cercano” mediante todo un juego de distancias, fugas y rupturas, donde el sujeto produce su libertad en cuanto que decide en cada instante lo que ha de estar cerca o lejos de él. el cine posee la capacidad para acceder con éxito a lo simbólico, donde la imagen permanece en el ámbito de la señalética o lo imaginario.

“El cine es un hecho moral, la televisión un hecho social. El primero proviene del humanismo, pues constituye una realidad bajo la responsabilidad de una mirada, el cineasta. La segunda tiene predilección por lo humanitario puesto que une lo edificante al episodio de la vida real.”⁸² La imagen del cine pertenece todavía al tiempo de la grafósfera, que es acumulativa. Una buena película constituye temporalidades en las que se vive bien, como vidas en la vida, refugios y hogares

⁸¹ Régis Debray, *Vida y Muerte de la Imagen, Historia de la mirada en Occidente*, ediciones Paridos Ibérica, S.A., Barcelona 1992 ISBN 8475099815 Pág. 265

⁸² *Ibíd.*, Pág. 266

abiertos a todos y cada uno. todo arte es un dominio del tiempo. Éste es el dominador último de lo visual, que debe prevenir, explorar. La videosfera, que proscribía la duración, no se asusta al ver las imágenes en las emisiones perseguirse unas a otras, pues sólo el instante es real (a sus ojos)⁸³. Hay una historia del cine⁸⁴, el cine es historia. Como la novela, el cine de arte ha recibido gran influencia de las artes plásticas y a través del tiempo las ha adoptado de acuerdo con sus propias necesidades. Todas las artes han sido una fuente de inspiración y un factor cultural que ha afectado el estilo personal de cada director, por lo que se puede hablar que existe una relación entre el lenguaje del cine y el lenguaje de las artes plásticas.

Más conexiones se pueden descubrir entre el cine de vanguardia que floreció de 1916 a 1930, que combinó varias escuelas de los movimientos pictóricos modernos como el impresionismo, el expresionismo, el constructivismo, el dada, etc.

En general, las películas de arte creadas bajo estos movimientos fueron pequeños cortos experimentales producidos por los artistas plásticos en colaboración con escritores y poetas. Estos filmes experimentales fueron de gran importancia para el desarrollo de las técnicas cinematográficas y sirvieron, también, para que el cine ganara reconocimiento mundial en el círculo intelectual.

⁸³ *Ibid.*, Pág. 267-8

⁸⁴ Fue en los cafés de París donde Louis Lumière presentó por primera vez lo que se iba a convertir en una industria y un arte: el cine, el director Lumière utilizó su fábrica para adiestrar a varias docenas de operadores que envió a las diferentes partes del mundo. Sus productos fotográficos fueron conocidos gracias a estos operadores del cinematógrafo que filmaron tanto las primeras películas cómicas, con Perigó Tauvier como la coronación del último Zar ruso, en abril del año 1896. El cine hasta entonces había sido un medio de investigación científica. Edison lo

La naturaleza misma del cine lo iba a forzar a seguir una dirección marcada hacia el realismo, en el sentido de no permitir transformaciones o distorsiones de imágenes. en el fenómeno del expresionismo este se logra por medio de la escenografía y no de la cámara. Su creador Herman Warm, escribió efectivamente que el cine debe ser hecho de dibujos a los que se hace cobrar vida.

Un movimiento artístico que influyó considerablemente en el cine fue el surrealismo que, aunque ha muerto, dejó una huella fundamental a través de algunos directores como Luis Buñuel, que recurrieron a él como forma ambigua y paradójica de tratar la realidad. La introducción de secuencias de sueños, recuerdos del pasado, atmósferas extrañas e irreales, música propicia a estados de ánimo alucinatorios o fantásticos, son muchos de los recursos que dejó el movimiento surrealista. En muchos casos, los filmes de ficción han recurrido a los trucos surrealistas aunque mezclados con la tecnología.

La influencia directa de las artes visuales en la personalidad de ciertos directores es palpable. Carné Eisenstein, Visconti, Welles, Fellini, Pasolini, y otros se inspiraron en artistas como Giotto y Caravaggio o en tendencias estilísticas como la escuela flamenca o movimientos plásticos contemporáneos.

La pintura en la cinematografía ha servido algunas veces para obtener autenticidad, o para crear atmósferas de un periodo del pasado o de un estilo. Existen innumerables filmes con temas bíblicos o históricos con sujetos y tomas inspirados en grabados o litografías. Hay películas que están directamente

transformó para un reducidísimo público en curiosidad científica y Lumière lo convirtió en un sistema de instrucción educativa.

influidas por la pintura, como "Carnaval en Flandes" o "Enrique V," de Laurence Olivier.

Con respecto a películas basadas en dibujos animados se puede hablar de pintura en movimiento, pero por la narrativa fílmica requiere otros elementos típicos de la técnica cinematográfica como luces, voces y sonidos que completan la pintura.

Uno de los creadores más conocidos es Walt Disney, que ha tenido en el mundo del dibujo animado una influencia mundial. No cabe duda que Walt Disney se inspira muchas veces en los grandes dibujantes del pasado; por ejemplo, para el bosque animado de Blancanieves utiliza las ilustraciones de Gustave Doré de la *Divina Comedia*, de donde toma las imágenes de árboles animados.

"Un film documental sobre arte debe enfrentarse al serio problema de ser fiel al idioma cinematográfico y no al pictórico, ya que no se trata ni de fotografías ni de transparencias sino de un lenguaje específico. Por esto muy pocas películas han logrado un equilibrio entre las formas plásticas y las cinematográficas." No cabe duda que la arquitectura y aun la escultura, por ser tridimensionales, ofrecen mayores ventajas que la pintura, pero ninguna de las tres, por sí mismas, resuelven el problema del cine.

Los primeros experimentos de filmes abstractos fueron hechos en Alemania simultáneamente por el pintor suizo Viking Eggeling y el pintor alemán Hans Richter.

Este último colaboró muy cerca de Man Ray, Marcel Duchamp y Francis Picabia. Todos con un espíritu antiartístico que, sin embargo, llegaron a producir una nueva estética. El énfasis en lo automático, lo mecánico y lo accidental fue una

invención técnica del checo Raúl Hausmann quien creó el optofon, que producía, a través de alambres, una serie de formas caleidoscópicas coloreadas que sincronizaba con música.

En 1925, Hausmann colaboró con Kurt Schwitters en el escenario de un film dadá que se ha perdido, Marcel Duchamp, que abandonó la pintura en 1920, continuó sin embargo interesado en los experimentos plásticos. Creó así unos discos fotográficos en los que dibujó líneas concéntricas y esferas tornantes en la cuales había letras que, al girar, combinaban frases, a estas frases las filmó en alteración con objetos de la vida real y las llamó Cinema Anético.

Los grandes filmes, aunque se desplacen o pertenezcan al pasado, viajen al futuro o hablen del presente conservan una vigencia y un valor constante a través de algunas generaciones, como sucede con "Ivan el terrible" o "El acorazado Potiemkin" de Einsenstein. Por otra parte, ciertas películas de directores como Bergman, Fellini, Pasolini o Antonioni que tratan del actual eterno problema de la comunicación humana. La evolución industrial y la génesis de la cultura urbana han provocado paralelamente la subterranización de una parte importante de la ciudad. Las infraestructuras de saneamiento que empezaron a construirse a partir de la segunda mitad del siglo XIX recorrían el subsuelo de edificios residenciales y calles.

Medios de expresión y comunicación modernos, como la fotografía, el cine y el cómic, han colaborado a determinar la misma imagen de la ciudad moderna. Películas como *Metrópolis* (1929), *Blade Runner* (1982) o *Brazil* (1984), que han inspirado en la realidad de las ciudades y que han servido de inspiración para los

proyectos posteriores, han demostrado que el futuro tiene un corazón antiguo, que la ciencia-ficción siempre se acaba constituyendo como *Collage o Patchwork de fragmentos* ya existentes.⁸⁵

El director de cine Wim Wenders ha planteado una reflexión crítica sobre la esencia de grandes ciudades como Berlín, París, Lisboa o Tokio y sobre el territorio desierto entre las grandes metrópolis estadounidenses. Wenders defiende la existencia de espacios marginales, no diseñados, y reclama el valor de la memoria como fuerza que remite hacia el futuro. como en *Las ciudades invisibles* de Calvino o en las fotografías de Henry Cartier- Bresson, Wenders reivindica la identidad de estos lugares genuinos sobre los que ha pasado aún el uniformador diseño moderno.⁸⁶

Toda colectividad necesita de unos lugares arquetípicos cargados de valores simbólicos; si la ciudad no se los ofrece, los grupos sociales los crean. todo conglomerado humano necesita vivir en un ambiente configurado por límites, puertas puentes, caminos, y vacíos. Desea lugares de relación como plazas, mercados y centros comerciales. Recintos mixtos como salas de baile y discotecas. Siempre se van generando nuevos espacios sagrados, símbolos del poder, como los museos y las entidades bancarias. Las puertas se han convertido en estaciones, puertos, aeropuertos e intercambiadores. La escuela ha sucedido a la iglesia como foco estructurador del barrio y como centro de transmisión de pautas de vida social. El museo y el centro de arte se han convertido en los

⁸⁵ Véase Matteo Vercelloni, *Cinema e Architettura, Il futuro ha cuore antico*, Casa Vogue, Nº 216, Milán 1990.

máximos focos de transmisión de civilidad, urbanidad y gusto. El espacio de los espectáculos deportivos especialmente el campo de fútbol constituye una recreación mítica del verde espacio rural en el interior del perímetro urbano, tal como en la Edad Media y el Renacimiento hicieron los claustros en monasterios.

En las últimas décadas ha ido tomando cuerpo una concepción fragmentaria de la ciudad, abandonado toda ambición globalizadora e idealizante. El situacionista Guy- Ernest Debord habló a finales de los años cincuenta de psi-geografía, de deriva y de la ciudad entendida como diversos fragmentos o secuencias de palabras a las que cada usuario, según sus afinidades electivas e intereses comunes. Se empieza a intuir roto o fragmentado se graba mucho mejor en la memoria que aquello “entero” lo roto tiene una superficie rugosa donde se puede agarrar la memoria” ha señalado Wim Wenders.⁸⁷ En toda ciudad se van superponiendo en estratos los momentos relevantes de su historia, van quedando islas de objetos, resistencias fragmentarias que remiten a globalidades pasadas, imposibles ya de recomponer. Toda ciudad viva tiene como misión servir de puente entre el pasado y el futuro, ya que no puede existir futuro sin memoria del pasado. Aquí radican los valores simbólicos de los elementos de la ciudad, ya que simbolizar significa la representación de una ausencia, la expresión de una memoria. una memoria colectiva que se concreta y expresa en los nombres de los lugares, en los monumentos, en las tipologías arquitectónicas, en los ámbitos para

⁸⁶ Ideas expresadas por Wim Wenders Hans Kollhoff, Una ciutat, una conversa, Quaderns, Nº 177, Barcelona 1998.

⁸⁷ Wim Wenders, op cit.

la vida comunitaria, en los retos arqueológicos, en las fotografías y documentos antiguos.

Concluyendo, se puede decir que la plástica está totalmente integrada a la cinematografía, desde mucho antes del performance. En estos momentos, la escultura la pintura, la gráfica, el diseño industrial, y todas las artes en general son la base para la comunicación en los medios. La sociedad absorbe como medio de información visual todo lo que se les proyecta. Por lo tanto hay que seguir haciendo hincapié en la fusión de la estética y la técnica que son pilares fundamentales de comunicación.

Son como todo el arte contemporáneo, hechos y producidos pensando siempre en la estética y el lenguaje visual.

INSTALACIÓN - ESCULTURA - PERFORMANCE- VIDEOARTE- AMBIENTACIÓN.

Friedrich Nietzsche⁸⁸ describe cómo el ser humano, ese "animal inteligente", inventa e introduce categorías de razonamiento en el mundo para no derrumbarse ante el verdadero sin sentido de toda existencia. "El nihilismo deseaba poner

⁸⁸ Nietzsche Friedrich, filósofo alemán 1844 Weimar 1900.

El amor entusiasta por la vida fue el principio invariable de su filosofía. Los temas principales de su pensamiento son: la búsqueda de una síntesis entre el mundo apolíneo de la sabiduría, el origen de la tragedia 1872; su rechazo a la moral cristiana "moral de los esclavos", Humano demasiado humano, 1878; Mas allá del bien y del mal, 1886, su trastocamiento de los valores, en lugar de teorías de valores totalmente acabados pone una moral creadora; Así hablaba Zaratustra, 1885, la Genealogía de la moral, 1887; el crepúsculo de los ídolos, 1888, así como su teoría del eterno retorno.

orden con el mismo autoengaño. No hay nada "nihilista"⁸⁹ en la interpretación platónica-cristiana de la vida y en la historia, ni tampoco en las categorías positivistas del progreso y del desarrollo. La dialéctica de la destrucción y del eterno retorno, el nihilista no se considera en el final de la historia, sino en el nuevo comienzo, en una transmutación de todos los valores originada por la "voluntad".⁹⁰

"A mediodía", de *Así habló Zaratrustra*, se convirtió en el leitmotiv de distintas utopías artísticas e intelectuales, y no únicamente a consecuencia de la interpretación del cambio de siglo de Nietzsche, francamente inflacionaria y científica pero comprensible para todo el mundo. Las ideas sobre las premisas en las cuales debería basarse la nueva unidad divergían profundamente. Uno de los planteamientos más significativos de la época, que en este sentido se alineaba a favor de un cambio universal del pensamiento. sin embargo, contrariamente al énfasis decadente del nihilismo, la antroposofía se ordenaba a partir de un propósito básicamente positivo de unión entre teoría y práctica, ciencia y religión, mundo sensorial y extrasensorial. Al principio, este naturalista, con dotes proféticas y católico prácticamente, extrajo gran parte de su inspiración de la "sociedad teosófica" creada en 1875 por la médium ruso H.P Blavatsky, una

⁸⁹ Nihilismo, negación de toda creencia. El nihilismo en Rusia, en el principio se presentó como una actitud, como un sentimiento, como un estado de desesperación propio todos aquellos que no saben qué hacer de su vida; más tarde, se convirtió en una doctrina, enunciada por Dobrolioubov (1836-1861).

⁹⁰ Jeannine Fiedler Peter Feierabend Bauhaus, edición Konemann Verlagsgesellschaft mbH, Alemania 2000, ISBN 3829025947 Pág. 23.

corriente muy popular de la época, ejerció gran influencia sobre la “fracción espiritual” de la Bauhaus⁹¹, principalmente sobre Kandinsky, Klee e Itten.

La misión del arte vanguardista es el diseño de mundos opuestos, lo cual equivale al desarrollo de modelos de una vida nueva y mejor a través de medios artísticos. En este manifiesto se demuestra el paralelismo entre los proyectos artísticos e intelectual del mundo: casi simultáneamente a la fundación de la Bauhaus en el año 1919. Fueron ante todo las artes las que durante las últimas décadas del siglo XIX fomentaron nuevas esperanzas de felicidad y visiones de libertad para el ser humano.

Desde el cambio de siglo, un movimiento estético englobaba también la filosofía, la pedagogía e innumerable variedades de la reforma existencial: el Jugendstil, el art nouveau y el modernismo fueron la base de todas las ramificaciones de la modernidad.

Ya mucho antes de la Primera Guerra Mundial, una nueva generación que llevaba la bandera del sentimiento puro, la originalidad, las vivencias y la expresión como sustituto de la religión, un pensamiento y una concepción más universales y simbólicos, había sustituido en el ámbito del arte el historicismo tradicional, el culto masculino al ego de la época de la Revolución Industrial, las

⁹¹ La Bauhaus es el fruto de una época que se sentía revolucionaria. Para muchos de los alemanes que vivieron la Primera Guerra Mundial y el derrumbamiento del imperio, la transmutación de todos los valores de Nietzsche parecía haberse hecho realidad. Las ideas de la revolución de Octubre en Rusia provocaron en todas partes espejismos de renovación de la sociedad. El final de lo “viejo” y la creación de lo “nuevo”, finalmente parecían posibles y algunas se sentían llamados a dirigir la construcción de un futuro mejor. La Bauhaus es la fusión de la Academia de Bellas Artes y artes aplicadas, (muy en línea del modernismo, que desde un principio había abandonado la división entre arte y artesanía).

obligaciones morales burguesas y la racionalidad de la concepción positivista del mundo.

Retrospectivamente puede afirmarse que las esperanzas políticas de renovación que se produjeron tras la Primera Guerra Mundial fueron precedidas de toda una generación de proyectos artísticos y estéticos. fundamentalmente todos esos proyectos tenían en común la idea de unir arte y vida; y a partir de esa idea surgieron proyectos muy diversos destinados a la reforma de la producción y de la enseñanza artística.

Ya a principios del siglo XIX la revolución Industrial comenzó a mostrar que, con el nacimiento de un principio económico engendrado por el egoísmo individual, el sueño de una cultura popular armónica no tenía cabida en la sociedad.

Como consecuencia de ello los artistas volvieron a construirse en círculos cerrados y tendieron a la bohemia. la idea de que el verdadero artista era un "marginado social" prevaleció como cliché desde el romanticismo y numerosos artistas lo adoptaron como destino personal hasta bien entrado el siglo XIX.

Los principios Dadaístas del anti-arte y los de Marcel Duchamp, relativos a la antirracionalidad y contrarios a la lógica normal del arte, fueron la constante de un cambio importante del nuevo lenguaje.

"Entre los colectivos de los setenta destacó de manera especial el No Grupo, integrado por Maris Bustamente, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén

Valencia, en cuyas creaciones era manifiesto el deseo de transformar el orden preestablecido y los cánones convencionales de creación".⁹²

El dadaísmo buscó desacralizar al arte, imponiéndole un carácter lúdico, de humor, irónico y entendible por todos, ya que como sostiene Melquíades Herrera, el humor no está reñido con la seriedad e incluso es una de las categorías estéticas más difíciles de alcanzar (uno de los ejemplos de esta afirmación para Herrera, es Groucho Marx, en contraste con los Tres Chiflados).

No siempre es fácil establecer las diferencias entre escultura e instalación, ambas comparten la articulación de objetos en el espacio, con la posibilidad de utilizar un único objeto, creando un espacio de reflexión. Con el paso del tiempo, en vez de diferenciarse se han acercado, ya que ambas implican en su práctica al espectador como autor y al tiempo (igual a luz), como fundamento intrínseco de su aprehensión.

Todo tiene su tiempo y todo cuanto se hace debajo del sol tiene su hora. Hay tiempo de nacer y tiempo de morir, tiempo de plantar y de arrancar lo plantado, tiempo de herir tiempo de curar, tiempo de destruir y tiempo de edificar, tiempo de llorar, y tiempo de reír, tiempo de lamentarse y tiempo de danzar, tiempo de esparcir las piedras, y tiempo de amontonarlas, tiempo de abrazarse y tiempo de aguardar y tiempo de callar y tiempo de hablar, tiempo de amar y tiempo de aborrecer, tiempo de guerra y tiempo de paz.

La instalación emplea y realiza su discurso como objeto, como contexto se inclina más por el lado de la conceptualización; utilizando la escultura como objeto,

⁹² Laura de la Mora Martí, *Crítica del arte actual, Las artes conceptuales de México*, revista Tierra

manteniendo el objeto ligado a sus cualidades físicas, escala proporción, forma masa, y superficie. La utiliza como una producción objetual, con una inclinación más clara de las experiencias sensoriales, táctiles y virtuales.

Ambas corresponden a los postulados posmodernistas con propuestas tangenciales, efímeras, e inmediatas.

De alguna manera toma fragmentos del tiempo para expresar preocupaciones internas y a su vez apuesta a la duración de la sensación en una imagen efímera y rasgada por el tiempo, creo que con la instalación podemos exteriorizar nuestras emociones dibujadas en un espacio efímero, les damos vida y muerte y convivimos con ellas inconscientemente, nos penetran y nos hacen elementos de ellas.

Performance: es la radicalización conceptual, objetual y teórica del objeto artístico, para hacerlo parte indispensable de la vida común, trata de hechos reales que acontecen; en tiempo real todo transcurre tal como se muestra, no se acentúa o se caracteriza un personaje: se vive; por diversas que fueran las divisiones de clases, sus integrantes sostienen que la unificación humana podría conseguirse o iniciarse, utópicamente planeada, a partir del arte: Nadie puede afirmar si vivimos en un performance o estamos fuera de él.

La compañía Peyote integrado por Adolfo Patiño, Armando Cristeto y Alberto y Jorge Pergón, ellos sostenían que la unificación humana podía conseguirse o iniciarse, utópicamente planeada, a partir del arte.

Crearon dos performances de arte-espectáculo en el primero, titulado "Tragodia I", la escritura de la obra estuvo a cargo de la bailarina Eva Zafre y en él la bailarina emergía de una gran lata de sopa *Campbell's*. El segundo, "Tragodia II", consistió en una pirámide de cajas de cartón con foto murales, con rostros indígenas cuyos ojos y caras estaban cubiertos con logo tipos de *crest*, *coca cola*, o *campbell's*, esto en relación al avance del capitalismo, sobre las culturas tercermundistas. Con este trabajo mencionado a manera de ejemplo, se permitió la transición hacia el despliegue y apropiación de discursos conceptuales por parte de los artistas visuales.

Mi acercamiento a los medios alternativos es sólo una visión compartida que muy importante como medio de comunicación, como situación efímera dado en parte por los materiales que usa.

La ambientación es uno de los lenguajes conceptuales que recurre a todos los sentidos, al crear un ambiente en un espacio determinado, bien sea con luces, fragancias u olores, o el clima toca todo aquello que envuelva y cautive la percepción en ese momento y pueda orientar hacia la intención emotiva. Apelando a varios recursos visuales y vitales generando una creación de atmósferas aludiendo al sentimiento, tocando la percepción del espectador.

En cambio, "el video arte" es una herramienta de autodeterminación, que nace de la contra definición video a las otras formas; es el no-cine, es el no radio, es la no-televisión, la no pintura, el no documental y el no educativo. Con el establecemos momentos diversos de escritura y reescritura, modificamos la imagen de la misma

manera de un mismo objeto que puede ser captado en formas distintas según la posición de la lente, la luz y otros objetos, el tono y el ojo que lo mira⁹³.

La manipulación de esa repetición en el análisis de la simbología y la poética de esa imagen en su relación con el espacio y el contexto que se crea al interrelacionarlas con otras imágenes-objetos, experimenta y profundiza la realidad de ese instante capturado de vida. El video reflexiona sobre lo mirable, por medio de sus elementos centrales: la luz y el tiempo, la luz permite discernir lo que se ve o se sugiere en el tiempo.

La cinematografía, la televisión y el video son un espacios a tener en cuenta, ya que las generaciones actuales no se imaginan un mundo sin monitor. A través del monitor se es testigo y participante: la experiencia es virtual, ya no hay que viajar, ni sentir, ni vivir el sistema nos ofrece una vida virtual.

El capitalismo está siendo muy violento, la globalización se está olvidando de la unión social que existe en todo movimiento plástico y cultural, por eso es importante indagar en los diferentes medios de expresión, sin olvidar los sentimientos y las raíces como fundamento artístico.

EL PÚBLICO Y LA OBRA

Estoy convencida de que ningún artista cumpliría con su misión espiritual personal si supiese que nadie vería su obra; el arte afecta las emociones de las personas, no su razón y su función. Es, por así decirlo, agitar y liberar el alma humana haciéndola receptiva. La relación es un proceso en ambas direcciones.

⁹³ Pilar Rodríguez Aranda, Productora y Directora Video Arte Mexicano Profecías y Abrasiones,

Como creadora, reflexiono en la razón y su función, hago del trabajo una relación continua diferente descubro que al final no puedo comprender el concepto de percepción si no es en el contexto de una serie indefinida y compleja de causas y condiciones.

Si la conciencia es como un objeto de indagación, descubro que también es más fácil de entender si pensamos en términos de origen dependiente. Ello se debe a que, aparte de las experiencias individuales, sean perceptivas, cognitivas o emocionales, es difícil plantear la existencia de una entidad enteramente independiente. Al contrario, la conciencia es más bien como una construcción que surge a partir de un espectro de complejos acontecimientos.

Resulta evidente que todos nuestros actos, palabras y pensamientos, por leves o inconsecuentes que parezcan ser, tiene una clara implicación no sólo para nosotros, sino también para todos los demás.

A la luz de este planteamiento también es difícil entender que yo pueda coexistir como fenómeno independiente fuera del compuesto mente-cuerpo. Igual que cuando tratamos de hallar una identidad definitiva de un objeto sólido, es algo que alude nuestros esfuerzos. En efecto me veo obligada a concluir que ese algo tanpreciado,(la realización de una pieza o un trabajo plástico); por el que tantos cuidados tenemos y tantos desvelos pasamos, ese algo por cuya protección y comodidad podríamos hacer casi cualquier cosa, no tiene a la postre más sustancia que el arco iris en un cielo de verano.

“Toda época está marcada por su búsqueda de la verdad, y ésta, sin importar que tan penosa pueda ser, contribuye siempre a la salud mental de un país”

“El arte prosigue su propio desarrollo como siempre lo ha hecho, independiente de nuestra voluntad y los principios estéticos. El aspecto más intrincado, más molesto y más difícil en la obra de se encuentra en el dominio de la ética, ya que lo que se exige de él es que tenga una total sinceridad y honestidad para consigo mismo, lo cual implica ser honesto y responsable con el público.”⁹⁴

Creo que la sensibilidad artística viene de nacimiento y depende posteriormente del crecimiento espiritual. “Yo pertenezco a mi pueblo; he vivido la misma parte de la historia que cualquiera que tenga mi edad; he observado y reflexionado sobre los mismo sucesos y los mismos procesos, y aún ahora, sigo siendo parte de mi país. Soy un fragmento, una partícula suya y espero sólo poder expresar ideas que surjan de lo más profundo de mis experiencias y emociones. Lo que hago es hablar honestamente de aquello que me importa, y sin retenerme, si el público encuentra que el tema de exposición es emotivo y le despierta sensaciones, sinceras me da apertura en mi lenguaje con el material que trabajo y sé que el público sabrá apreciar lo que hago”.

En conclusión la realidad que percibimos es una simple proyección de la mente, al margen de la cual nada tiene existencia, cuando decimos que las cosas y los acontecimientos sólo puede establecerse en términos que dicta la naturaleza de origen dependiente, que carecen de realidad intimo esencial, de existencia de los fenómenos. el concepto de origen del cual podemos situar la causa y el efecto, la

verdad y la falsedad, la identidad y la diferencia, el prejuicio y el beneficio. en modo alguno trato de apuntar a la nada, a que ningún objeto sea el que es. El problema de acarrea todo esto es que después podemos descartar la experiencia cotidiana como si sólo fuese una ilusión.

La interpretación de la realidad nos permite comprobar que la distinción que trazamos entre el yo y los demás surge sobre todo como resultado de un condicionamiento. No obstante, aun cuando las experiencias estéticas sean una fuente de felicidad, siguen teniendo un poderoso componente sensorial. La música depende de los oídos; el arte, de los ojos ; la danza, del cuerpo entero.

Consideremos lo siguiente: los seres humanos como seres sociales. Venimos a este mundo a resultas de los actos de los demás. Sobrevivimos en este mundo en estrecha dependencia con los demás. Tanto si nos gusta como si no, apenas hay un solo momento en nuestra vida en el que no nos beneficiemos de los actos de los demás. El acto que comparto con el público es la espontaneidad y la libertad que experimento en todos los trabajos que realizo, no me reprimo ni me pongo una etiqueta para ser observada, trato de motivar sus sentido desde lo espiritual de cada uno. Es por eso que la luz tiene muchas cualidades que intento proporcionar a través del símbolo de mis trabajos.

LA RESPONSABILIDAD DEL ARTISTA

Para ser libre, uno simplemente tiene que serlo sin pedir permiso. Uno debe de tener su propia hipótesis acerca de lo que está llamado a hacer y seguirla, sin

⁹⁴ Tarkovki Andrey, Esculpir el Tiempo, edición UNAM Centro Universitario de estudios

ceder o condescender con las circunstancias. Pero este tipo de libertad exige que haya una extraordinaria fuerza interior y que sea extraordinariamente consciente de sí y de su responsabilidad para consigo, es decir, para con los demás.

La libertad significa aprender a exigirse a uno mismo, no a la vida o a los demás y saber cómo dar, sacrificarse, pues, en nombre del amor.

“Van Gogh, quien alguna vez declaró que “el deber es algo absoluto”, admitió, en referencia a sus litografías, que le “gustaría ese éxito, que simples obreros colgasen reproducciones de ese tipo en sus talleres”, a la vez que hizo suya esa frase Heerkomer: “El arte ésta realmente hecho para ti, público”. Van Gogh jamás hubiera pensado en tratar de complacer en nadie en particular o de que alguien en particular gustase de su obra. tomaba su arte demasiado en serio y era demasiado consciente de su importancia.”⁹⁵ Creo que es siempre a través de una crisis espiritual que una se cura. Una crisis espiritual es intento de encontrarse un mismo y de adquirir una nueva fe. Es la suerte de aquellos cuyos objetivos se encuentran en un plano espiritual. ¿Y cómo podría ser de otro modo cuando el alma anhela la armonía y la vida está llena de disonancias? Esta dicotomía es el estímulo para el movimiento, la fuente de nuestro dolor y de nuestra esperanza; la confirmación de nuestra profundidad espiritual y de nuestras potencialidades”.

REALIZACIÓN VESTUARIO

Teatro Juan B. de Alarcón
 C/Alfonso XII, 10 - 28014 Madrid
 Teléfono: 520 11 11

reporte meteorológico

Quemso para representar de **Isidoro Izquierdo**

El reporte: 1.º y 2.º de 1972

En colaboración con:

ALFONSO	ELIZABETH
ALFONSO	ELIZABETH
ALFONSO	ELIZABETH

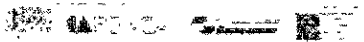
Teatro de la Comedia
 C/Alfonso XII, 10 - 28014 Madrid
 Teléfono: 520 11 11

PREMIUM
 C/Alfonso XII, 10 - 28014 Madrid
 Teléfono: 520 11 11

El Magazine Center
 C/Alfonso XII, 10 - 28014 Madrid
 Teléfono: 520 11 11

ELABORADO POR
 C/Alfonso XII, 10 - 28014 Madrid
 Teléfono: 520 11 11

Elaborado a pedido de los señores Izquierdo, en Madrid (España)




reporte

Quemso para representar de Pablo Nardoki

TEATRO DE LA COMEDIA
 C/Alfonso XII, 10 - 28014 Madrid
 Teléfono: 520 11 11

reporte

Quemso para representar de **Pablo Nardoki**

El reporte: 1.º y 2.º de 1972

En colaboración con:

ALFONSO	ELIZABETH
ALFONSO	ELIZABETH
ALFONSO	ELIZABETH

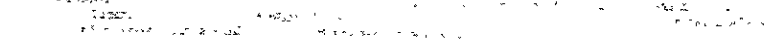
Teatro de la Comedia
 C/Alfonso XII, 10 - 28014 Madrid
 Teléfono: 520 11 11

PREMIUM
 C/Alfonso XII, 10 - 28014 Madrid
 Teléfono: 520 11 11

El Magazine Center
 C/Alfonso XII, 10 - 28014 Madrid
 Teléfono: 520 11 11

ELABORADO POR
 C/Alfonso XII, 10 - 28014 Madrid
 Teléfono: 520 11 11

Elaborado a pedido de los señores Nardoki, en Madrid (España)



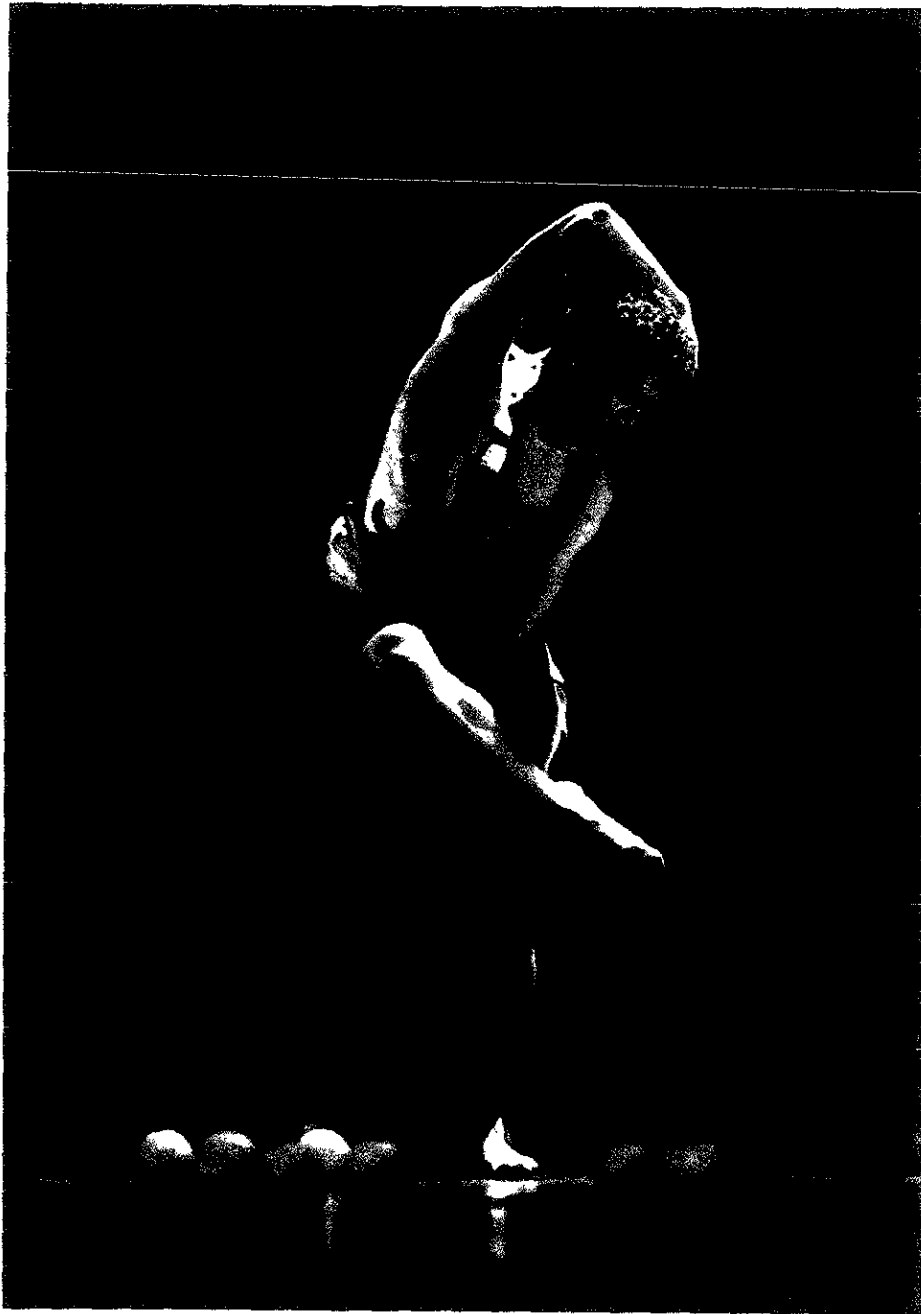
⁹⁵ Ibíd., Pág. 182



Realización de vestuario Julia Tordoya, Reporte Meteorológico para representar,
de Pablo Mandoki, teatro Ruiz de Alarcón UNAM, 1997



Jefe de Foro- Asistente de Iluminación Julia Tordoya *VICIOS OCULTOS*,
Compañía el Cuerpo Mutable Teatro en Movimiento Dirección Lidya Romero
Teatro de la Danza, México D.F. 1997.



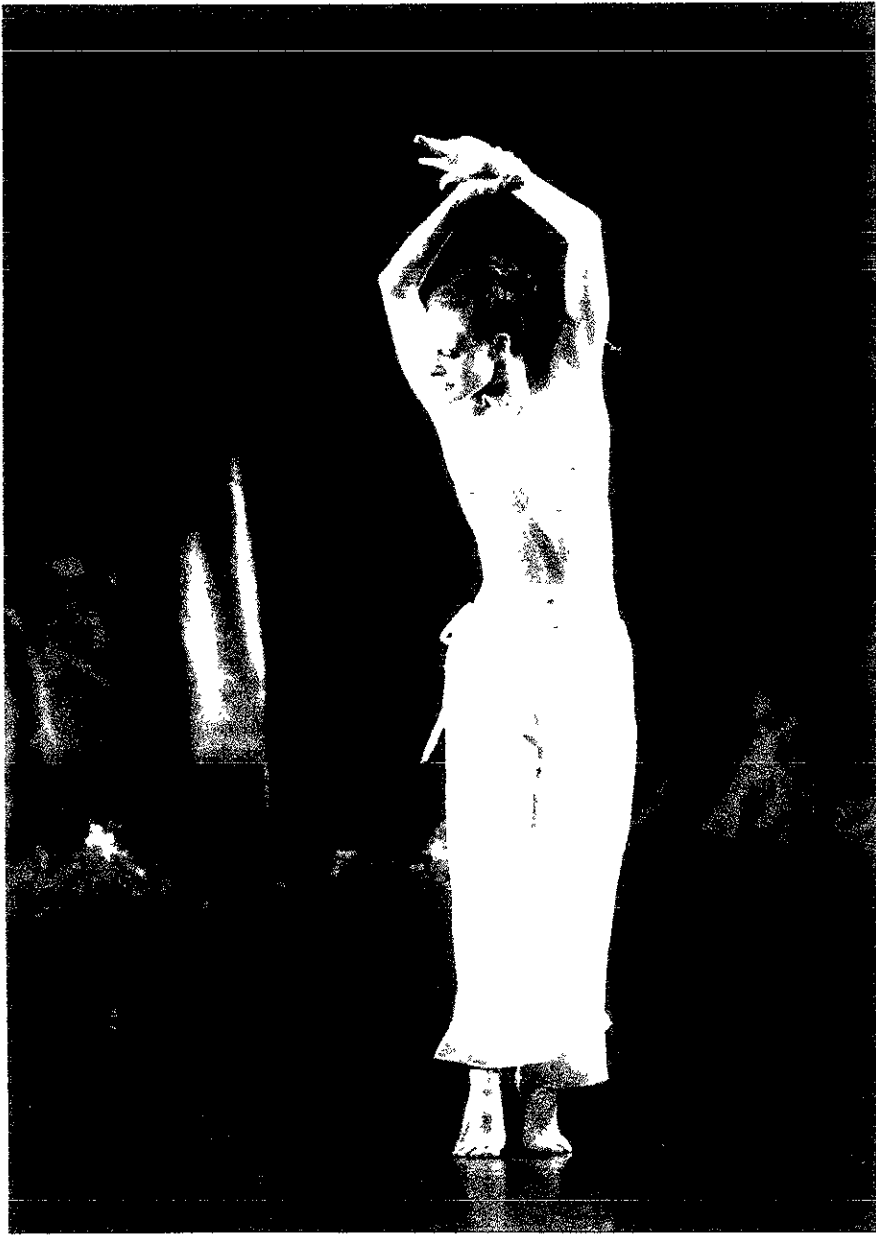
Jefe de foro- Asistente de Iluminación Julia Tordoya *VICIOS OCULTOS*,
Compañía El Cuerpo Mutable Teatro en Movimiento Dirección Lidya Romero
Teatro de la Danza, México D.F. 1997



Jefe de foro- Asistente de Iluminación Julia Tordoya *VICIOS OCULTOS*,
Compañía El Cuerpo Mutable Teatro en Movimiento Dirección Lidya Romero
Teatro de la Danza, México D.F. 1997



Realización de escenografía- Asistente de Iluminación Julia Tordoya
DESTIEMPO DE POLVO Compañía Aksenti Danza Contemporánea. Duende
Cochran y Coral Zayas. Teatro Raúl Flores. C.N.A, México D.F. 1996



Realización de escenografía- Asistente de Iluminación Julia Tordoya
DESTIEMPO DE POLVO Compañía Aksenti Danza Contemporánea. Duende
Cochran y Coral Zayas. Teatro Raúl Flores. C.N.A, México D.F. 1996



Realización de escenografía- Asistente de Iluminación Julia Tordoya
DESTIEMPO DE POLVO Compañía Aksenti Danza Contemporánea. Duende
Cochran y Coral Zayas. Teatro Raúl Flores. C.N.A, México D.F. 1996



Realización de escenografía- Asistente de Iluminación Julia Tordoya
DESTIEMPO DE POLVO Compañía Aksenti Danza Contemporánea. Duende
Cochran y Coral Zayas. Teatro Raúl Flores. C.N.A, México D.F. 1996



Dirección de Arte video Clips, grupo "Kerigma Warner Music, México, D.F.

febrero 1995"

CONCLUSIONES

Mi tesis es una invitación a transitar con el pensamiento, la reflexión y la emoción que produce la imagen en los diferentes medios visuales, así como también la integración de estos elementos a mi propio lenguaje. Considero que las diferentes artes se disponen a decir lo que mejor saben decir y por los medios que cada una de ellas posee exclusivamente. A pesar de ello, gracias a esta diversificación las artes nunca estuvieron tan cerca las unas de las otras en los últimos tiempos, como lo están ahora, la relación directa entre cada una de ellas ante la forma, la luz, el color, el estilo. La luz hace existir a las artes plásticas (pintura, escultura, arquitectura, teatro, ambientación, cine) En primera instancia, sin ella no hay formas, no hay nada. La luz tiene un gran poder seductor, es clave porque justamente es la que da posibilidad de hacer cambiante las piezas. Gracias a la luz con la que se iluminan se ven modificadas, se pueden conseguir efectos muy distintos como el terror, la temura, la agresividad, la paz. Por eso la considero básica para mi escultura.

1. La investigación realizada sobre el comportamiento y efectos de la luz en los medios visuales parto del recorrido efectuado por la religión como la reflexión del ser humano con respecto a la divinidad, expresada en la iluminación y su reflejo en la arquitectura, en los monumentos prehispánicos (pirámide de Kukuican en Chichen Itzá), y en el teatro europeo, arrojan ambos aportes importante a mi visión estética.

ii. En el siglo XVI se consideraba que los signos habían sido depositados sobre las cosas para que las personas pudieran sacar a luz sus secretos, su naturaleza o sus virtudes. El arte gótico plasma la dualidad del ser humano y Dios. Esta dualidad se empieza a quebrar a partir de que con la ascensión del capitalismo, los creadores se ven pensando en términos de valor de cambio y valor de uso. Es en el siglo XX que estos seres humanos plantean una necesidad insaciable de iconos, de signos, símbolos, emblemas, lemas, imágenes y metáforas de todas clases. Los objetos y las máquinas se convierten en símbolo de poder. Los valores espirituales son trastocados hasta sacrificar la integridad de las formas y el efecto visual de ellas. Hacer esta revisión histórica me enfrenta al colapso y al replanteamiento de las formas y sus necesidades de significación del trabajo creativo, es por eso que abordo las diferentes interpretaciones de la luz como materia y como motivación realizadora, pues al conocer estos signos, encuentro mis propios reflejos.

iii. En mi texto, todo aquello que habla en términos de necesidad es un pensamiento mágico. Estableciendo el sujeto y el objeto como entidades autónomas y separadas, como mitos espectaculares y distintos, hay que fundar su relación: el concepto de necesidad será la pasarela mágica. Concibiendo el intercambio como una operación entre dos términos separados, preexistentes aisladamente al intercambio, hay que fundar la existencia de éste en una doble obligación: la de dar y la de devolver. La oposición insuperable entre los términos del intercambio queda reducida así al precio de un concepto suplementario,

mágico, artificial, tautológico⁹⁶, cuya economía hace Lévi-Strauss⁹⁷, en su crítica, estableciendo el intercambio de golpe por estructura. De hecho, la operación se resume en definir el sujeto por objeto y recíprocamente: es una gigantesca tautología cuyo concepto de necesidad es la consagración. La propia metafísica no ha hecho jamás otra cosa y, en el pensamiento occidental, la metafísica y la ciencia económica (así como la psicología tradicional) son profundamente solidarias, mental e ideológicamente, en la manera en que establecen el sujeto y resuelven tautológicamente⁹³ su relación con el mundo. Maná, fuerza vital, instintos, necesidades, elecciones, preferencias, utilidades, motivaciones: es siempre la misma cópula mágica, el signo. Las necesidades son función de la historia y de la cultura respectiva de cada sociedad. Cada grupo o individuo, aun antes de asegurar su supervivencia, se halla en la urgencia vital de tener que actuar como sentido en un sistema de intercambios y de relaciones. Simultáneamente con la producción (obras-cognitivas) existe una urgencia de producir significaciones, sentidos, de hacer que el uno-para el otro exista antes de que el uno y el otro existan para sí mismos. La piedra lleva consigo la huella de la historia. Cuando la observo, me guía una línea que es como la introducción al

⁹⁶ Tautología (del griego *tautos*, lo mismo, y *logos*, discurso), proposición que dice lo mismo. La tautología consiste en presentar una simple repetición en términos diferentes como una proposición nueva que hace progresar nuestro conocimiento.

⁹⁷ Lévi- Strauss Claude, Sociólogo y Antropólogo francés (Bruselas, 1908. efectúa en América del sur y en Asia varias misiones, de las que obtiene enseñanzas tanto humanas como sociales. Que expone en *Les Structures élémentaires de la parenté* (1949) y en *Tristes Tropiques*, (1955) Propone un método de sociología que fundamenta en la comprensión del ser humano y que en la actualidad lleva el nombre de "antropología social". De esta manera, la sociología entra en contacto con la psicología, puesto que Lévi- Strauss propone hacer un psicoanálisis de las culturas a partir de las leyendas y los mitos religiosos que constituyen su fondo verdadero; de este modo dice él se podrá deducir la personalidad propia de las colectividades. Una de sus obras principales *La*

la historia. Cuando la observo, me guía una línea que es como la introducción al quehacer escultórico; me lleva de la mano a buscar el juego de curvas y rectas, contracurvas en comunicación, en existencia, en presencia. La piedra es el reflejo orgánico del tiempo, es la naturaleza tomando a la materia. Al abordar el trabajo me atrapa el magnetismo del material, la dureza de las rocas anteriores a mi existencia que llevan consigo su esencia: simplificación de lo bello o lo divino.

Mi primer pensamiento es la búsqueda de la emoción- sentimiento contenido en la piedra, el movimiento circular; retomo el círculo como base fundamental de comunicación constante en mi trabajo. La presencia orgánica como medio de entrega de relación con mi entorno. Es como un nacimiento que presento a través de esferas y esferoides, podría decir que es mi propio nacimiento. La emoción contenida en una esfera, en la rotación, los cambios y movimientos conforman la huella: la forma de existir y expresar existencia. De esta manera también me relaciono con el espectador, que le atribuya a mi trabajo, el propio sentido conforme a sus capacidades de percepción. Tal postura puede ser muy arcaica de afrontar, pero para mí se relaciona con tocar la emoción real. El sentimiento primario representa un esfuerzo por divulgar ese sentido esencial, mostrar el espíritu transformador, cómo las formas de la naturaleza son infinitas, entrar en el mundo de las formas es gratificante porque la forma es una verdadera recreación de la existencia. Sin embargo, la forma en sí misma encierra sus límites, su esencia es limitada pues la forma es parte de las cosas y es así mismo la existencia misma. Las formas creadas por mis manos obedecen generalmente a

Pensée Sauvage (el pensamiento salvaje, 1962), que analiza las manifestaciones espontáneas del

una función que corresponde a mi necesidad cultural mestiza: la comunicación expresada fundamentalmente en círculos.

Considero que es más placentero y emocionante que una persona pueda descubrir e interpretar mi trabajo de muchas maneras, que cada uno pueda tener su propio hilo conductor. Como artista esto me da la posibilidad de volver a mirar mi trabajo con las frescas lecturas que cada uno hace del mismo. Me molesta nombrar mi trabajo y conducir de manera autoritaria a los espectadores, aunque considero que nombre y forma son símbolos de identidad. Lo cierto es que en la naturaleza, las formas existen antes que el nombre; aunque en la sociedad moderna la tendencia es a encasillar el trabajo escultórico-y cualquier trabajo creativo- en el lenguaje. Mi necesidad como ser humano creador es convertir mi trabajo concreto en un lenguaje personal que refleje mi historia, que las formas tomen el valor de símbolos de identidad de mi cultura.

Particularmente, el teatro es un espacio idóneo para la experimentación del lenguaje visual, en él nos encontramos abiertos, receptivos ante la entrega del lenguaje simbólico abstracto de una puesta en escena o de una coreografía. El hecho de que convivan los cuerpos (bailarines, actores) en un espacio bañados de luz en función a la expresión nos lleva al mundo del sentir a través del movimiento o del no movimiento, según la intención para acentuar el dramatismo.

Mi escultura cambió por el hecho de transitar en diferentes medios expresivos, tales como la ambientación, la arquitectura, la pintura, la escultura, la iluminación, el cine, el teatro. Profundizar en esta tesis la importancia de la luz en dichos

pensamiento humano.

medios es la reflexión más importante como búsqueda de dirección y planteamiento concreto de la forma; la experiencia estética de Luis Barragán (arquitecto), German Cueto, (escultor) y Xochitl González (iluminación teatral), me condujo a un replanteo del espacio.

Me he sentido atraída a los diferentes comunicadores simbólicos con los que contamos actualmente, es por eso que la tesis hace referencia a estos comunicadores expresivos por que tuve la oportunidad de incorporar mi trabajo escultórico en estos medios y la iluminación cumplió el aporte más significativo e importante en este medio, por eso mi formación como escultora se ha visto enriquecido por estos lenguajes diversos.

La posibilidad de expresar por estas disciplinas ha generado diferentes matices expresivos y comunicativos de síntesis de la belleza y la unidad. al proyectar un objeto, el creador no debe dejar un lado el aspecto social y humanista de su trabajo. A través del cine es posible el acercamiento al espectador desde lo cotidiano y lo fantástico, lo no real, lo psicológico. En contraste se exploran nuevos enfoques que al menos estimulan la imaginación, si bien nos hacen reflexionar sobre su sentido.

Las escultoras y los escultores parecen preocuparse constantemente por el estilo, pero resulta absurdo buscar un estilo por el estilo mismo: los resultados estilísticos surgen de una posición ética. Ésta, a su vez, surge de dos elementos principales: de una visión de la sociedad en la que se ejerce la disciplina autocentrada en el bombardeo de estímulos de consumo y de la importancia que para ésta tiene la escultura: en segundo lugar, de una convicción respecto a cómo

actuar ante la situación que nos plantea el mundo. Éstos son los elementos que han ido conformando la evolución de mi pensamiento. Pienso firmemente que mis propuestas deberán ir más allá de cualquier estereotipo, regla o dictadura estética. Creo en el gran poder seductor de la luz y en la infalible provocación del arte.

BIBLIOGRAFÍA

Anda Alanis, La Arquitectura de la Revolución Mexicana, edición UNAM, Instituto de Investigación Estética México DF 1990

Aranda Rodríguez Pilar, video- Arte Mexicano, Profecías y Abstracciones, Revista Tierra Adentro. editorial consejo Nacional para la cultura y las Artes. CNCA# 100, México 1999.

Arochi E. Luis. La pirámide de Kukulcán su símbolo solar, editorial panorama México 1984.

Barilli Renato, el Arte contemporáneo de Cézanne a las últimas tendencias, editorial, norma Bogotá Colombia 1998.

Baudrillard Jean Las estrategias fatales editorial anagrama Barcelona. 1984

Baudrillard, Jean, Critica de la economía política del signo. Editores siglo XXI, México 1979.

Bonometto Anna, Arquitecturas Eléctricas, editorial corzo di porta vittoria, Milán Italia 1991.

Bonsiepe, Gui, Teoría y practica del diseño industrial, col comunicación visual, Gustavo Gili, Barcelona 1978.

Burdek, Bernhard. Diseño. Historia, teoría y practica del Diseño Industrial. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1994.

Cetto Ana Maria, La luz, en las naturaleza y el laboratorio. editorial fondo de cultura Económica Nacional, México DF 1995.

Conrad G. Mueller Ruidolph Mae, Luz y Visión, editorial Time Life Books, Ámsterdam Inglaterra 1980.

De La Mora Marti Laura, Las artes conceptuales de México, revista tierra Adentro, editorial consejo Nacional para la cultura y las Artes C.N.CA# 100, México DF. 1999.

De La Torre Carbo M. Perspectiva geométrica, UNAM, escuela de Estudios Profesionales Acatlán México DF. 1982

Derrida Jacques La Diseminación_editorial du Seuil Madrid 1997

Dodis, DA, La síntesis de la Imagen, editorial Gustavo Gilli Barcelona 1976.

Foucault Michael Las palabras y las cosas una arqueología de la ciencias humanas Edición siglo XXI España 1999.

Ferrucio Asta, Las Humanidades en el Siglo XX, Las artes plásticas2 UNAM, México 1977.

Gonzáles Angulo G. Centro Atlántico de Arte Moderno Forjar el Espacio La Escultura Forjada en el siglo XX, ediciones Museé Caláis, Las palmas de Gran Canaria 1999.

Hans Joachini Albrecht, Escultura del siglo XX, editorial Blume Barcelona 1981

Hedgecde John, fotografía creativa editorial Blume Hermann, Madrid 1976.

Hernández Martín Vicente, Arquitectura domestica de la ciudad de México 1890-1925 edición UNAM, México 1981.

Jeannine Fiedler Peter Feierabend Bauhaus, Edición KonemannVerlagsgesellschft mbH ISBN 3829025947 Alemania-España 2000.

kandinsky, De lo espiritual en el Arte, editorial Barral Barcelona 1986.

Kliegl H. John Simposio Internacional de Iluminación en el teatro y su historia
Gran Teatro Varsovia, 1986.

Le Corbusier, towards a New Architecture, editorial Dover publications 1986, New
York, facsímil de la edición 1931 que traduce *verb une architecture*, publicado en
París en 1923.

Luna Alejandro, Curso de Iluminación, Teatro Covarrubias UNAM México 1989.

Mateos José, Pintura y Escultura del siglo XX, editorial Sopena Barcelona 1979.

Maldonado, Tomas *El Diseño Industrial Reconsiderado*. Editorial Gustavo Gili,
Barcelona 1993.

Montaner, Jesepe Maria. *La Modernidad Superada, Arquitectura, arte y
pensamiento del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1997

Noelle Loise, *El arte y la vida Cotidiana*, XVI, Coloquio Internacional de Historia del
Arte, edición UNAM, Instituto de Investigación Estética México 1995.

Novoa Magallanes C, *Espacio y forma en la visión Prehispánica* editorial UNAM,
Facultad de arquitectura México 1992.

Read Herbert, *La escultura Moderna* editorial Hermes México 1966.

Rechia Giovanna, *Espacio teatral en la Ciudad de México siglos XVI-XVIII* edición
centro Nacional de Investigación teatral Rodolfo Usigli, (CITRU) México 1993.

Rechia Giovanna, *La Escenografía Mexicana del siglo XX*, editorial Reverte
México 1996.

Reverté Ramón y Labanda Jordí, *Luis Barragán 1902-1988*, editorial Reverte
México 1996.

Rudoff Arnheim, Arte y Percepción visual! Psicología del ojo creador, editorial alianza Madrid 1979.

Rodríguez, Luis Para una Teoría del Diseño Editorial! Tilde, México 1989.

Rodríguez Morales Luis El diseño Preindustrial una visión histórica Edición Universidad Autónoma Metropolitana México 1995.ISBN 9706206329.

Saenz Olga, Las Humanidades en el siglo XX, Las artes plásticas 2 UNAM México 1977.

Scott James F. El Cine un Arte compartido, editorial Escuela <Internacional de Cine, la Habana 1990.

Salinas Flores Oscar, Historia del Diseño Industrial Editorial Trillas. S.A. de C.V. México 1992 ISBN 9682441404,

Stanley Mc Candless, A Method of Lighting The Stage, Theatre Arts books editorial Fourth New York, 1958.

Tarkovski Andrey, Esculpir el tiempo, editorial Centro Universitario de estudios cinematográficos, UNAM México 1992.

Vilchis Luz del Carmen, Metodología del Diseño Fundamentos Teóricos, edición Claves Latinoamericanas, S.A. de CV .México 1998. ISBN 9688431729