

## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

### LA SIGNIFICACION, NARRATIVA Y POETICA DE LA LUZ

“...No existe una única y verdadera interpretación de los estímulos provenientes del mundo externo (la así llamada “realidad”).

...En lugar de hablar, entonces de una realidad física, a la cual los seres vivos no tienen acceso, es mejor hablar de una realidad semiótica, que es la única clase de realidad que los organismos vivos son capaces de conocer.”

J. L. Caivano

“Ilusiones y efectos visuales que involucran distribución espacial de la luz”,  
Actas Argencolor, 1998

### La luz como lenguaje

Para explicar el carácter de la luz como lenguaje visual primero definamos qué es un lenguaje.

Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, en su libro “Los lenguajes no verbales en el teatro argentino”, ofrecen esta interesante formulación: “Por lenguaje se entiende un sistema complejo y significativo, un código que, de acuerdo con una convención preestablecida, intenta transmitir un mensaje del emisor al receptor. Las convenciones determinan la vinculación entre significado y significante sobre la base de un código; por lo tanto, dado que no hay signos en sentido específico, es la convención la que establece que una señal cualquiera sea considerada significativa de un significado. El código ordena los elementos constitutivos al restringir sus posibilidades combinatorias y establecer entre sistema de significantes equivalencia semánticas; éstas, aunque arbitrarias, deben ser aceptadas en una comunidad y en una época determinada. De este modo, son las convenciones las que instituyen los signos como elementos culturales.”

Se dice que sólo existe aquello que puede ser nombrado. La luz es quizás uno de los lenguajes más primitivos, que remite directamente a estados esencialmente prelingüísticos. Tal vez esta esencia le otorgue un carácter “mágico”, ya que las emociones que provoca la luz no tienen a veces un “entendimiento” o una palabra que lo defina sino una carga eminentemente subjetiva y se contruye a partir de cinco elementos básicos:

- Intensidad
- Posición
- Distribución
- Color
- Movimiento espacio-temporal

Articulando estos elementos generamos la sintaxis lumínica.

### La composición lumínica como elemento de significación dramática

El teatro o cualquier forma espectacular no requiere esencialmente de un diseño lumínico para su constitución, así como tampoco depende de una escenografía o de un vestuario para manifestarse.

La acción dramática tiene como único participante al actor y al espectador. Lo demás elementos son lenguajes que, asociados al lenguaje dramático, lo apoyan, complementan e intensifican.

Como contrapartida a este planteo, la luz tiene un lenguaje propio capaz de intervenir en un espacio y producirnos una emoción o contarnos una historia, aún sin la presencia de actores. En ese caso la luz adquiere un carácter protagónico y se convierte en “el actor”. Así como en un amanecer o un atardecer el sol es nuestro actor, lo veamos o no. Su tránsito transforma todo lo que vemos. Un espectáculo de luz y sonido recurre al lenguaje sonoro y al lumínico no sólo como soporte visual sino como conformadores del “espectáculo”.

En esta antinomia (la luz con un comportamiento dramático o mera alumbradora de un espacio) la necesidad, en una obra teatral, de la intervención de la luz como lenguaje sustentante o simplemente limitándose a hacer visibles el espacio y las personas, es una decisión subjetiva, que generalmente atañe al diseñador, al director escénico o al director de arte, si lo hubiera.

Hay directores de escena especialmente comprometidos con los planteos visuales, y por ende, con la luz. Son creadores globales, como es el caso de Franco Dragone, del Cirque du Soleil, o Robert Wilson, entre muchos otros.

## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

### El caso Wilson

El caso de Robert Wilson es especialmente significativo ya que no sólo utiliza la luz para resaltar las acciones o crear cierta atmósfera espacial, sino para dar un protagonismo visual y de acción. En su espectáculo “Einstein on the Beach” hay una famosa escena donde durante 18 minutos sólo se ve una barra de luz que cambia de una posición horizontal a una vertical. Esta desmaterialización de la escena ha permitido a Wilson composiciones minimalistas muy precisas, que dominan su visión teatral.

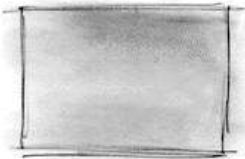
La luz es, entonces, el gran intérprete de algunas puestas de Robert Wilson. La meticulosidad con que trabaja la luz, en resoluciones de aparente imposibilidad técnica, lo convierten en un auténtico pensador de la luz desde la concepción inicial del trabajo.

Los esquemas siguientes fueron dibujados por Robert Wilson para delinear su idea de puesta de “Lohegrin”, realizada en Zurich, 1991. (Ver comentarios en el libro de Ulrich Conrads, “Stage Space. Statement by Robert Wilson.” Revista Daidalos 44, 1992). En esta opera Wagner toma como base la leyenda de Elsa, una princesa y su pretendiente Lohengrin.

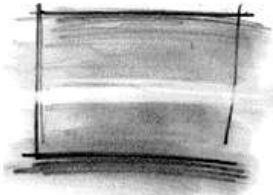
En estos esquemas Wilson cuentan claramente cómo parte de la luz para contar la historia, quedando en evidencia su sentencia “*la luz es el actor*”. En el movimiento lento de puras barras de luz Wilson propone, a través de su estética minimalista, el contrapunto visual a las arias.

*Bocetos para la puesta de “Lohegrin”, de Robert Wilson. La reproducción de estos dibujos es cortesía de Robert Wilson/Byrd Hoffman Watermill Foundation*

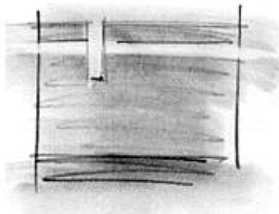
### PROLOGO



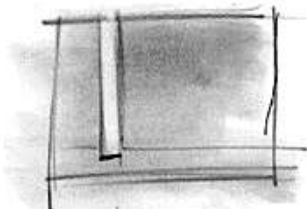
*Comienzo con un espacio vacío – no hay nada más bello que un espacio vacío*



*Un suave luz horizontal se eleva*



*Y cuando está por tocar el borde superior de la escena, aparece una línea vertical de bordes más duros. Esto lo hace una cruz.*

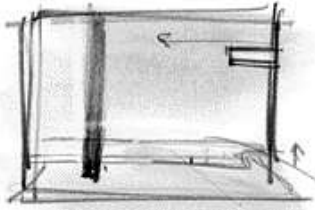


*La vertical de luz desciende en el climax del prelude, hasta el final.*

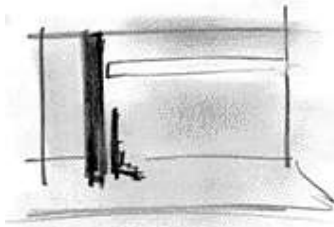
## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

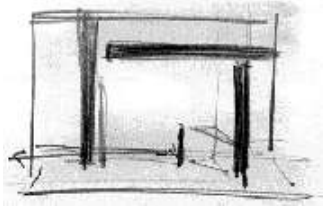
### ACTO 1



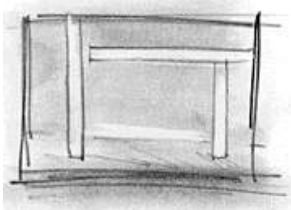
*Al comienzo del primer acto esta línea de luz vertical se oscurece. Podría ser un árbol junto a un río. Con la entrada de Lohengrin un haz horizontal aparece desde un lateral.*



*Lohengrin portando una lanza. Es una línea de luz, y él la deposita en el suelo.*

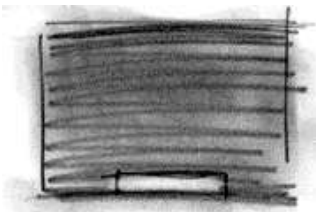


*Cuando Lohengrin comienza su lucha con Friedrich, este haz de luz se oscurece. Entonces la lanza se eleva en el aire, se ilumina y gira en círculos. Friedrich y Lohengrin giran debajo de ella. Mientras esto sucede, traigo una tercera barra de luz, y al final, cuando Friedrich es herido, esta barra se oscurece.*

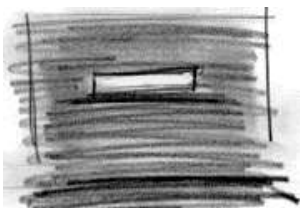


*Al final del primer acto, todo se vuelve oscuro otra vez.*

### ACTO 2



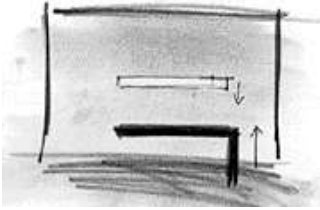
*En el Acto II, el comienzo es a oscuras. Aparece una barra de luz más pequeña de bordes duros.*



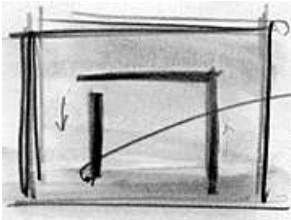
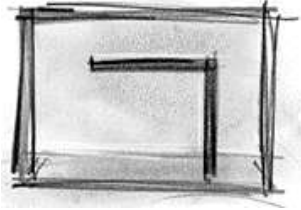
*Mientras Friedrich y Ortrud van entrando, ésta se eleva. Es un espacio oscuro.*

## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

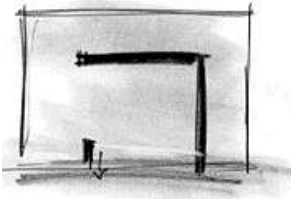
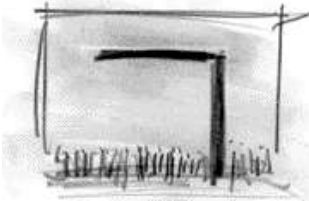
Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin



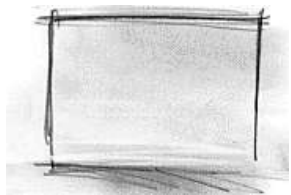
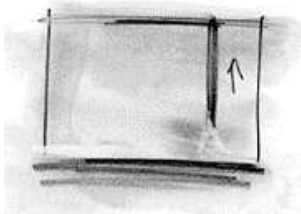
*Y cuando llega la mañana, introduzco un gran ángulo de acero. Es como una ventana y está iluminado. Entonces el ángulo se funde con esa barra de luz de la ventana, que ahora es más clara por ser la mañana.*



*Luego introduzco otra barra.*

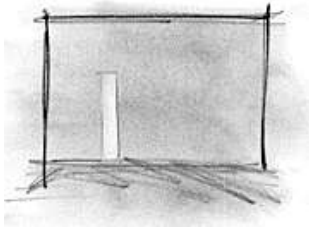


*El ángulo vuela hacia arriba y la barra desciende*



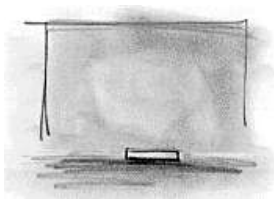
## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

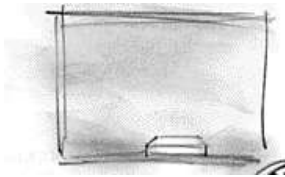


*Y justo cuando Elsa y Lohengrin van camino a su boda en la iglesia, aparece brillando, por detrás, una barra de luz muy suave.*

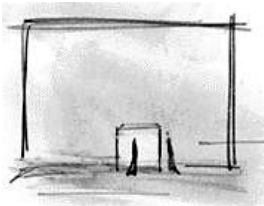
### ACTO 3



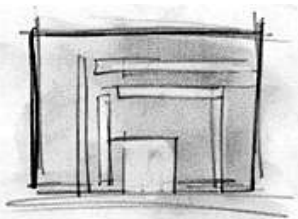
*Comienzo el Acto III con una barra de luz más pequeña...*



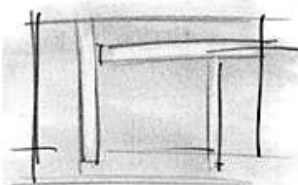
*..Y esta se eleva hasta transformarse en un cuadrado de luz*



*Este puede ser la cama o un altar, o un arco.*



*Para la transformación de Lohengrin volvemos al planteo del primer acto. Introduzco todos los elementos que usé anteriormente, y es como el zoom de una cámara que va hacia un momento clave: “¿esos dos van a casarse o no?” Ellos se van y vuelven.*



*En el final, con la entrada de Gottfried, todo se vuelve frío, de un azul ártico. Esa luz es el espacio de la escena.*

## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

### La luz y la acción

El teatro opera generalmente con códigos o convenciones procedentes de la dramaturgia, la escenografía, el sonido, la luz, el vestuario, el movimiento, la gestualidad e incluso a veces los medios audiovisuales. Estos lenguajes, funcionando independientemente, se complementan, contradicen, relativizan, sobredimensionan unos a otros, atraviesan la obra dramática y a partir de ellos se estructura su significación.

Hay quienes clasifican actualmente al teatro en “teatro de texto” y “teatro de imagen”, de acuerdo al punto de partida para la gestación de la obra. Pero se trata de una clasificación simplista y de bordes indefinidos, porque el teatro de imagen no implica la ausencia de la palabra, tal como sucede también hoy en algunos espectáculos de danza-teatro.

Tomo una cita de “Los lenguajes no verbales...” acerca del tema:

*“Aún en las propuestas más radicalizadas del llamado teatro de imagen, la palabra se halla en su génesis y exige, a diferencia del tradicional teatro de texto, una dramaturgia del espectador, que llene los vacíos con emociones, imágenes y sensaciones pero también con palabras, ya que el receptor se ve obligado a armar su propia historia.”*

El espectador siempre reescribe la historia, la contextualiza y la personaliza. Si no existe esta apropiación la experiencia teatral no se completa.

De esa reescritura somos partícipes todos aquellos que hacemos la obra dramática. Es parte de nuestra tarea aportar nuestra propia interpretación y nuestra sensibilidad.

Significamos una acción cuando la focalizamos, ya desde una puntuación particular o desde una variación significativa que establezca un “antes y un después”. Todo cambio lumínico, si es evidente, produce una alteración dramática. Cuanto más abrupto es el cambio más importante la alteración.

### El tiempo y el movimiento como elemento de significación plástico-dramática

Se ha estudiado que los sistemas de movimiento corporal son análogos a los ritmos lingüísticos, es decir, a las construcciones y espacios entre palabras.

El ritmo, la pulsión, el no-movimiento, la secuencia y la repetición son códigos comunes entre las artes del movimiento, el lenguaje sonoro y el lumínico. Tiempo y espacio son básicamente los vectores sobre los que operan. Su fluctuación impone la estructura de la obra. Una puesta de cambios de luz rápidos va a tener un ritmo y un espíritu totalmente diferente a otra de cambios lentos casi imperceptibles.

### La luz y la escenografía

El significado etimológico de la palabra escenografía es “escritura de la escena”. Es una escritura en el sentido de dotar al espacio de una significación, que pueda elevar su tono dramático y sostener su impacto emocional. La escenografía es un punto de partida importante en la intención de la obra dramática y la luz juega un rol protagónico en su “develación”, en el sentido literal de esta expresión. Es, junto con el texto dramático, la música y el movimiento en la danza, de fundamental importancia como información necesaria para comenzar a pensar una idea de luz.

La escenografía, entendida como una composición plástica, requiere de una atención lumínica particular. Luc Lafortune, diseñador de luces del Cirque du Soleil, establece en sus puestas un grupo de luces que denomina “ambiental”, como un complemento escenográfico del espacio diseñado o un “rediseño” del mismo, según como se lo mire, y una luz “funcional”, específicamente destinada a la acción dramática.

Cuando la escenografía es de “rompimientos” (planos bidimensionales con sugerencia espacial dada por pintura), como en el caso de muchas óperas y ballets, la luz es un apoyo esencial para la buena lectura del espacio. Tanto el exceso como la falta de luz pueden empobrecer el concepto espacial.



## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

### Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

Aún una cámara negra o una cámara blanca son espacios “escenográficos”. Cuanto mas neutro es el espacio, la luz “ambiental” adquiere mayor protagonismo en la “escritura” escénica o permite aplicar a ese espacio múltiples significaciones.

En una puesta realizada en Albuquerque sobre “María de Buenos Aires”, de Astor Piazzola, construí con luz una senda peatonal y un empedrado, en remembranza a un Buenos Aires fantástico.



*María de Buenos Aires, de Astor Piazzola. Régie y escenografía: Horacio Pigozzi. Dis. de luces: Eli Sirlin. 2005.*

## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

### NARRATIVA Y POETICA DE LA LUZ

*Don't turn away. Keep looking at the bandaged place.  
That's where the light enters you.  
Darkness is your candle.*

*Rumi, Persian poet*

*En las tinieblas  
lo que ronda mis ojos  
es su reflejo.*

*Haiku japonés*

*Todas estas palabras construyen imágenes y nos permiten proyectar sensaciones y emociones.  
¿Puede la luz generar un imaginario de igual potencia que el propuesto por la palabra?*

### **Pensar la luz como lenguaje - pensar la luz como narrativa**

La luz describe la apariencia de las cosas, qué se muestra y qué se oculta, no tiene visibilidad por sí misma. Sólo se convierte en realidad cuando hace visible “algo”. Y ese algo no es la luz sino aquello que la refleja. Donde impacta la luz construye, a los ojos del espectador, un universo de capas de estímulos sensoriales, de sentidos y de emociones asociadas que modifican sustancialmente su actividad perceptiva. Por su carácter temporal y su posibilidad infinita de transformación y de sincronización, se establecen condiciones emotivas especiales entre el objeto percibido y el espectador, en un proceso de gran intensidad vivencial que deja huellas y sigue resonando aun después de finalizada la experiencia. Este sensible y primitivo acercamiento a las sensaciones lumínicas que determinan nuestra percepción del mundo y la realidad, nos enfrenta a los diseñadores de iluminación al desafío de apropiarnos de una herramienta expresiva de gran intensidad y complejidad, que nos permitirá, precisamente, ampliar los límites y alcances de nuestra mirada originaria, aquella con la que descubrimos el fuego, el sol, las estrellas.

Su presencia transforma todo lo que vemos, aporta magia y misterio, y tiene una gran capacidad expresiva y poder de evocación. Podemos hablar de una narrativa lumínica, con sus límites, alcances y recursos propios, que se da a través de la interacción de sus diversas propiedades (posición, forma, intensidad, color y sus variaciones en la espacialidad y en la temporalidad), permitiendo estructurar una línea de relato o de expresión con principio, desarrollo y fin, del mismo modo en que construimos sentido en un texto.

Nuestras herramientas de trabajo son los articuladores del lenguaje lumínico, nuestra letra, palabra y oración, para combinarlos en estructuras que nos permitan experimentar la intervención metafórica desde lo lumínico, generando en el observador una construcción de sentido, que puede derivar en una experiencia estética y/o emotiva, con sus distintos niveles de abstracción y realismo.

La luz en cuanto lenguaje, al intervenir en un espacio puede constituirse en “acción dramática”. Así como en un amanecer o en un crepúsculo el sol es el gran protagonista, lo veamos o no, también la luz puede constituirse en “el actor” principal.

Trabajamos con el objeto-luz y el objeto iluminado, visible y no visible. Con el espacio-luz y con los conceptos de presencia-ausencia en el mismo sentido en que la música trabaja con notas y silencios. La movilidad y el ocultamiento son modalidades esenciales para la construcción del espacio metafórico a través del diseño lumínico. El espacio es una trampa que devela y oculta la luz y los elementos que la producen y la distorsionan.

Siendo la luz el medio constitutivo de la posibilidad de visualización es entonces también el medio cognitivo. El sustrato sobre el que la percepción construye su universo ideático. Su carácter invisible permite evocar la infinitud de lo incondicionado, dando lugar a la experiencia de lo sublime, entendido desde el punto de vista kantiano. Bajo la hipótesis de que la luz permite establecer el control de la intensidad vivencial entendemos que a través de la luz y su operación sobre lo visible podemos inquietar el ver, ya que cuando el ojo se angustia, toma conciencia de sí, o bien se ve desbordado por la experiencia, y permite ese abordaje a lo sublime.

La técnica es simplemente el medio de obtención que la sociedad y la ciencia nos ofrece, que se actualiza a cada minuto, en base a nuestro constante y continuo repensar los modos de obtener ese vínculo narrativo emocional-vivencial entre luz espacio y memoria.



## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

### ***Un trabajo de pensamiento lateral en la visión de lo real.***

La luz construye discurso, narración, pero también construye metáfora y por eso también es capaz de generar el acceso a experiencias que, como la poesía, trascienden la palabra ... y la materialidad de las imágenes.

Decimos que la poética se construye a partir de la sublimación de la angustia que genera la imposibilidad de ver lo real. Para esto tomamos como metáfora el mito platónico de la caverna.

En dicha alegoría, Platón imagina a unos hombres encadenados desde su nacimiento y con la mirada fija en una pared. A sus espaldas hay una hoguera, que ilumina en contraluz otros hombres que llevan objetos, de manera tal que sus sombras se ven proyectadas sobre la pared que contemplan los prisioneros. Platón sostiene que esos hombres encadenados somos nosotros, los seres humanos, siempre proclives a considerar como real y verosímil algo que no es más que una sombra engañosa. Esta ficción proyectada por la luz de la hoguera -advierte el filósofo- distrae a los hombres de algo que sí es real: la caverna en la que permanecen encadenados. No obstante, si uno de los hombres se librara de sus cadenas y pudiera mirar hacia atrás, la realidad lo confundiría. La luz del fuego enceguecería su mirada, y las figuras borrosas que alcanzara a ver le parecerían menos reales que las sombras que vio toda su vida.

En esta imagen platónica, con una metáfora construida a partir de la luz, nos muestra que la luz constituye un lenguaje equiparable al de la poesía y la música.

Podemos hablar de una poética lumínica, con sus límites, alcances y recursos propios.

### ***La luz como develador ideático y medio sincronizante***

*“Lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su delimitación. Lo sublime, en cambio, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada la ausencia de límites”.*  
*Immanuel Kant, Crítica del Juicio, 1790.*

Toda obra artística, cualquiera sea su carácter, presupone un artista constructor-productor, un objeto de análisis y un espectador que la pueda percibir.

En esta instancia la luz puede constituirse en medio para reforzar las cualidades particulares que el artista quiera otorgarle a través de un procedimiento de uso condicionado, o puede constituirse en el propio lenguaje formador del producto artístico.

La luz constituye un universo de capas de sentido y de estados perceptivos que modifican sustancialmente la actividad perceptiva del espectador.

La luz tiene la particularidad de poseer un carácter temporal y una de sus cualidades está basada en la posibilidad infinita de transformación, de sincronización, estableciendo condiciones emotivas especiales entre el objeto percibido y el espectador, en un proceso de gran intensidad vivencial que deja huellas y sigue resonando aun después de finalizada la experiencia.

Además la cualidad sutil de la luz permite operar directamente en la sincronización de nuestra conciencia con la dimensión arquetípica y el inconsciente.

La luz genera un amplio rango de sensaciones (térmicas, afectivas, nocturnas, diurnas, etcétera), símbolos, fantasías, ilusiones ópticas u oníricas y una infinidad de estados mentales que modifican sustancialmente la capacidad perceptiva del espectador para condicionarla y amplificarla, funcionando como un activador que cataliza y potencia la capacidad sincrónica del objeto del arte.

Para profundizar en este tema sería interesante estudiar las condiciones perceptivas que involucran a una experiencia artística, desde el actor-artista creador y desde el espectador-perceptor, cuando esta experiencia atraviesa el medio lumínico o cuando el medio lumínico constituye el objeto percibido en sí. Indagar en ese espacio entre la luz y el perceptor, dejando fuera de foco el estímulo que produce la construcción de la imagen. Y que el medio lumínico pueda establecer un vínculo empático con el perceptor en su rol de “voyeur”, sin que medie la apropiación de la idea mediante el juicio o la construcción de concepto.

## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

### Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

Cuando la luz se constituye en el lenguaje base del producto artístico, la experiencia visual adquiere espesores insondables. Tal como sucede con la obra de Olafur Eliasson, Robert Irwin o James Turrell, entre otros artistas que trabajan con la luz y el espacio.

A diferencia del arte pictórico, que reproduce la experiencia visual mediante la ilusión mimética, la obra de James Turrell modela la percepción del espectador llevándolo a borrar los límites entre lo material y lo inmaterial. El mismo afirma: “No hay objetos ni imágenes en mi obra. Nunca los hubo”.

Las instalaciones con luz de Turrell activan una elevada conciencia sensorial y permiten que cada espectador realice sus propios descubrimientos: lo que simula ser un cubo brillante suspendido es en realidad dos paneles planos con luz proyectada (Afrum). Un rectángulo de color radiante colgado frente a una pared es realmente un profundo hueco iluminado en el espacio (Danae). Un aterciopelado rectángulo negro en el cielorraso es, en realidad, un portal al cielo nocturno (Unseen Blue).

En el Guggenheim de Nueva York montó un espacio de permanente cambio cromático casi imperceptible, al modo de sus obras que vinculan luz natural con luz artificial, pero en gran escala. El paso del tiempo, condición esencial para la vivencia de su obra, articula una fusión sutil de transformación lumínica que impacta de manera inconsciente en el “vivenciador”, sumergido dentro de la obra lumínica.

Con esos efectos, Turrell espera inducir al espectador a un estado de autorreflexión en que pueda observarse a sí mismo mirando. La ilusión es desestabilizadora e incluso hipnótica, porque su intención es provocar en el espectador sensaciones esencialmente prelingüísticas, casi una experiencia de pensamiento sin palabras.

#### ***Una mirada sobre la percepción***

Platón sostenía que la visión es el más importante de los sentidos, el más verídico y fiel a la realidad.

La visión ha sido identificada con la lucidez y la sabiduría: “Ver claro”, “sacar a la luz”, “tener pocas luces”, “ser un/a lumbrera”, como si el ojo fuera un órgano de intelección, o como si la reflexión se articulara con lo visible.

No es hasta el siglo XX que, con la crisis de la representación, el régimen escópico se pone en cuestión. Cabe aclarar que el “régimen escópico”, tal como lo definió el semiólogo, sociólogo y teórico cinematográfico francés Christian Metz, tiene que ver con aquellas cosas que nos acostumbramos a ver, y que aceptamos simplemente porque son reflejo de nuestra “verdad” perceptiva contemporánea. Aquello que cada época considera verosímil o normal en relación a lo visible conforma un régimen escópico determinado.

Otro pensador, Maurice Merleau Ponty (1908-1961) en su libro “Fenomenología de la percepción” otorga una dimensión activa a la percepción según la cual “toda conciencia es conciencia perceptiva”. En su libro póstumo, *Lo visible y lo invisible*, plantea a la fe perceptiva como una adhesión que se sabe más allá de las pruebas, no necesaria, hecha de incredulidad, a cada instante amenazada por la no-fe. También habla de la visión y la sensación, explicando que sólo se retiene lo que las anima y sostiene, que es el puro pensamiento de ver y sentir, la exploración del mundo en sus respuestas sensoriales, y que como contrapartida, el pensamiento del imaginario es la posición tomada de no aplicar e incluso olvidar los criterios de verificación, y tomar por “bueno” lo que no se ve y no puede ser visto. Así elimina la antinomia de la fe perceptiva. Plantea que la dualidad filosófica (mi visión corresponde a la cosa misma o mi visión es mía o en mí) se resuelve a través de una tercera dimensión donde la discordancia se elimina por la conversión reflexiva: percibir e imaginar no son más que dos maneras de pensar.

Con este planteo de “Ilusión como evidencia y desilusión como proceso de cambio de una evidencia por otra” aparece un papel activo del sujeto ante la experiencia perceptiva.

Edith Stein, discípula y asistente de Edmund Husserl, incorpora el concepto de empatía al analizar la experiencia del mundo natural a través de las sensaciones, destacando la importancia que tiene el rol de la intersubjetividad en la constitución objetiva del mundo. La empatía es un acto no originario, su objeto ha sido recogido del conjunto de experiencias almacenadas en el flujo temporal y actualizado en un acto de la conciencia. Sin embargo Stein destaca que el punto de partida de la empatía es la percepción externa.

Martin Jay, catedrático de Historia en la Universidad de Berkeley, California, como muchos otros autores estudiosos del problema de la visión, toman a Duchamp y su obra, en particular los “*Rotoreliefs*”, como puntos de inflexión. En dicha obra Duchamp se centra la mirada en el espectador, presencia hasta el momento insignificante dentro del territorio de lo estético. El espectador se convierte en “*voyeur*”, siendo el protagonista de la obra.

## LA LUZ Y LA ARQUITECTURA – TEXTOS TEORICOS

### Extractos del libro “La luz en las artes escénicas” de Eli Sirlin

Rosalind Krauss en “*El inconsciente óptico*” señala que Duchamp, en estos experimentos, intenta despertar el inconsciente óptico a través de una secuencia de asociaciones irracionales en cadena y la corporalidad de su constitución.

Liotard por su parte interpreta el trabajo de Duchamp “*Grand Verre*” como el registro de los procesos psicológicos neurofisiológicos del proceso visual en su paso por la retina como una superficie de impresión, y su posterior paso por el córtex cerebral como una codificación de la información del mundo. Según palabras de Lyotard, Duchamp logra “implantar la propia visión dentro de la opacidad de los órganos y la invisibilidad del inconsciente”. Duchamp recupera, según estas opiniones, al igual que Bataille, el ojo deseante del voyeur y la agresión al ojo física e intelectual, al develar el fondo de insatisfacción que subyace a la práctica visual desenfadada de la sociedad de consumo.

Ramón Marqués, en su texto “La inteligencia intuitiva”, vincula lo *ideático* (según la Real Academia Española, *venático*) a lo intuitivo. La intuición, también según la RAE es la “facultad de comprender las cosas instantáneamente sin necesidad de razonamiento” y podría ser la causa de los presentimientos. Considerando que la intuición surge cuando el cerebro está recuperando información del inconsciente, Marqués dice que al activarse la función ideática nuestra psique conecta con la dimensión de los arquetipos universales, más allá del simple inconsciente personal. Es una función de la dimensión más sutil de nuestra psiquis, en la que interviene la conciencia como conector y receptor. El inconsciente es una dimensión sutil que sólo puede sincronizar con otra dimensión igualmente sutil como es la propia de la energía psíquica o conciencia.

Si bien en la función psíquica cabe distinguir varias dimensiones o niveles: nivel neuronal, nivel emocional, nivel intelectual y nivel espiritual y cada nivel es una auténtica dimensión diferenciada, en la función ideática intervienen todos los niveles, porque entre todos forman una unidad indivisible. Y es precisamente la conjunción valores/arquetipos un punto crucial de la función ideática abierto a nuestra capacidad de observación. Es nuestra ventana al reino del inconsciente y es nuestro punto de observación del fenómeno ideático - intuitivo. A través del conjunto valores/arquetipos podemos atisbar en el inconsciente y podemos observar cómo sucede la intuición. El inconsciente es inmenso y oculto, y nuestra capacidad muy limitada, pero los valores y los arquetipos son realidades de este inconsciente que están al alcance de nuestra observación.

Siendo la luz el medio constitutivo de la posibilidad de visualización es entonces también el medio cognitivo.

El sustrato sobre el que la percepción construye su universo ideático.

Su carácter invisible permite pensar que pueda existir una conexión en el campo de las manifestaciones sutiles, evocando la infinitud de lo incondicionado y produciendo la experiencia de lo sublime, entendido desde el punto de vista kantiano. Bajo la hipótesis de que la luz permite establecer el control de la intensidad vivencial entendemos que a través de la luz y su operación sobre lo visible podemos inquietar el ver, ya que cuando el ojo se angustia, toma conciencia de sí, o bien se ve superado por la experiencia, y permite ese abordaje a lo sublime.

Analizando el acto de ver desde lo conceptual podemos trazar varias experiencias que ofrecen caminos mediatizados por la luz:

La luz desprendida de lo visible.

La mirada en lo invisible.

La posibilidad de deconstrucción perceptiva a partir de experiencias de sobreestimulación o sub estimulación.

Sobre esas experiencias puede evaluarse la acción lumínica y el efecto activador en el perceptor.

Y sobre esta base podemos detectar parámetros de conductas no volitivas de la percepción bajo el mandato de la acción lumínica. También establecer particulares construcciones de sentido de tipo metafórico a partir de la intervención lumínica. En esta construcción metafórica hallamos un equivalente al lenguaje poético.

### **Narrativa y Poética de la luz - epílogo**

Y volvemos entonces a la pregunta de inicio:

*¿Puede la luz generar un imaginario de igual potencia que el propuesto por la palabra?*

Aquí me atrevo a decir que su potencial es aún mayor, debido a su resonancia arquetípica, que nos liga al inconsciente colectivo. Como también es similar en su aspecto proyectivo. Si la luz logra vibrar y generar una empatía proyectiva con quien la experimenta, su potencial dependerá exclusivamente del quantum sensible con el que se pueda sincronizar. Esta es una presunción potencial, claro está, pero la luz tiene las condiciones dadas para lograr impacto profundo y abrir puertas aparentemente insondables en quien la experimenta y percibe.

Pero para eso necesitamos, como cualquier artista, el conocimiento y manejo de la herramienta y de su lenguaje, la exacta combinación que nos permita desplegar la magia de la luz como lo hace el buen poeta.