

LUZ REPRESENTADA: ¿AMPLIACIÓN O CRISIS DEL TÉRMINO?

Patricia Medina - Clelia Cuomo - Mariel Ciafardo

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL)

Resumen

Esta ponencia intenta evidenciar algunas de las problemáticas con relación a la enseñanza del valor y la luz representada para luego proponer ciertas posibilidades que habiliten nuevos abordajes al momento de trabajar y definir el contenido en el aula. El objetivo es plantear estrategias de enseñanza vinculadas al estudio y la utilización del valor lumínico en la construcción espacial de la imagen bidimensional, sea ésta figurativa o abstracta. Para ello, se hace necesario, en primer lugar, revisar los modos tradicionales de la enseñanza del valor, sus alcances y limitaciones.

Palabras Clave: Enseñanza - Luz - Valor - Bidimensión

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

La siguiente ponencia intenta evidenciar algunas de estas problemáticas para luego proponer ciertas posibilidades que habiliten nuevos abordajes al momento de trabajar y definir el contenido en el aula. El objetivo es plantear estrategias de enseñanza vinculadas al estudio y la utilización del valor lumínico en la construcción espacial de la imagen bidimensional, sea ésta figurativa o abstracta. Para ello, se hace necesario revisar los modos tradicionales de la enseñanza del valor, sus alcances y limitaciones. A continuación se detallan algunas de las problemáticas que acarrea esta concepción.

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

una cantidad mucho mayor de grises, sumado a la inexistencia de un blanco y un negro absolutos— deriva en seis claves tonales —otra convención— que son armonías de acromáticos que proponen seis posibles relaciones entre valores. Cada una de esas armonías está constituida por tres acromáticos distribuidos cuantitativamente y su clasificación obedece a dos variables: el nivel de contraste lumínico y la altura lumínica. La organización y la cuantificación son arbitrarias, por lo cual simplifican hasta el límite los posibles climas lumínicos de las obras.

En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, los estudiantes no son advertidos respecto de que los colores tienen un valor, cuestión que les será develada a posteriori, puesto que el contenido color suele trabajarse en ese orden. Es decir, en el dictado de las clases, no queda suficientemente claro que el valor es una propiedad que refiere a la altura y al contraste lumínicos tanto de los acromáticos como de los colores.

La influencia de la tradición se manifiesta, además, mediante otro presupuesto teórico: el valor en la bidimensión se expresa con el concepto de luz representada. En sentido estricto, las reflexiones acerca de la luz representada tienen una raíz histórica precisa, el Renacimiento. A partir de allí, el tratamiento de las imágenes de la pintura y el dibujo mediante la luz representada se erige en una de las herramientas fundamentales para la generación de volumen de las figuras humanas, de los objetos representados y para la ilusión de profundidad espacial, en un sistema de representación realista que se consolida como el código de códigos en Occidente desde el siglo XV hasta fines del siglo XIX. Este estricto sistema requirió de una técnica específica para la producción de obras visuales que signaron la historia del dibujo y la pintura en el período: el modelado.

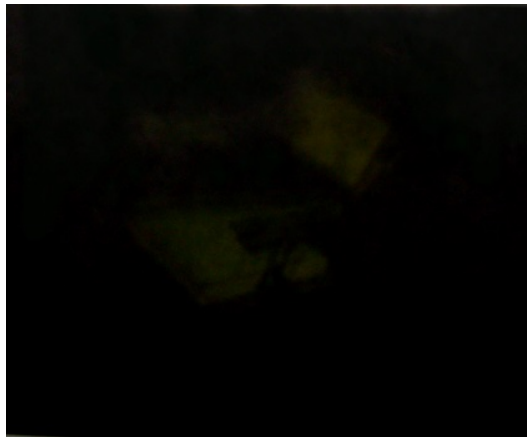
Una de las consecuencias del peso de esta tradición es que deja de lado otros modos de representación figurativa no realista y a la abstracción. Esta situación tiene su correlato en el aula. En las clases en las cuales se enseña la luz representada, el alumno debe realizar dibujos o pinturas con un abanico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

La tarea pendiente sería entonces pensar otros modos de enseñanza del valor y poner en crisis el concepto de luz representada de manera tal de dar cabida a la producción y al análisis de obras abstractas, figurativas no realistas y obras que presentan climas lumínicos en la bidimensión con estrategias bien alejadas del modelado. En tanto el valor consiste en el clima lumínico de una obra, no hay posibilidad de que exista una obra sin valor. ¿Puede utilizarse el concepto de luz representada en obras cuyos contrastes y alturas lumínicas son el resultado de otras estrategias como, por ejemplo, aquellas derivadas del procedimiento sobre un material (perforar, plegar, etcétera)? ¿O es necesario crear un nuevo concepto que permita abordar esas otras realidades plásticas?

A continuación, se analizan algunas obras que construyen espacio plástico y/o volumen de las figuras con estrategias y recursos diferentes.

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

En su fotografía digital *Sin título VI* de la serie *Eso*, Pablo Julián Méndez reflexiona sobre los límites de la representación trabajando la superficie fotográfica de igual manera que Malevich lo hizo en la superficie del lienzo. Construye espacialidad a partir del mínimo contraste y la más baja luminosidad posible.



Pablo Julián Méndez, *Sin título VI*, fotografía digital, 55 x 82 cm., impresión sobre papel de algodón, 2010.

Se reduce al mínimo la diferencia en la relación figura-fondo (aunque sin desaparecer) y se crea idea de volumen sin recurrir al modelado: la construcción espacial de la obra se vale de un único recurso: el contraste lumínico.

Otra variante presenta la obra de Amalia Valdez. El espacio es configurado por cortes y pliegues que generan fuertes contrastes a partir del énfasis puesto en las cualidades de la superficie que el material brinda en contacto con la luz. Las oposiciones brillo/opacidad y color/acromático refuerzan el contraste. Nada más acertado que las palabras de la artista para realizar esta descripción: "(...) es algo raro lo que pasa al estar frente a la obra ya que cambia la percepción del material (...) mediante el reflejo de la luz y la inestabilidad de la materia definiendo la obra como impredecible y transformable" (2015, s/p). Si bien toda obra es afectada por las condiciones de alumbrado del lugar de exhibición, en este caso el clima lumínico ya no es sólo intrínseco a la obra. La luz ambiente influye en su percepción final. Su relación con el entorno condiciona el clima lumínico general y el grado de contraste. A pesar de que la producción es bidimensional, el clima lumínico se propone como variable y relativo.



Amalia Valdez, *Reverso*, acero de 0,6mm, pintura acrílica y pintura anticorrosiva sobre acero.1/3 90x90x9 cm., 2014.

Una situación similar se presenta en producciones realizadas con técnicas como el gofrado. En la obra de Corina Arrieta, el contorno de las figuras –dos lobos marinos, la silueta sintetizada del Hotel Provincial y el logo de Havanna– producto del hueco provoca la proyección de mínimas sombras en el plano, única estrategia de generación de ilusión de profundidad espacial.



Corina Arrieta, *Recuerdo de Mar del Plata*, gofrado, portada de libro de artista, 2013.

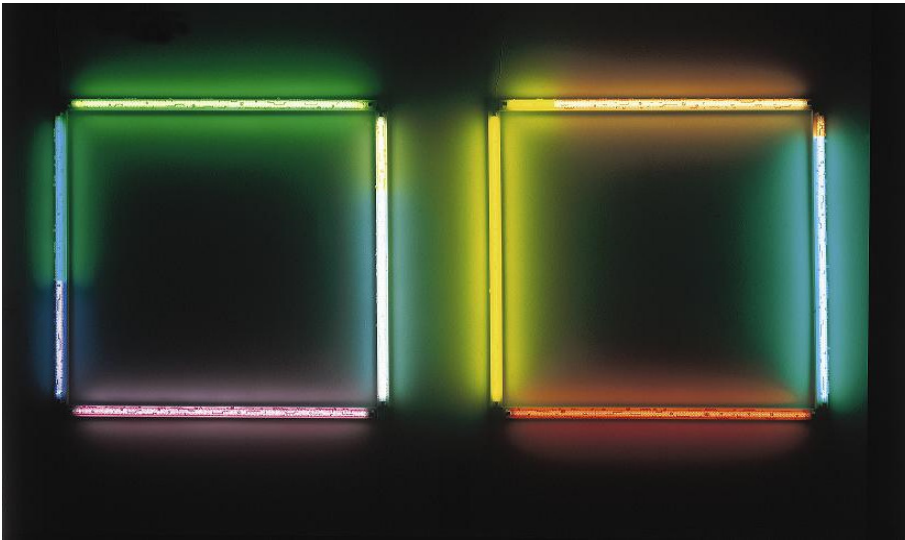
Para citar un último ejemplo, veamos a continuación la producción de Bruno Dubner, quien construye su poética a partir de la utilización de la luz como componente esencial y que, a su vez, escapa a las clasificaciones esperables poniendo en crisis las relaciones tradicionales entre la representación de la luz, las técnicas, los materiales y los soportes fotográficos.

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



Bruno Dubner, de la serie *Testimonio de un contacto*, C Print, medidas variables, 2007-2010.

El tema es complejo y habilita otras líneas de estudio y reflexión, por ejemplo, los casos en que las obras bidimensionales están producidas con luz real. Es decir, obras en las cuales la luz es la materialidad básica. La siguiente obra de Román Vitali está realizada con tubos fluorescentes que configuran dos cuadrados. Los tubos emiten luz coloreada cuya irradiación provoca tanto una ilusión de profundidad hacia el interior de cada cuadrado, como la expansión de sus límites. El marco se vuelve ambiguo, dado que, perceptualmente, es a la vez geométrico y orgánico. ¿Podría decirse que estamos en presencia de *un modelado* producto de la mezcla lumínica?



Roman Vitali, *Sin título*, 2004.

Este recorrido pone en evidencia lo urgente de repensar la enseñanza de la luz, el valor lumínico y la luz representada.

Los climas lumínicos son el resultado del conjunto de operaciones puestas en obra: el tipo de delimitación de las formas, los niveles de definición o de ocultamiento, los tratamientos de las superficies, las estrategias para la construcción espacial. Será en la poética de las imágenes donde encontraremos nuevas estrategias para la enseñanza. Después de todo, se trata de volver a las obras, despojados de las rígidas clasificaciones que obturan su interpretación y de revisar si el vocabulario técnico disponible requiere de la ampliación de sus propios límites o se hace necesario crear nuevas palabras.

Referencias electrónicas

Ch.ACO, Chile Arte Contemporáneo. "Amalia Valdés, nos habla de su experiencia como ganadora del Concurso TransparentArte 2015", [en línea]. Consultado el 15 de noviembre de 2015 en <<http://www.feriachaco.cl/amalia-valdes-nos-habla-de-su-experiencia-como-ganadora-del-concurso-transparentarte-2015/#.V0yBxPnhDZ4>>.

Valentini, Juan. Testimonio de un contacto [en línea]. Consultado el 12 de agosto de 2015 en <<http://www.brunodubner.com/>>.