

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Facultad de Bellas Artes



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Pintando con Luz: fisiogramas expresivos

(O de la luz empleada como pigmento, y objeto, antes que medio)

Tesis de Master presentada por Andreas Román Puga

Dirigida por el Tutor; Dr. Carlos Plasencia

Valencia, Septiembre 2008

A Pilar, la madre que me dio a luz.

Índice

Introducción

1	La Luz divina y el ojo humano.....	8
1.1	El paradigma de la visión.....	9
1.2	La vibración de la materia.....	12
2	Del discurso expresivo del fisiograma.....	19
2.1	La partes de un todo. Concepto.....	20
2.1.1	De la técnica de registro.....	21
2.1.2	Del arte y la lámpara en el siglo XX.....	23
2.1.3	De la acción performática.....	28
2.1.4	De lo pictórico expresivo.....	32
3	Relación entre objeto y sujeto. Proporción.....	38
3.1	La mutación de las herramientas en el arte.....	39
3.1.1	El pincel de Luz.....	41
3.2	De las fuerzas y el crecimiento armonioso.....	44
3.2.1	Teleología geométrica del cosmos.....	46
3.2.2	Armonización de un fisiograma expresivo 1.....	48
3.2.3	Armonización de un fisiograma expresivo 2.....	54
4	La producción artística.....	61
4.1	De su lenguaje explícito.....	61
4.1.1	El símbolo.....	62
4.1.2	<i>Matematización</i> estética.....	65

4.2	La realización. Memoria técnica.....	68
4.2.1	El equipo. Preproducción.....	71
	Las lámparas.....	71
	Las cámaras.....	76
4.2.2	La producción. Trabajo en plató.....	79
	Objetivos del proyecto.....	81
	Fases y aspectos.....	84
4.2.3	Datos técnicos.....	87
5	La obra. <i>Fisiogramas expresivos</i>.....	89
5.1	Análisis conceptual. Mapa gráfico.....	91
5.2	Metodología de postproducción.....	93
5.2.1	Postproducción Infográfica.....	93
5.2.2	Los formatos.....	96
5.2.3	Los soportes.....	103
5.2.4	Proyecto de videoinstalación fisiográfica.....	105
5.3	Posibilidades conceptuales.....	108
6	Conclusiones.....	110
7	Bibliografía.....	114
8	Equipo y agradecimientos.....	117

Introducción

Quisiera hacer una introducción a este trabajo, con el desarrollo de los acontecimientos preparatorios, tanto formativos como profesionales, que han tenido lugar en mi trabajo. Acontecimientos que han hecho posible que llegara a este momento de eclosión artística e intelectual en el seno de este Master de Producción Artística.

Déjenme decir, en primer lugar, que siempre quise ser artista. Cuando descubrí que podía puentear el acceso a *Bellas Artes*, vía *Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia; E.A.A.O.A.V.*, sin tener que estudiar el *BUP*, ni lo dudé. Vencí los escollos familiares necesarios, e ingresé con catorce años en un anhelado universo en el que todo parecía distinto. Allí recibí formación en escultura, historia del arte, dibujo artístico, y sobre todo en geometría. En una época en la que el uso de los ordenadores era raro, y los proyectos se delineaban a puro *rotring* y plantillas de curvas. Mi primera relación con la tipografía fue a través del *Letraset*, la *compugrafic* y la *repromaster*.

Me gradué en el ochenta y cuatro en Diseño Gráfico. Y descubrí que mi artimaña para el ingreso a la universidad había caducado. Una nueva ley en materia educativa había echado a rodar aquel sueño de ser artista. Así es como inicié la práctica de los recién adquiridos conocimientos, en una época efervescente para el diseño español. Donde el grafismo de la moda y la ambientación de interiores, fueron los ámbitos donde supe aprender a moverme. Montamos tres amigos de diecinueve años nuestra primera empresa, ganando el proyecto de la sexta edición de la *Universidad de verano de Gandia*.

Esta andadura en el campo de la aplicación artística del diseño, tanto a la papelería, como a los lugares físicos propuestos, supuso una suerte de intrusismo en aquellos años de aprendizaje, donde pude darme cuenta de la necesidad de manipular la luz para alcanzar el espectáculo de la percepción visual. Cansado de que no se apreciara el esfuerzo en la

resolución ambiental de los espacios, recurrí a materiales brillantes, pintura fosforescente y luces de neón, volcándome a esta actividad artística, y a mi particular especialización en tipografía gestual e ilustración publicitaria. Publiqué como socio de la *ADCV (Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana)*, mi propia tipografía en el catálogo de la exposición¹ *¡Vaya Tipo!*. Era como estar entre los buenos, y sin embargo aquello no parecía contentarme. En aquel momento me mantenía a flote como *free-lance*, trabajando con los principales estudios y agencias de *Valencia*.

Más tarde, mis años de madurez profesional me llevaron a la televisión. Sin embargo, nunca pude quitarme la espina de poder expresarme artísticamente en la dimensión que pretendía. El hecho de seguir pintando y exponiendo en galerías alternativas sólo hacía que me diera cuenta de mis limitaciones. Así es que a través de un nuevo puente, accedí con la prueba de mayores de veinticinco años a *arquitectura técnica*, y tras un año en esta *escuela politécnica*, pasé a *Bellas Artes*.

Entonces pude aprender las técnicas artísticas tan anheladas, que en esta institución se desarrollan. Desde entonces he vuelto a sentirme feliz, incluso con la precariedad económica que se deriva de la absoluta dedicación a la experimentación del arte. De hecho, no me ha importado haber sido un superviviente de las ayudas económicas del estado. Y si uno consigue autoinculcarse los valores, que pueden aprenderse en esta facultad, no se vive tan mal aún precisdiendo de casi todos los lujos.

Me he permitido subsistir de este modo, contrastando el mundo socio-mercantil en el que me movía, a través de amigos y conocidos, con la reconfortante realidad que seis años de estudios humanísticos pueden aportarte en esta facultad. Años, a partir de los cuales, he llegado a discernir, incluso, muchas de mis dudas existenciales. Y aunque desde algún tiempo contemple el panorama social de una forma más

¹ AAVV. ADCV. Asociación de diseñadores de la Comunidad Valenciana. *Vaya Tipo!* [Catálogo] Edita ADCV, Valencia, 2002. Págs.,14 y 15

condescendiente, me siento comprometido cada vez más, con la idea de colaborar en lo que denomino “cambio de percepción”, consistente en acercar el concepto de la naturaleza de un “nuevo espacio” a la sociedad de nuestro tiempo, a la que lo debemos.

En mi decisión de no volver a participar en el trabajo por cuenta ajena, ingresé en la convocatoria de este Master con la intención de encontrar un medio de expresión artística, que me permitiese llevar a cabo ese sueño. Creo que finalmente he encontrado ese medio, y creo que ese medio es también fruto de aquellas investigaciones personales que me preocuparon durante este subsistir, y que se derivan por un lado de la gestualidad del trazo, a sueldo mercenario, de mis comienzos, y por otro, de mi preocupación por conseguir un espectáculo perceptivo acorde al gusto de todos.

Soy consciente ahora, de que aquellos espectadores de sensibilidad dura, que ponían en peligro mi subsistencia artística fueron mis primeros maestros. Y he de agradecer a los estudios de esta licenciatura, y a los talleres teórico-prácticos de este Master haberme permitido darme cuenta de ello, mediante el caluroso apoyo y los medios que nos han facilitado. Me siento en deuda con esta institución, a la que accedí tardíamente. Pero en el justo momento en que la rememoración de mis precarios conocimientos, y la oportunidad de poder profundizar en ellos. Han convergido en la eclosión artística e intelectual de una obra, que fundamentará el resto de mis proyectos.

De mi primer año en esta facultad, surgió la pieza que presento en la siguiente página. La consecución metodológica de la obra, fundamentada y obtenida con este Master, la presento en las siguientes, junto con mi más sincero agradecimiento.



La particularidad de esta mini instalación escultórica, reside en su proyección luminosa. La pieza soldada en plancha de hierro, lleva fijados a su cuerpo interior dos portalámparas con tubos de luz negra. En la pared blanca de la galería donde se expuso, se pintó la proyección de la sombra de la pieza con blanco fosforescente. En su resultado plástico, se producía un extraño contraste. Entre el hieratismo del hierro oxidado de la máscara-símbolo, y las proyecciones de su sombra real, y su sombra luminosa. Esta metáfora espiritual del objeto, se va a revelar como antecedente de la obra que presentamos.

*Y vió Dios que la luz era buena: y dividió la luz de las tinieblas.*²

(Génesis I : 4)

1 La luz divina y el ojo humano

La praxis de este trabajo gira como su título indica, en torno a una pintura generada a partir de la luz. Por motivos prácticos, hemos querido limitar este estudio a la luz blanca. Que como sabemos a partir del conocimiento universal aportado por *Isaac Newton*; "...es una mezcla de luz de todos los colores aproximadamente de igual intensidad"³. De esta manera, no sólo nos centramos con mayor fijeza, en la cualidad técnica y artística del medio con el que trabajamos, la luz. Sino que al mismo tiempo, podemos también observar, desde la curiosidad científica. Las características ondulatorias de su espectro luminoso, sin las desviaciones perceptivas que la complejidad del color pudiera añadir. Desviaciones de la percepción del color, que son también parte significativa, en el sistema sensitivo ojo-cerebro. Pero, que por lo interesante de su problemática, excedería en los objetivos de esta tesis.

Por otra parte creemos, que esta voluntaria acotación del tema, beneficia al resultado de sus propósitos. Debido al carácter, que se desprende del trabajo con luz blanca sobre fondo negro. El cual lleva implícito un marcado mono-cromatismo de intención expresiva. Que nos va a permitir concentrarnos en el crecimiento y cambios de la forma, conformadores, como veremos, del discurso de la obra.

² AAVV. *Sagrada Biblia. Génesis 1: 4*. Barcelona, Vosgos, 1974. Pág.,3

³ TIPLER, P.A. *Electricidad y magnetismo, luz, física moderna: mecánica cuántica, relatividad y estructura de la materia*. Barcelona, Reverté, 1999. Pag.,1007

1.1 El paradigma de la visión

Así pues, inmersos en la luz, tratamos la causa y efecto de su lucha contra las tinieblas. Desde su connotación poética y simbólica a través del arte, tanto como de lo relativo al conocimiento físico de su misteriosa naturaleza. De su dual imbricación. Algo parecido a como los antiguos griegos, en su particular idiosincrasia, entendían los conceptos del arte. En donde, hacer o producir, al margen del tipo de actividad adquiriría un significado más amplio. Otorgando el crédito de “director de producción”⁴, a personas cuya comprensión y hábil destreza, demostraran su educación y formación en el ámbito de su cultura. En una época, que; “hacía referencia de una forma más general a la ciencia suprema o artes”⁵.

Partimos pues de este paradigma arte-ciencia. Que se origina en la comprensión de la Naturaleza o “Physis”⁶, ya desde los primeros filósofos presocráticos de la escuela jónica. De cuya; “visión materialista de lo espiritual”⁷, encamina al conocimiento tras la observancia de la armonía oculta en la naturaleza de las cosas orgánicas e inorgánicas. Animales o humanas. Una observancia estimuladora que ha llevado a examinar aspectos importantes de las formas biológicas y de su crecimiento:

“El ojo de un gran perro apenas es mayor que el de un perro pequeño; el de una ardilla es mucho mayor, en proporción, que el de un elefante; y el de un petirrojo es solo un poco más pequeño que el de una paloma o un cuervo. Puesto que los conos y los bastones no varían con el tamaño del animal, sino que tienen sus dimensiones limitadas ópticamente por los patrones de

⁴ TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Anaya, 2006. Pag. 104

⁵ TATARKIEWICZ. *Ibidem*.

⁶ BALMES, JAIME. *Historia de la filosofía. Cap., VII, Escuela Jónica*. Portal de filosofía, psicología y humanidades. Torre de Babel Ediciones, Julio 2002, act. 3 Agosto 2008. [Consulta: 5 Agosto 2008].

⁷ BALMES. *Ibidem*.

interferencia de las ondas de luz, que establecen límites a la producción de imágenes retinianas claras”⁸ .

Esta reflexiva observación de *D’arcy Thompson*, acerca de la proporción y la forma del órgano ocular animal. Nos da una idea de la interrelación de los parámetros, que el orden eterno de la naturaleza ejerce en los límites del crecimiento de sus formas. Para que la luz externa desarrolle el órgano adecuado a ella. “Luz a la que el ojo debe su existencia”⁹. Así pues, al ver las cosas podemos decir que son reales, aunque esa realidad se confunda con la llegada del manto oscuro de la noche. La imagen de los objetos se nos aparece clara y precisa, cuando impregnados de radiación electromagnética, los advertimos al estar en su presencia. Bastante más reales que en el mundo virtual que nuestra tecnología ha conseguido desarrollar en las últimas décadas. A pesar de que en determinadas videoproyecciones virtuales, la sensación de realidad aparente sea tan intensa como alguno de nuestros más reales sueños.

No obstante, lo que caracteriza la visión humana, quizá sea, como apunta *José Antonio Marina* en su “*Teoría de la inteligencia creadora*”. Su capacidad de controlar y dirigir las actividades mentales a diferencia de los animales. Hecho transfigurador de la libertad humana en la búsqueda de posibilidades, que nos permite inventar nuevas y plurales formas de visión.

“Nuestro sistema visual se limita a reaccionar ante ondas electromagnéticas – la luz visible-, de las que extrae, por procedimientos que no conocemos bien, información sobre la realidad. [...] No se trata de que veamos las cosas y luego las interpretemos, sino que la inteligencia parece funcionar al revés: vemos desde el significado”¹⁰.

⁸ THOMPSON, D’ARCY. *Sobre el crecimiento y la forma*, Madrid, Cambridge University Press, 2003. Pag. 48

⁹ GOETHE, JOHANN W. *Teoría de los colores*, Dir. Gen. de B.B.A.A. y Archivos, Madrid, 1992. Pag., 64

¹⁰ MARINA, JOSÉ A.. *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, 2007. Pag., 31

Al “mirar de forma inteligente”¹¹, percibimos a través de esquemas mentales predeterminados por nuestros conocimientos y acontecimientos pasados. No vemos la realidad de la forma objetiva en que lo haría una máquina. “La luz llega a nosotros como un turbión de estímulos”¹², que son clasificados por la memoria de forma selectiva y actitud prioritaria. Es nuestra mirada a través de su acción consciente, la que engrana con la mente y la memoria a un tiempo, conceptualizando los significados e inventando nuevas ideas y sentidos, de forma creativa. Que en la medida de las necesidades del individuo, la citada tríada desarrolla, a través de combinatorias metodológicas aprendidas o innatas. En las que, dividiendo y sustrayendo, o añadiendo y fusionando estas ideas de forma original. Y según el ánimo, acaban dando lugar a nuevos conceptos.

Ahora bien, son estos, procedimientos del sistema sensitivo de la percepción visual, que tienen que ver, con el significado que les otorga la mente a través de la mirada. Procedimientos los cuales no han podido ser desvelados todavía por la ciencia, tal y como reconoce *Marina*. Debido quizás a los aspectos psicológicos y neurológicos, de un órgano tan complejo como el cerebro. Aspectos que ahora debemos declinar, para adentrarnos por otra parte, en intentar desvelar el misterio de la luz tras otros fenómenos. Que gracias a la observación e investigación física de la naturaleza en sus ámbitos del macro y del microcosmos, sí han podido demostrarse científicamente. Mediante la realización de unos experimentos que desde hace más de trescientos años, vienen aportando conclusiones al respecto. Y a partir de las cuales, esperamos poder mostrar la intención, del aspecto al que queremos llegar en este capítulo de la luz. En su acepción divina, y percibida por el ojo humano.

¹¹ MARINA. *Op. Cit.* Pág., 29

¹² MARINA. *Op. Cit.* Pág., 45

1.2 La vibración de la materia

Debemos entonces, dentro del ámbito fisiológico, recorrer brevemente la historia que define la naturaleza de la luz. Desde su composición descrita como un “torrente de partículas”¹³ por el inglés *Isaac Newton*, y discutida por su colega holandés *Christian Huygens*. Que oponiéndose a ella, la propuso en 1678, como “una onda transmitida a través de un medio llamado éter”¹⁴. Hasta el intenso debate creado a partir de esta controversia. La cual propició el clima necesario, en el que se produjeran nuevos descubrimientos. Como la “vibración electromagnética de alta frecuencia”¹⁵, aportada por el británico *Michael Faraday* en 1845. Y los experimentos del escocés *James Clerk Maxwell* en 1873, en los que pudo desarrollar matemáticamente los “campos electromagnéticos”¹⁶. A partir de los hallazgos de *Faraday*. Con los cuales demostró que la electricidad, el magnetismo y la luz, son manifestaciones del mismo fenómeno. Ya que “la luz visible en sí misma no es sino un tipo particular de onda electromagnética”.¹⁷ Lo que le ha llevado a ser considerado posteriormente dentro de la comunidad científica, como un investigador de la talla de *Einstein*.

Sin embargo, fue el experimento realizado por el inglés *Thomas Young* en 1803, en un intento de discernir en la polémica del debate. Entre la naturaleza corpuscular u ondulatoria de la luz. La que más claridad arroja sobre el tema. El experimento de la doble rendija es uno de los experimentos más bellos de la física. El cual, sirvió para confirmar la

¹³ AAVV. *Luz. Historia de la óptica*. Wikipedia, la enciclopedia libre. Wikimedia Foundation Inc., actualización 8 Agosto 2008. [Consulta: 5 Agosto 2008].

<<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Luz&action=history>>

¹⁴ AAVV. *Luz. Ibidem*.

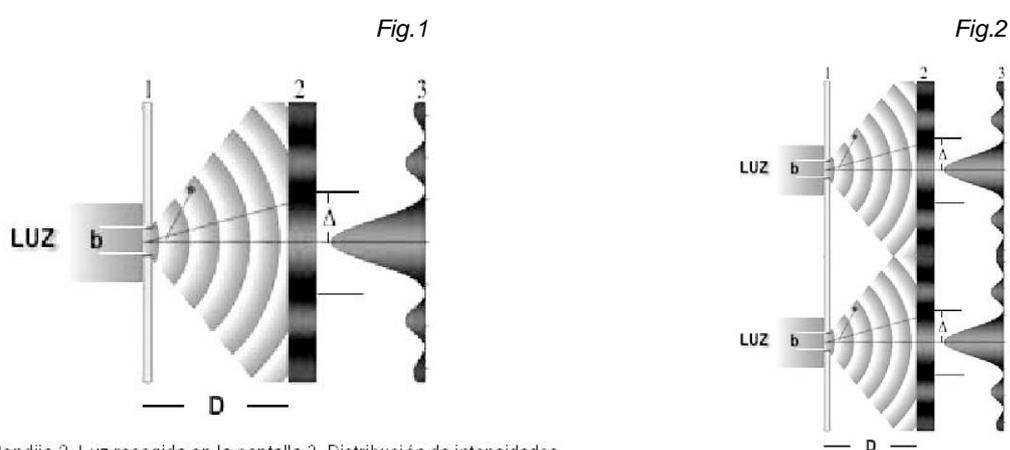
¹⁵ AAVV. *Luz. Ibidem*.

¹⁶ AAVV. *Luz. Ibidem*.

¹⁷ GREENE, BRIAN. *El Universo Elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría final*, Barcelona, Crítica, 2007. Pag.,44

teoría ondular de la luz, hasta que *Maxwell* la fundamentara matemáticamente.

El experimento de la doble rendija consiste en proyectar un rayo de luz “sobre una barrera en la que se han hecho dos rendijas. La luz que atraviesa la barrera se graba en una placa fotográfica, cuando una de las rendijas está abierta o las dos lo están”¹⁸. Por tanto si dejamos abierta una sola de las rendijas. La intensidad de la luz impresionada en la fotografía, se vería representada tal como puede apreciarse en la visión zenital de la (*figura 1*).



1. Rendija 2. Luz recogida en la pantalla 3. Distribución de intensidades

Como puede verse en el gráfico, la luz que llega a la pantalla sensible se concentrará en una franja central más intensa. Disminuyendo gradualmente de intensidad a ambos lados. Por otro parte, “si ambas rendijas están abiertas, la definición de la luz como partículas defendida por *Newton*, nos lleva a suponer que la placa fotográfica quedará como se ve en la”¹⁹ (*figura 2*). Es decir, la suma de la repetición del mismo fenómeno. Sin embargo, cuando *Young* llevó a cabo el experimento, como vemos en la (*figura 3*). Pudo comprobar como las ondas luminosas procedentes de las diferentes rendijas, cuando sus picos y senos de los

¹⁸ GREENE. Op. Cit. Pag., 149

¹⁹ GREENE. Op. Cit. Pag., 150

que se componen, están desfasados. Las ondas se interfieren e incluso se anulan. Esto se debe a que cada uno de los colores que componen la luz blanca, posee una frecuencia diferente que lo determina. Así pues, la interferencia entre las diferentes frecuencias que componen el flujo de luz, terminan por mermar la intensidad de luz impresionada en la placa.

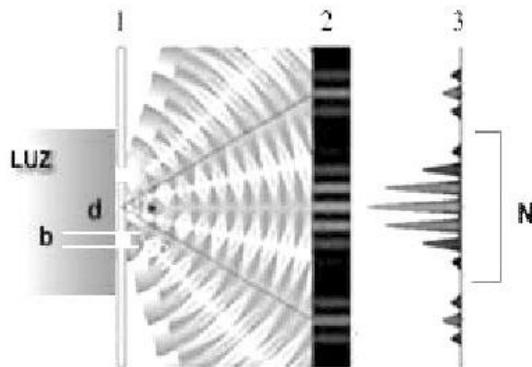


Fig.3²⁰

Este fenómeno se conoce como “espectro de interferencias”²¹. Que tal y como se desprende del texto de *D’Arcy*, es algo que condiciona la naturaleza del ojo para la percepción del espectro visible.

Finalmente dándole vueltas al efecto fotoeléctrico, fue *Albert Einstein* quién propuso la descripción de un rayo de luz. “Como un flujo de diminutos paquetes –diminutas partículas de luz- que finalmente recibieron el nombre de fotones”²². Por ello le fue concedido el premio Nobel de física en 1921. Quedaba pues determinada la cuestión. La luz posee ambas cualidades. “Tiene propiedades de las ondas y de las partículas al mismo tiempo”²³. Lo asombroso de esta característica dual, es que, (continuando con el experimento). Si disparamos los fotones uno a uno, con diez segundos de intervalo entre cada disparo. Contra la

²⁰ Los gráficos pertenecen a TREFIL, JAMES S. *El panorama inesperado*, biblioteca científica salvat. 04 Julio 2005. [Consulta 06 Agosto 2008]. <<http://historias-de-la-ciencia.bloc.cat/post1052/29490>>

²¹ GREENE. Op. Cit. Pag., 152

²² GREENE. Op. Cit. Pag., 146

²³ GREENE. Op. Cit. Pag., 155

barrera, con las dos rendijas abiertas. Y esperamos el suficiente tiempo. Pueda volver a formarse el espectro de interferencias de la (*figura 3*). Como si de alguna forma se pusieran de acuerdo los fotones entre sí. A pesar de la imposibilidad aparente de que sus ondas se interfirieran.

Intentar entender la mecánica cuántica de la naturaleza, para un profano, es como intentar razonar la omnipresencia de Dios. Y al parecer, de omnipresencia precisamente se trata. Según *Richard Feynman*, el físico teórico más importante después de *Einstein*. Cada uno de los fotones “atraviesa en realidad simultáneamente todas las trayectorias posibles”²⁴. Cada uno de ellos es susceptible de atravesar ambas rendijas. Serpentea hacia delante y hacia atrás. Y coincidir en el tiempo y en el espacio para interferirse y anularse, o finalmente impresionar la placa. Algo absurdo desde el punto de vista del sentido común, que por otro lado creemos debido a los resultados de los cálculos experimentales de la ciencia.

Sin embargo, resulta grato comprobar que la aceptación de estas concepciones cuánticas, del comportamiento físico. No es, del todo reciente. Ya que, finalmente acaban haciéndonos comprender otras teorías anteriores. Que basándose en la observación vienen a definir los mismos fenómenos. Como la aportada por *Leonardo da Vinci*, en relación a la vista y la apariencia de las cosas;

...y cada rayo transmite a su objeto la imagen de su fuente. Si el objeto que está frente al ojo le envía su imagen, el ojo también manda su imagen al objeto. De esta forma, no hay razón alguna, ni en el ojo ni en el objeto, para que se pierda porción alguna del objeto en las imágenes anteriores. Por eso podemos creer más bien que es la naturaleza y la fuerza de la atmósfera luminosa la que atrae y recibe las imágenes de los objetos que hay en ella, que es la naturaleza de los objetos la que manda sus imágenes por el aire. [...] Por esta razón tenemos que admitir que es la naturaleza de esa

²⁴ GREENE. Op. Cit. Pág., 165

atmósfera la que se encuentra entre los objetos para atraer hacia ella, como un imán, las imágenes de los objetos entre los que está situada²⁵.

Realmente resulta ésta observación del entorno, una minuciosa descripción de las fuerzas electromagnéticas. Y una precoz intuición de la mecánica cuántica. Sobre todo si tenemos en cuenta el descubrimiento del francés *Louis de Broglie*, por lo cual recibió el premio Nobel en 1929. Cuando combinando la energía con la frecuencia de las ondas, dedujo que “la masa debería tener también una expresión en forma de onda”²⁶. Lo cual equivale a decir, que la materia también vibra. O como dice el Dr. *Michio Kaku*, (importante físico teórico); que “Nuestros cuerpos son sinfonías de cuerdas y membranas vibrantes”²⁷. Esta sorprendente afirmación, sumada a la omnipresencia de los fotones de *Feynman*, y a la expresión de onda, de la masa de los objetos de *De Broglie*. Nos permiten fácilmente imaginar, qué se produce en la atmósfera circundante a los objetos, según la intuitiva teoría de *Leonardo*.

Las imágenes de los objetos de Leonardo, parecen comportarse como las ondas de audio al gritar en un valle cerrado. Que rebotando en las paredes de piedra producen el efecto del eco. “Esa fuerza de la atmósfera luminosa” -que menciona el genio renacentista- y esa; “naturaleza de los objetos que mandan sus imágenes por el aire”, se nos antojan como deducciones inauditas, sin las pruebas experimentales de un laboratorio científico. Y sin embargo el artista-científico, fue capaz de presentir el poder de una atmósfera que envía las frecuencias de luz que la componen, en derredor suyo. Recibiendo la respuesta vibratoria de los objetos que encuentra a su paso. En una especie de interacción magnetizada entre ésta atmósfera y los objetos. Como si cada una de las piedras o de los objetos creados por el hombre tuviera vida propia. Al igual que el medio que los rodea.

²⁵ DA VINCI, LEONARDO. *Cuaderno de notas*, Madrid, M.E. Editores, 1993. Pág., 14

²⁶ GREENE. Op. Cit. Pág., 157

²⁷ KAKU, MICHIO. *Michio Kaku habla sobre Universos Paralelos*. Astroseti.org. Manuel Hermán Capitán, 19 Marzo 2006. [Consulta 24 Octubre 2007].
<<http://www.astroseti.org/vernew.php?codigo=2038>>

“si capturásemos un electrón en una caja grande y sólida, y luego aplastáramos los laterales de la caja para precisar su posición con mayor exactitud, nos encontraríamos con que el electrón se pone más y más frenético. Casi como si tuviera un ataque de claustrofobia, el electrón se volvería cada vez más loco y rebotaría contra las paredes de la caja con una velocidad cada vez más frenética e impredecible. La naturaleza no permite que se arrincone a sus componentes”²⁸.

Al igual que un animal salvaje en cautividad, el electrón de *Greene* aparenta consciencia, o cuanto menos comportamiento determinado. Muestra una autonomía individual. Como los objetos de *Leonardo*, que preocupados por manifestar su presencia física en la atmósfera, y colocados en una posición. Están en todas partes y todos en cada una. Ello nos insta a comprender por otra parte, la realidad atmosférica como un espectáculo micro-vibracional. Que percibido en el macro-mundo en el que habitamos, –tal y como lo percibió *Leonardo*–, constituye un aspecto revelador. En el misterioso funcionamiento del cosmos humano.

Queríamos con todo esto manifestar, no sólo un paradigma de la visión, por otro lado reconocido. Sino también resaltar esos otros aspectos del simbolismo y significado de la luz divina. Que nos parecen interesantes, a la hora de abordar este trabajo. En los que la luz “ya no es un ornamento, sino la experiencia realista de una energía radiante [...], la luz que ha devenido materia”.²⁹ A partir de cuya experiencia artística, la luz es transformada en mística personal.

Sin embargo, no es la luz que vamos a ver tratada en este trabajo, una luz que venga desde arriba. Una luz que haga entender al hombre como un valle de sombras. Dependiente de lo ultraterreno que lo bendice.

²⁸ GREENE. *Op. Cit.* Pág., 172

²⁹ ARNHEIM, RUDOLF. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Nueva versión*, Madrid, Alianza, 19ª ed., 2001. Pág., 326

Sino más bien, la entendemos desde la consciencia magnética de la atmósfera, como *Leonardo*. Manifiestamente hermanados con ella, como si luz e individuo fueran la misma sustancia. Que proyectándose en el espacio mediante la amplitud del movimiento, armoniza en una común expresión de onda, interactuando al unísono.

“El amante es atraído por el objeto amado, lo mismo que el sentido por lo que percibe. Así se une a él y se convierte en una sola cosa. La acción es lo primero que nace de la unión; si el objeto amado es de poco valor, el amante se empobrece; si el objeto está en armonía con el que lo recibe, se sigue el deleite, el placer y la satisfacción”³⁰.

³⁰ DA VINCI, LEONARDO. *Cuaderno de notas*, Madrid, M.E. Editores, 1993. Pág., 79

*Existe, yo bien lo sé, una extraña región, un lugar lejano, ignoto, escondido, que sólo nosotros –los pintores del misterio– podemos desentrañar, desde donde nos envían, seres y dioses invisibles, astros remotos, estrellas refulgentes, voces que nos hablan de extrañas conquistas, desconocidos ideales, crisoles no forjados, resplandores invisibles, visiones transparentes, ecos fosforescentes, paisajes agitados, o paisajes firmemente asentados sobre bases seguras llenas de paz y de silencio.*³¹

(Antonio Saura, Escritura como pintura)

2 Del discurso expresivo del fisiograma

Lo más importante para un pintor, dice *Antonio Saura*, es “definirse concretamente”. “Retornar dentro de nosotros mismos [...] tan volubles, dentro de nuestro credo, como nos enseñan a serlo los mil horizontes [...] que nos rodean”.³² Entendemos horizontes como perspectivas diferentes. Las diferentes perspectivas que de la interrelación de las disciplinas, nos ofrece nuestra época. Una época en la que “tradición y novedad, realismo e innovación, habitan en su estilo. No para enfrentarse como dos mundos enemigos, sino para fundirse en una imagen insólita”³³. Así, el estilo contenido en la técnica de estos *fisiograma expresivos*, relata la ausencia de particularidades del individuo. El desdibujamiento de la identidad, “como consideración del otro”,³⁴ demandando la metamorfosis “de lo opuesto a lo complementario”³⁵. Manifestado en la borrosa imagen del sujeto que realiza la acción. Frente a la nueva expresión del *objeto luminoso*, que se define concretamente, sustituyéndolo.

³¹ SAURA, ANTONIO. *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica*, Barcelona, Círculo de lectores, 2004. Pág.,26

³² SAURA, ANTONIO. *Ibidem*

³³ BALLESTEROS, JESÚS. *Postmodernidad: Decadencia o resistencia*, Madrid, Tecnos, 1989. Pág.,106 y 107

³⁴ BALLESTEROS, JESÚS. *Op. Cit.* Pág., 106

³⁵ BALLESTEROS, JESÚS. *Op. Cit.* Pág., 107

Para argumentar todo esto, en primer lugar, procuraremos desgajar las partes de un todo y conceptualizar su común interdisciplinariedad. Ya que en la combinatoria de lo múltiple, se produce la necesaria novedad a la que le somete nuestro arraigado posmodernismo. Después, en el capítulo “tres”, tasaremos el funcionamiento del contenido mixto de esta expresión artística. Mediante la proporción áurea y el crecimiento de sus formas. Vinculando tradición e innovación, a través de la estética matemática de la geometría. Comprendida también en esta pintura fisiográfica que presentamos.

2.1 Las partes de un todo. Concepto

El término *fisiograma*. Compuesto por el vocablo que procede del latín y antes del griego *physis*; ciencia que estudia las propiedades de la materia y de la energía. Se complementa con *-grama*, que procede del griego y significa escrito ó gráfico. Esta palabra [*fisiograma*], ha surgido de forma espontánea y popular en determinados foros de Internet, en los cuales se debate sobre fotografía. Sin que hasta el momento hayamos podido precisar el origen de la acuñación del término. No obstante, a pesar de la apropiación lingüística y de la semejanza técnica. Queremos establecer una diferencia entre *-fisiograma-*, como la captura fotográfica más o menos intencionada de un foco de luz. Y el término dual *-fisiograma expresivo-*, titular de esta Tesis. El cual evidencia la expresión artística implícita, (valga la redundancia), del proyecto.

Puesto que el presente proyecto pretende manifestar su vigor híbrido, a partir de la cualidad interdisciplinaria que lo conforma. Queremos señalar que de la inherencia de sus partes con el total, se desprende el resultado obtenido. Y debido a dicha cualidad de la obra múltiple en sus disciplinas, se ha producido el encuentro de senderos eficaces. En la búsqueda de relaciones entre cosas aparentemente desvinculadas. Como el arte y la ciencia, lo micro y lo macro, o el encuentro del razonamiento

clásico en armonía con la metodología contemporánea. Que como veremos, nos obligará felizmente a ir hacia el encuentro con la presente obra, aprovechando ese vigor híbrido. El cual se nos ha revelado como mixtura de prodigiosa ligazón. Que impide la separación entre la acción performática y la pictórica, ni éstas de su necesario registro fotográfico. Conformando a partir de estas tres disciplinas artísticas, la tríada primaria, precursora de su experiencia.

2.1.1 De la técnica de registro

Esta -técnica de registro- por tanto, difiere de la acción fotográfica. Ya que la naturaleza del proyecto no persigue el deseo del corte y captura de una representación del mundo. De escenografía más o menos controlada, como pretende la fotografía en general. Por el contrario, aquí se persigue un deseo de otredad. El registro de la radiografía del alma del hombre. Captada en las múltiples facetas de una emoción consciente y concentrada. Desde el interior y para el otro, o desde el exterior para uno mismo. Con la intención de dejar en el exterior la constancia de un rastro, que atestigüe la propia existencia como guiada a través de una conciencia ignota.

“-por parte de quien lo dejó- el deseo de dejar una inscripción. Este deseo consiste en permanecer eternamente en el objeto, según el modelo de lo que se siente –o de lo que se ha sentido- con respecto a la presencia del objeto en uno mismo”.³⁶

³⁶ TISSERON, SERGE. *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e Inconsciente*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 2000. Pág., 42

Es precisamente, del deseo de esa permanencia eterna, del objeto en el –espacio-. De lo que dependerá nuestra existencia. Un objeto, por otro lado, cuya inscripción instiga a la interpretación de la emoción sentida y hace necesario su registro como rastro. Para el escudriñamiento del posible análisis regresivo, a un lugar y tiempo indefinible. Pero quizá, desentrañable en algún sentido, por los medios expresivos que propondremos en los capítulos siguientes.

Por ello decimos, en el subtítulo de esta Tesis, que la luz es tratada aquí como objeto, antes que como medio. Pues siendo el medio con el cual se inscribe, es sobre todo, el objeto resultante de su acción artística. Cuyo registro digital, le permite ser “objeto” de análisis y aplicación a diferentes soportes y posibilidades técnicas que iremos viendo. Como susceptibles de ser almacenadas en la multiplicidad de sus formas obtenidas. Siendo siempre una metáfora virtual de los también múltiples pensamientos y emociones, que confirman nuestra existencia.

Pensamientos y emociones que en el espacio determinado de un plató y en un tiempo relativo de 10 segundos, dejaran una nítida constancia. De la intensidad que ha unido el sujeto al objeto, a través de su vínculo emocional. En el preciso momento en que la “caja negra”, encapsulaba ese espacio-tiempo. Grabando el “histograma” de su rango dinámico, compuesto por un mapa de bits, en la placa interna.

“bajo una forma material. Dicha forma material pone en escena un fantasma de inclusión recíproca: del sujeto en el rastro (todo rastro es una forma de firma) y del objeto en el sujeto (ya que, debido a la presencia del objeto en el sujeto bajo forma de una emoción, se produce el deseo de dejar un rastro)”.³⁷

³⁷ TISSERON. *Ibidem*

2.1.2 Del arte y la lámpara en el siglo XX

Sin embargo, no es la comprensión de la realidad física visible o invisible, o la necesidad de definirse concretamente como pintor o artista multidisciplinar. Lo que embarga prioritariamente nuestros pensamientos. Sino ante todo, aquello que no entraña ninguna utilidad, aquello que antes que nada, trata de armonizar lo consciente con lo inconsciente. Esto es; el Arte.

“Entiendo que entre todas las obras que el hombre ejecuta, la del arte es la única con cuya finalidad persigue un goce específicamente humano. Porque las demás obras las realiza merced, efectivamente, a las facultades del intelecto superior que le son propias, pero lo que con ellas se propone, no es otra cosa, en último extremo, que el bienestar y el disfrute que como animal le corresponde, similar en el fondo y por lo tanto al que cualquier otro animal busca acomodándose en su nido o retozando. De donde puede deducirse que el arte tiene la misión de patentizar al hombre su condición humana”.³⁸

En estas palabras de uno de los escultores más importantes de la vanguardia española, *Angel Ferrant*. (Extraídas de una conferencia del escultor vasco *Jorge Oteiza*, que tuvo lugar en el *Nuevo Ateneo de Bilbao* en 1951). Se advierte una singular sabiduría, en relación a la contraposición del intelecto frente al deleite de la actividad artística. Un deleite que paradójicamente no se corresponderá con las dificultades económicas que sufrió el artista en vida. Pero que, por otro lado, tratarán de acomodar la disposición mental necesaria, para representar el papel de receptor de la condición humana. Completando de ese modo el hueco que todo hombre necesita rellenar, en sus aspectos espiritual y ontológico.

³⁸ OTEIZA, JORGE. Centro de Exposiciones y Congresos de Zaragoza. *OTEIZA. Espacialato* [Catálogo]: *OTEIZA: El Genio Indomeñable*. Ibercaja. Zaragoza, 2001. Págs.,122 y 123

Por otro lado, cambiando al panorama internacional. Y centrando el aspecto artístico en la proyección de la luz. Nos llama la atención el análisis alrededor de la lámpara que nos plantea *Juan Antonio Ramírez*. En su sensible y pormenorizado libro sobre la obra de *Marcel Duchamp*, (citado a pie de página). En este libro, hablando a partir de la obra de este artista, hace un análisis iconográfico de la mujer. En el cual, (salvando las connotaciones eróticas), hace hincapié en el hecho simbólico, de sostener una lámpara o una antorcha en la mano izquierda.

Concretamente en su detallada descripción de la última obra de *Duchamp*, titulada *Étant donnés*. Recordándonos la idea fomentada por el artista, del espectador-voyeur. Que mirando a través de un agujero descubre una compleja escenografía campestre de carácter erótico. En la que una mujer desnuda yace sobre rocas y ramas secas, bajo la luz verdosa de una lámpara de gas, que la mujer sostiene en su mano.

Sobre ésta simbología, hace también alusión *Ramírez* a la tradición de la “alegoría barroca que explotó esta representación. Y que *Bartholdi*, (sigue comentando), imprimiera a su estatua de la libertad, símbolo monumental del estilo de vida moderno de los Estados Unidos”³⁹. Aunque podemos remontarnos más allá, para descubrir el origen de esta simbología. Concretamente a la mitología griega.

En este mitológico episodio, se relata la historia en que la bella *Psique*, condenada por el oráculo a casarse con un monstruo. Que sólo se muestra ante ella en la oscuridad de la noche, de un palacio de oro carente de luces. Descubre, acuciada por la envidia de sus hermanas, a la luz de un candil de aceite. La verdadera identidad de su bello marido *Eros*, del que se enamora. Esta leyenda, “*Eros y Psique*”, contenida en el trasfondo cultural mediterráneo, ya se manifiesta como precursor de este símbolo.

³⁹ RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. 1ªed.,1993, Madrid, Siruela, 2000. Pág.,236

Un símbolo a partir del que *Ramírez*, (nos plantea), escrutando la obra que *Picasso* pintó en París en 1937, el *Guernica*. Que fue utilizado como “una posible cita sardónica de *Duchamp* hacia *Picasso*”⁴⁰. Encontrando similitudes entre la lámpara-símbolo de la obra del artista francés. Con el candil que sostiene el brazo de la mujer, en la pintura de *Picasso*. Con el cual, intenta iluminar el centro de la composición del gran mural.

Sin embargo, a partir de esta analogía, y a pesar del conocido humor punzante habitual en *Duchamp*. No podemos desestimar su manifiesto interés por todo lo industrial y tecnológicamente novedoso de su época. Una inclinación que no le permitiría, seguramente, menospreciar los dibujos que *Picasso* realizó en el –aire-. Con una linterna, en una habitación semioscura, en 1924. Los cuales podrían haber causado en el artista francés, la misma perplejidad causada en el ámbito *fisiográfico*.



Trece años más, tardaría el pintor malagueño en concebir el *Guernica*. Después de esta “curiosa” incursión con la luz de una linterna. Donde ya distinguimos una abstracción geométrica, plana y simplificada de la luminaria artificial. Que el maestro incluyó en la composición de su mural.

Y que en la analítica propuesta por *Justo Villafañe*, en su; *Introducción a la teoría de la imagen*. Ya nos habla “del recurso dinamizador más eficaz, dentro de esta monocromía (*del Guernica*) bastándole citar como ejemplo el brazo de la mujer portadora del candil, [...], en el que se distinguen claramente tres valores de grises que suponen una progresión de luz”.⁴¹

Esta importancia en el tratamiento de la luz, había sido ya resuelta, (en parte), por los futuristas *Giacomo Balla*, *Umberto Boccioni*, o *Luigi*

⁴⁰ RAMÍREZ. *Op. Cit.* Págs., 237 y 238

⁴¹ VILLAFÑE, JUSTO. *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 2002. Pág.,213

Russolo. Que en las primeras décadas del siglo XX asimilaron su representación, mediante degradaciones y marcas punteadas. En un siglo que inició el “giro hacia el nuevo espíritu del arte moderno. De hecho, (afirma -*Serraller*-), lo moderno del arte moderno gira en torno al uso de la luz, ya sea con óleo o cualesquiera otros recursos técnicos”.⁴²

“Esto último conduce a la posibilidad de la “composición con luz”, en la cual se pudiera controlar la luz como nuevo medio plástico, al igual que el color en la pintura, o el tono en la música”.⁴³

Estas palabras, escritas por *László Moholy-Nagy* en Alemania, en el año 1923, muestran la incipiente fusión que aconteciera el arte y la técnica de los nuevos recursos. Y más aún, sugieren correspondencias armónicas entre disciplinas aparentemente desvinculadas. Que apuntan hacia el “Gran principio de Analogía” metafísica. El cual, responde a su vez, a la creencia en la íntima vinculación de estas disciplinas. Que llevó al artista alemán a ser el primero en crear arte en movimiento. Y mediante su obra clave dentro del arte cinético, *Modulador-Luz-Espacio*. Grabó el juego móvil de luces y sombras generadas por la pieza, en celuloide cinematográfico. Antes incluso que el pionero del videoarte, *Nam June Paik*. De quien se dice, adquirió el primer equipo doméstico de video. Y que es considerado por muchos, el padre de este medio de creación artística.

Así pues, en esta carrera científico-artística repleta de grandes cambios, que produjera (aunque no para todos), el fructífero siglo XX. La humanidad reinicia un ciclo preñado de nuevas y enigmáticas obras. Lo cual permitirá al individuo patentizarse como hombre. O (como bien nos recordaba *Angel Ferrant* al inicio del capítulo), donde limitarse al bienestar

⁴² SERRALLER, FRANCISCO CALVO. *El Arte Contemporáneo*. 1ªed.,2001, Madrid, Santillana, 2006. Pág.,338

⁴³ CHAVARRÍA, JAVIER. *Artistas de lo inmaterial*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 2002. Pág.,109

y el disfrute que como animal nos corresponde. Tal y como vemos fluctuar habitualmente en el presente que nos acontece.

Lo que nos lleva a reflexionar, una vez más, sobre las razones por las que el enigmático autor del *Gran Vidrio* llama nuestra atención. Y que topan con la dificultad de entender; el verdadero mensaje que la “lámpara-símbolo” lleva inscrito. Pospuesto por la ineludible baja artística de este “estratega ajedrecista” del arte. De tan lucida independencia, demostrada con su *Fuente*. El cual no dejó de proponer, por otro lado, un claro desvío conceptual en el arte. Con la recuperación de valiosos objetos magnificados por la idea de su elección, más que por las cualidades del objeto en sí mismo. Convertidos en piezas artísticas sin manipulación alguna por su parte. Que finalmente acaba obligándonos a pensar, debido a estas proezas. Que no dejara al azar la inclusión de esta representación simbólica, (tan atípica en su trabajo). Que pudiera simbolizar, (por aproximación), la revelación de las ideas.

“Estamos obligados a suponer que el sentido final y la forma concreta de *Étant donnés* se definieron tardíamente, a finales de los años cincuenta o en la primera mitad de los sesenta”.⁴⁴

Durante este creativo siglo XX, sus circunstancias sociales negativas por un mundo castigado por las guerras. Favorecieron el desplazamiento de las miradas de *Europa* a los *E.E.U.U.*, mediante el famoso eje *Nueva York-París*. Propiciado además por la avidez de los coleccionistas de arte y los museos. Que convirtieron la ciudad cosmopolita norteamericana en un hervidero de movimientos, cuya tardovanguardia estaría vinculada, (en parte), a los artistas de lo “inmaterial”. Este desplazamiento migratorio, alcanzó su clímax en la década de los cincuenta. Aunque en 1930 ya se fundara el *Art Institute of Light de Nueva York*, cuya andadura duró hasta 1943. En ese ambiente prolífico y desafiante, ideó y realizó su última obra *Marcel Duchamp*, en un casi completo secretismo. La cual pudo verse

⁴⁴ RAMÍREZ. *Ibidem*

expuesta, como “instalación definitiva en el *Philadelphia Museum of Art*, tras la muerte del artista”.⁴⁵

2.1.3 De la acción performática

La inherencia de la acción expresiva ligada al proyecto, tiene su origen en estos cambios acaecidos en el siglo XX. El arte a través de su propia experiencia, va a dar un salto cualitativo hacia lo “presencial”.⁴⁶ Desde la “consciencia del sujeto”, nace la necesidad de la práctica de una acción, que por un lado esta ligada con lo social. En su voluntad de compartir la experiencia intuida. Y por otro en cambio, obligada a lo propio, al despertar del autoconocimiento. Este salto en la concepción artística supuso, -como dice *Juan Vicente Aliaga*-, “un cambio definitivo tras el que nada volvería a ser igual; nuestro cuerpo, [...] pasaba de ser el objeto de la representación a convertirse en presencia viva y soporte de la creación, [...] el instrumento fundamental”.⁴⁷

Ahora bien, “una acción performática, compuesta por una estructura mental básica, que organiza el desarrollo comunicacional de la idea. Ha de someterse, -según las conclusiones docentes de *Bartolomé Ferrando*-, a unos conceptos primordiales, antes de su ejecución. Estos conceptos básicos como la “intuición” y el “azar”. Son herramientas necesarias para su presentación artística. En su primera acción, tanto como para la repetición de la pieza en diferentes ámbitos. A partir, en primer lugar, de la aprehensión del “espacio”. Que adquiere también una importancia relevante en el “ritmo” o “cadencia” de la acción. Así como la posible

⁴⁵ RAMÍREZ. *Op. Cit.* Pág.,200

⁴⁶ ALIAGA, JUAN VICENTE. *La elocuencia política del cuerpo*. Performancelogía, Todo sobre Arte de Performance y Performancistas. Blog. [Consulta 17 Septiembre 2008].

<<http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/la-elocuencia-politica-del-cuerpo-juan.html>>

⁴⁷ ALIAGA, JUAN VICENTE. *Ibidem*

“simultaneidad” y “densidad” de los acontecimientos que sucedan dentro del parámetro “temporal” de la pieza.”⁴⁸

Estos conceptos conformadores de la acción, además de los factores no imprescindibles (en la acción fisiográfica), “del “humor” y el “dolor”. Van encaminados al entendimiento del propio cuerpo como una materia plástica. Lo cual huye de la representación teatral, y genera un discurrir vital. Carente de sentido, debido a su ambigüedad. Pero creador de sentido por parte del espectador/participante”.⁴⁹ Tanto como por uno mismo.

Ahora bien, si trasladamos esta “receta metodológica”, extraída de las prácticas y clases teóricas del profesor *Ferrando*. Y aplicamos este conocimiento a la acción con que ejecutamos los “*fisiogramas expresivos*”. Podríamos definir la acción fisiográfica del siguiente modo:

A partir del cuerpo como instrumento motriz de su movimiento plástico. Convertimos, la presencia corporal del; (1º)-“sujeto/artista”-(portador de luces), en el soporte idóneo para la creación de la acción. Que interactúa a su vez, en sinergia con el; (2º)-“objeto/euritmia”-(objeto de luz resultante de la fusión de (1º) con (2º)). La intuición interior del; (1º), propondrá en cada; (3º)-“registro/espacio-tiempo”-(registro foto y videográfico), los cambios en la dirección del movimiento. Y dejando que el azar y la ausencia de intenciones, dominen a la idea predeterminada, (o estructura mental básica). Sincronizará al; (1º)-“sujeto/artista”, en la cadencia rítmica adecuada de; (2º)-“objeto/euritmia”; generador de su propio sentido.

“Ese estado en que nada definido se piensa, proyecta, aspira, desea ni espera, que no apunta en ninguna dirección determinada y no obstante, desde la plenitud de su energía, se sabe capaz de lo posible y lo imposible,

⁴⁸ Los entrecomillados del párrafo, resaltan los conceptos teóricos, sustraídos de las conclusiones docentes, impartidas por BARTOLOMÉ FERRANDO. Asig., *Escultura del movimiento*. Performance I. B.B.A.A. Universidad Politécnica de Valencia, 2004-05

⁴⁹ FERRANDO, BARTOLOMÉ. *Ibidem*

[...]. Ese estado es esencialmente un estado primario, y su símbolo, un círculo vacío, no es mudo para quien en él se encuentre”⁵⁰.

Acentuamos con este cuadro metodológico de la acción, la importancia del proceso como parte inherente de la obra. Que en forma de “acción corporal expresiva” y procesual, (como hemos visto). Responde al segundo tercio primario del aspecto interdisciplinar de nuestro trabajo. Que con el registro del “objeto lumínico” resultante de la acción, anteriormente expuesto. Y el componente pictórico que desarrollamos en el siguiente subcapítulo, completan la tríada primaria.

Sin embargo, hay que decir, que son éstas micro acciones de pocos segundos. Tantos como dura la toma de registro. Que en ocasiones se suceden concatenadas y en otras; interrumpidas por el control de registro necesario para su resultado plástico. En un proceso auto referencial, que podríamos decir, mantiene cierto paralelismo de trabajo con la obra de otros autores. Como el método empleado por *Claude Cahun*, en su aspecto introductorio del discurso de la dualidad. Trabajado por esta artista, en base a la percepción/representación del “sujeto presencial”, (ella misma transformada). Con la salvedad de que la artista inglesa, estuvo más interesada por las cuestiones identitarias derivadas del género. Mientras que los *fisiogramas expresivos*, no se aproximan tanto a esta cuestión.

Acercándose más, por otro lado, en su temática y proceso; al gesto del “action-painting” inaugurado por *Jackson Pollock*. En su sentido expresionista y procesual. Naturalmente sin tener en cuenta el resultado plástico del “dripping”, cuyo goteo y liquidez. Lo alejan de la materialidad virtual del “objeto lumínico” que tratamos. Que en su sentido de vacío y espiritualidad oriental, sugerida por el gesto caligráfico. De carga expresiva individual. Se asemejaría más al concepto espacial, del

⁵⁰ HERRIGEL, EUGEN. *Zen en el arte del tiro con arco*, Buenos Aires, Kier, 2003

norteamericano *Franz Kline*, o al orientalismo pictórico del francés *Georges Mathieu*.

Aunque tenemos que decir tras esta comparativa formal y de proceso; que nos sentimos realmente más cercanos al espíritu de *Joseph Beuys*. A pesar de su diferente plasticidad. Ya que el sentir que promueve su arte, aborda importantes cuestiones con las que nos identificamos. Como la de su ambicionada condición de nómada. Que el ensayo de *Esteban Ierardo* nos resume tan acertadamente;

“Lo nómada no es vida en un hogar hundido en un rincón de la tierra; lo nómada es la existencia en un lugar que es camino hacia todos los lugares. Es goce del movimiento; es proyección hacia el completo volumen del espacio”.⁵¹

Ya que en su personal voluntad de unir vida y arte, la cosmovisión de *Beuys*, conlleva, “la recuperación de estadios primitivos del arte supuestamente olvidados”.⁵² Hurga en la conciencia de la potencial casta artística, con la actitud chamánica que le proporciona su nomadismo estético y simbólico. Y que contradice las costumbres adquiridas, rutinas alienantes y normativas locales autoimpuestas. Las cuales encriptan la universalidad del arte, cuya mirada permanece acotada, y mitigado su poder sanador. Por ello, según *Ierardo*; “*Beuys* piensa que el arte debe ser mirada que contempla lo primigenio, lo vital como despliegue de un primer brote, emanación, resplandor puro y esencial”.⁵³

Entendemos, a partir de ese sentir, que las fuerzas de la naturaleza que percibimos como animales, debemos razonarlas como hombres. Y creemos que sus secretos devienen en revelación para la mente humana que se comprende inscrito en su propia naturaleza. Permitiéndole hacer productivos estos secretos. De la misma manera pensamos, (e

⁵¹ IERARDO, ESTEBAN. *La liebre y el coyote: Encuentros con lo animal y lo secreto en la obra de Joseph Beuys*. Performanceología, Todo sobre Arte de Performance y Performancistas. Blog. [Consulta 30 Septiembre 2008]. Extraído de: <http://www.temakel.com/simbolismoabeuys.htm>

⁵² IERARDO, ESTEBAN. *Ibidem*

⁵³ IERARDO, ESTEBAN. *Ibidem*.

intentaremos desarrollar en el siguiente capítulo), que la naturaleza permite alcanzar estos secretos. Al hombre que sabe mantener su posición correspondiente, en la cadena de acontecimientos físicos. Que se desprenden de las fuerzas y el movimiento.

2.1.4 De lo pictórico expresivo

Tal y como aparece titulada esta Tesis; *Pintando con luz: fisiogramas expresivos*. Incide en su aspecto pictórico como su tercera faceta principal y motor de la experiencia. En la intención de manifestar la viveza de lo sentido y pensado inherente al proyecto. Matizamos como *expresivos* a estos *fisiogramas*. Queriendo hacer alusión al *expresionismo pictórico*, que propugna la intensidad de esta expresión. Y en el cual también nos posicionamos.

Entendiendo el expresionismo como lo hace *John Willet*, (citado a pie de página), en la tercera acepción de su definición del término. Como; “una cualidad de énfasis y deformación expresivos que pueden hallarse en algunas obras de arte de cualquier nación o época”.⁵⁴ Diferenciándolo de este modo del movimiento alemán surgido en 1910, y acercándolo al mismo tiempo, a otras manifestaciones esporádicas. Cuyo carácter, individual pero universal, alude a este característico estilismo formal. De cuyo bagaje se desprende; “uno de los modos básicos de percibir y representar el mundo circundante”.⁵⁵

Y que podemos apreciar en obras muy dispares, como en los cuadros; *La ciudad apocalíptica*, *Vista de Toledo*, del *Greco*. O la; *Crucifixión*, de *Matthias Grünewald*. Las cuales, (ambas redescubiertas en 1900), significaron un importante precedente para el expresionismo alemán. Así

⁵⁴ WILLET, JOHN. *El rompecabezas expresionista*, Madrid, Guadarrama, 1970. Pág.,8

⁵⁵ WILLET, JOHN. *Op. Cit.* Pág.,240

como para los cambios rupturales de la tradición, que la obra de *Gauguin*, *Van Gogh*, y *Matisse*, supusieron en el panorama artístico. Constituyendo las bases, de donde arranca el mencionado movimiento teutón.

Así pues, este “misticismo del corazón”⁵⁶, como se le ha querido llamar en ocasiones, para diferenciarlo de otras manifestaciones más racionales. Parte en principio, de un deseo de oposición a idealismos y formas de pensar “correctas”. Que comienza a germinar en la misma ciudad, que cien años antes representara una análoga revolución en lo social, París. Y de cuya consiguiente revolución en lo industrial, se produjera uno de los descubrimientos más propiciatorios para el arte moderno, el invento de la fotografía.

“Así sucedió que los artistas se vieron impulsados incesantemente a explorar regiones a las que la fotografía no podía seguirles. En efecto, el arte moderno no habría llegado a lo que es sin el choque de la pintura con este invento”.⁵⁷

Parece ser que fue entonces, donde encontraron su “nicho ecológico” expresiones completamente diferentes, de origen relativo otras culturas. Las estampas japonesas llegadas a *Europa*, a causa de las nuevas relaciones comerciales emprendidas por el país nipón. Fueron consideradas por los artistas parisinos, que las descubrieron, como un soplo de aire fresco y rejuvenecedor antiformalismo. Que abrió el camino plástico a estas nuevas concepciones, (basadas entre otras cosas). En la mutación de influencias orientales, con el arte europeo de finales del XIX.

Y que posteriormente propiciaron cierto misticismo y espiritualidad en el arte, no sólo a pioneros de la primera vanguardia, como *Kandinsky*, *Klee* o *Mondrian*. Sino que, la inclinación a reverenciar un arte, “que suministre puntos de apoyo a un pensamiento profundo”.⁵⁸ Tal y como hace la pintura china, ha sido determinante para el resurgimiento de otros

⁵⁶ WILLET, JOHN. *Op. Cit.* Pág.,100

⁵⁷ GOMBRICH, ERNEST. *La Historia del Arte*, Madrid, Debate, 3ª ed.,2002. Pág.,525

⁵⁸ GOMBRICH, ERNEST. *Op. Cit.* Pág.,150

expresionismos. Como el abstracto norteamericano, (influenciado también por procesos técnicos, como veremos en el siguiente capítulo). O sus homólogos europeos; del tachismo en *Francia* o el informalismo en *España*.

Estos nuevos expresionismos, basan su doctrina en la admiración por la pincelada y el gesto vigoroso y directo, de ejecución cercana a la de un calígrafo del arte chino. Cultura artística que “admira en realidad, no tanto la belleza formal de los caracteres, como la maestría y la inspiración que deben informar cada trazo. [...] Situando al pintor al mismo nivel que al inspirado poeta”.⁵⁹ Lo que conlleva el hecho, de que la forma, supeditada a la libertad que caracteriza la inspiración. Adquiera coherencia estructural ajena a las expectativas formales de su artífice. Que como primer sorprendido, se entrega al quehacer del arte como experimentación. Y a su vez, a la experimentación, como conexión consigo mismo y con el mundo.

Esta reveladora “utilización del “accidente controlado”: alianza entre el azar (elemento natural) y el control ejercido por el factor humano, [...] en el arte oriental, es una tradición histórica jalonada por grandes maestros”.⁶⁰ Y la prueba que evidencia el influjo meditativo de las doctrinas zen, (de origen budista), en el arte occidental. Sin embargo, estos expresionismos, que son parte de un sentir contemporáneo. Se diferencian tanto entre sí, como las dispares libertades individuales que los conciben. Así pues, vamos a tratar de matizar las diferencias y analogías de nuestro trabajo, con respecto a estos expresionismos.

Ya que “los principales protagonistas, el espacio vacío, la materia informe, el gesto o la sucesión de ellos”⁶¹, son comunes a sus diferentes manifestaciones. Pero no lo son tanto, la representación informe de la

⁵⁹ GOMBRICH, ERNEST. *Op. Cit.* Pág.,602 y 150

⁶⁰ A.A.V.V. *Diccionario del Arte Moderno. Conceptos, ideas y tendencias*, Vicente Aguilera Cerní, Valencia, Consorci d'Editors Valencians, 1986. Pág.,546

⁶¹ SAURA, ANTONIO. *Fijeza. Ensayos. Espacio y gesto*, Barcelona, Círculo de lectores, 1999. Pág.,7

materia, o la carga matérica empleada. Tal y como ocurre con los *fisiogramas expresivos*, donde no existe carga matérica alguna. Y sus formas aunque no aparenten ser reconocibles, si están bien delimitadas, adquiriendo cierto volumen tridimensional. Debido a; (como veremos más adelante), el “papel determinante que juega la herramienta en la propia creación artística”.⁶². Situándose de una manera acorde; como una expresión de su tiempo.

Por otro lado, tampoco logran expresar “una ambición de totalidad y de continuidad”⁶³, como consiguen la mayoría de estos expresionismos. Manchando toda la superficie del soporte, en abigarrado solapamiento. Sino que más bien resaltan su aspecto fragmentario de unidades sueltas, en un cosmos límpido y sin polvo. Como si quisieran representar un vívido catálogo estelar, de primigenias o futuribles posibilidades orgánicas.

“En oposición al orden clásico de la abstracción constructiva, se intuye en las pinturas informalistas una realidad estructural que lleva consigo un verdadero replanteamiento del cuadro y que propone, a través de su consciente visión del caos, el reflejo de un ansia de realidad absoluta donde no quepa separación posible entre mundo interior y mundo exterior, materia y espíritu, espacio y gesto. Su ímpetu vital pretende dinamizar el vacío, construir el caos, espiritualizar la materia, sexualizar el universo...”⁶⁴

Nos sentimos identificados con “el ansia de realidad absoluta”, que inspiradamente ha sabido definir *Antonio Saura* en sus escritos. Su “ímpetu vital que pretende dinamizar el vacío”, creando desde el inconsciente, formas y estructuras extrañas. Que sin embargo a veces nos resultan tan familiares y cercanas. Pero debemos señalar, lo que a nuestro juicio parece una contradicción. En el confluir con “el ritmo

⁶² SIQUEIROS, DAVID ALFARO. *Cómo se pinta un mural*, Pág.,66. [Extraído de una copia del libro (sin datos bibliográficos), que se encuentra descatalogado y ausente en bibliotecas]. Publicado en México en 1951, según Jonatan Gamboa <<http://jonatan-gamboa.blogspot.com/>>

⁶³ SAURA, ANTONIO. *Op. Cit.* Pág.,9

⁶⁴ SAURA, ANTONIO. *Op. Cit.* Pág.,13

cósmico, integrador del hecho de pintar en el hecho de vivir”⁶⁵. Ya que nos extraña profundamente, que el maestro oscense plantee una ruptura tan radical con el humanismo clásico. Cuando dice;

“La pintura informalista plantea una ruptura con los últimos reductos del humanismo clásico en sus equivalencias pictóricas más destacadas: la forma, la armonía tonal, el equilibrio, las proporciones, la composición unitaria y la estructuración centralizada”.⁶⁶

Lo que nos lleva a pensar, si; ¿Acaso no tenemos con el equilibrio y la proporción clásicas, una deuda referencial que por otro lado, nos permite trasgredirla? ¿No hay en sus cuadros; “*multitudes, estructuras de repetición, o acumulaciones*”⁶⁷? ¿Pintados por el artista a partir de los sesenta; una aliteración visual equilibrada y una armonía tonal deliciosa? En muchos casos estructuradas en perfectas cuadrículas; (*Polyptique metamorphosis, 1984*),⁶⁸ rellenas por composiciones unitarias, que podrían funcionar por sí solas.

Por otro lado, si “el informalismo es ante todo una proposición de libertad total”⁶⁹. “La composición unitaria y la estructuración centralizada”, de las que reniega Saura, (en la cita). Dentro de los parámetros generales de este movimiento artístico informalista. A nosotros se nos antojan más como posibilidades, que como limitaciones. Todo lo cual nos lleva a replantearnos, que quizá debiéramos centrarnos en la viveza expresiva propia del adjetivo. Más, que preocuparnos por la inclusión en esta tendencia estética que de él se deriva.

No obstante, somos conscientes de las coincidencias en el espíritu y la ejecución de nuestro trabajo, “como uno de los modos de percibir y representar el mundo circundante”, (*Willet*). Que se desprende del

⁶⁵ SAURA, ANTONIO. *Op. Cit.* Pág.,18

⁶⁶ SAURA, ANTONIO. *Op. Cit.* Pág.,14

⁶⁷ SAURA, ANTONIO. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Itinerarios de Antonio Saura*, [Catálogo]: Ministerio de Cultura, Madrid, Dación 2005. Págs.,91 a 103

⁶⁸ SAURA, ANTONIO. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Op. Cit.* Pág.,91

⁶⁹ SAURA, ANTONIO. *Op. Cit.* Pág.,15

expresionismo. Y más concretamente, de sus más cercanas manifestaciones. Y si en su mayoría somos simpatizantes con los logros obtenidos por la modernidad de sus planteamientos, en un momento y movimiento histórico que necesitó zafarse de lastres innecesarios. Por otro lado, nos sentimos obligados a la unificación de criterios válidos, al margen de su antigüedad. Debido a la universalidad y veracidad intrínseca de estos criterios.

“...se observa como principal característica una indiferencia, *vis à vis*, de los problemas tenidos como fundamentales hasta ahora (como son, por ejemplo, figuración y no figuración, composición o ausencia de composición, equilibrio o desequilibrio, armonía tonal, belleza o fealdad, decorativismo o antidecorativismo), unidos probablemente por la unidad que entrega “un repudio básico de toda la geometría clásica”⁷⁰.

Nos referimos, naturalmente, a la geometría clásica. A la necesidad de salvaguardar su conocimiento de moda o tendencia alguna. Pero por tratarse nuestro razonamiento, de un análisis de las fuerzas implicadas en las leyes de la naturaleza. Las cuales son, en nuestro trabajo, la causa directa del resultado de sus efectos. Antes de seguir con los argumentos en defensa de esta ciencia, trataremos primero de probarlo por la experimentación. Mediante las comprobaciones euclidianas que presentamos en el siguiente capítulo.

Donde intentaremos demostrar que la pigmentación en el espacio, del “objeto lumínico”, a pesar de ser un grito que parte de un deseo de libertad expresionista. Es también energía reveladora de nuevas e insólitas imágenes, basadas en el crecimiento de sus formas. Al igual que cualquier otro fenómeno natural. El cual responde, debido a la naturaleza física, (humana y lumínica), en la acción artística. A las leyes físico-lógicas de las fuerzas que les implicamos.

⁷⁰ SAURA, ANTONIO. *Op. Cit.* Pág.,16

“Puede que la belleza consista no en la proporción, sino en la correspondencia que existe entre el objeto y su propósito y naturaleza”⁷¹

(Sócrates)

3 Relación entre objeto y sujeto. Proporción

Bien es cierto que la proporción, desde el punto de vista de la ordenación y la precisión matemática, no es un asunto que interese demasiado al arte de hoy en día. En la práctica artística general, al menos. Pero la belleza, que los griegos atribuían a la proporción y al canon, como medida de características perfectas. Fue entendida por Sócrates, uno de los tres grandes filósofos de la *Grecia Clásica*, de forma esencialmente distinta. Tal y como puede deducirse por la cita que encabeza el capítulo, “Sócrates diferenció, entre la belleza de la proporción y la belleza de lo adecuado. Esto fue lo que consiguió derrumbar la Gran Teoría Clásica. Y la belleza se convirtió así en una relación entre el objeto y el sujeto”.⁷²

Esta relación de correspondencia entre el objeto y su propósito. Define por otro lado, un concepto de rabiosa actualidad para algunas disciplinas artísticas. Como el diseño gráfico, el diseño industrial, el de producto, o la arquitectura por ejemplo. Disciplinas que precisan del objeto, una final utilidad práctica para la vida del hombre. Sin embargo también podemos aducir pretendidos objetivos, que al margen de su practicidad, resultan tanto o quizá más importantes. Como los que atañen al arte. Así pues, tratamos aquí la belleza de las proporciones desde la relación; entre el sujeto/hombre y el objeto/luz. A fin de que las correspondencias entre sí, determinen la naturaleza del desarrollo de sus formas. Así como las de su sentido artístico, que analizaremos en el cuarto capítulo.

⁷¹ TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. *Op. Cit.* Pág.,165

⁷² TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. *Ibidem*

Estas formas como decimos, serán generadas por las fuerzas y el movimiento que les implicamos, mediante la parte activa de la acción performática, (como ya hemos visto). Y van a constituir las manchas y grafismos que conforman la parte pictórica de la obra. Estos grafismos, no sólo responden al movimiento simétrico de los brazos. Sino que además, los *fisiogramas* que estudiaremos en esta sección, se han desarrollado ejerciendo un empuje de arriba abajo. Esto es, ejerciendo una fuerza contraria a la fuerza de la gravedad. Ayudados, eso si, de una cama elástica de ejercitación física. Que básicamente, va a emular las fuerzas del crecimiento en los seres vivos.

Para la explicación del desarrollo de estas imágenes, va a resultar necesario, dentro de su discurso. Presentar primero las herramientas empleadas en su ejecución. Las cuales son portadoras, a la par, del símbolo artístico de su tiempo, “la lámpara”. Tanto como de la compostura innovadora en su oficio pictórico, simbolizado por “el pincel”.

3.1 La mutación de las herramientas en el arte.

Debemos la utilidad de nuestras herramientas a las generaciones pasadas. Es la tradición de un oficio, la que configura sus útiles. Y a su vez, son estos útiles los que exigen un aprendizaje determinado, que garantiza la tradición, en la ejecución y acabado de las piezas. Producidas por dicho oficio.

“...en un comienzo, las herramientas halladas fueron seleccionadas con un propósito, apartando las mejores formas; después, por accidente, se habría descubierto que tales formas deseables podían ser obtenidas cuando una piedra era quebrada contra la otra. Este procedimiento se hizo así de manera deliberada, y a esta secuencia se ha llamado *Mutación primaria*. Después que el descubrimiento quedó establecido, el cambio se produce habitualmente,

sea por accidente o con intención, para mejorar la función; esto se llama *Mutación libre*.⁷³

Es la mutación libre lo que ha imperado en la tradición pictórica como oficio artístico. Desde el encausto al temple, y pasando por el óleo y el acrílico, los pintores han necesitado pinceles que se adecuaron a la técnica empleada. Las cerdas de grueso pelo de animal, utilizadas para la técnica del impasto en la pintura al óleo, fueron la mejor elección para que queden las señales del instrumento utilizado. Estas señales, junto con la presión y el giro de la muñeca, configuran el gesto característico en la personalidad de un pintor determinado.

Análogas características de estilo, podrían encontrarse también, a partir de sutiles veladuras y aguadas, realizadas con pinceles suaves. Y en general, la demanda en las características de cada nuevo instrumento, va acompañada de una ligera mutación. Debido al previo deseo de un resultado concreto. La fabricación de pinceles de nylon, por ejemplo, derivados como el acrílico de la supremacía del petróleo como fuente energética. Evidencian “la *sustitución* como otro método para el cambio. La palabra define a un trueque de materiales mientras el concepto sigue siendo el mismo”.⁷⁴

“La mutación cruzada es una combinación de ideas y de tecnologías, o una readaptación de descubrimientos. El movimiento de una rueda que gira en derredor de un eje fue más tarde combinado con las velas de la barca, empujadas por el viento, llegándose así al molino de viento que se encontró en los países del Mediterráneo”.⁷⁵

En este ejemplo mediterráneo, encontramos una vez más, la fusión entre arte y técnica que dan lugar a la arquitectura estructural del molino.

⁷³ WILLIAMS, CHRISTOPHER. Los orígenes de la forma, Barcelona, G.G., 1984. Pág.,91

⁷⁴ WILLIAMS, CHRISTOPHER. *Ibidem*

⁷⁵ WILLIAMS, CHRISTOPHER. *Op. Cit.*, Pág.,94

⁷⁵ SIQUEIROS, DAVID ALFARO. *Op. Cit.*, Pág.,64

Basado en la observación de los fenómenos naturales; del viento y las fuerzas asociadas al movimiento que de él se derivan. Así parece que es la comprensión del entorno que nos rodea, con su clima, geología y vegetación. Los que facilitarán la oportunidad, en el momento necesario, para la fabricación de los artefactos que conformarán la cultura de un pueblo. De igual manera, de la interrelación cultural de los pueblos, surgirán también *mutaciones cruzadas*, debido a las necesidades exigidas por nuevos proyectos.

3.1.1 El pincel de luz

De estas interrelaciones culturales acaecidas durante el siglo XX en el campo artístico, el paradigma del muralista *David Alfaro Siqueiros* es un bello ejemplo.

En el muro exterior del edificio “de la “*Chouinard School of Art*” de *Los Ángeles*, que se realizó en 1932. Se invitó a *David Alfaro Siqueiros* para dirigir las prácticas de un mural pictórico colectivo”.⁷⁶ *Siqueiros* era ya por entonces uno de los tres más grandes muralistas de *México*. Influenciado por los futuristas italianos y su estética maquinista. Volvió de *Europa* en 1922 para trabajar con el gobierno revolucionario de *Obregón*. Ya volvía entonces con “la idea de crear un arte nuevo, mediante experimentos técnico-mecánicos”.⁷⁷ Los cuales se vio obligado a aplicar primera vez, en el muro exterior de hormigón, de la citada escuela de artes de *Los Ángeles*. Debido a que nadie se había enfrentado todavía al rápido fraguado del mortero de cemento y arena, sobre un muro de concreto. Ya que el allanado para la técnica del fresco utilizada en los murales, (hasta la fecha), se hacía en muros de mampostería y ladrillo. Con mortero de cal y arena. Tal y como se hacían en la época del Renacimiento.

⁷⁷ HERNER, IRENE. *Siqueiros: El artista sujetado por la experimentación*. [Extraído de una copia del ensayo (sin datos bibliográficos), parte de un compendio de AAVV, sito en la biblioteca: Extensión Belén, del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de Guadalajara, México. El ensayo se encuentra ausente en bibliotecas valencianas].

Siqueiros necesitó entonces para adaptarse al ritmo de trabajo pictórico. Exigido por esta nueva técnica, una herramienta más rápida que los pinceles y las brochas tradicionales. De su lucha interior entre la modernidad imperativa y su tradición pictórica, reproducimos un extracto de sus escritos.

“Pero durante la noche, en el recogimiento y bajo los consejos de la almohada, empecé a hacerme las preguntas siguientes: ¿Cuándo ha podido producirse una obra pictórica que es obra física, material, sin el uso de máquinas? Acaso, la piedra dura que sirvió para grabar sobre una piedra blanda ¿no era ya una máquina? ¿No lo es, también, la brocha de cerda y palo fabricada industrialmente? [...] Ya no me cabía la menor duda: el uso de las herramientas de nuestro tiempo era el correspondiente a la creación artística de nuestro tiempo. Y así empezamos a usar la pistola de aire en la práctica mural referida”.⁷⁸

Es revelador el ímpetu que hace falta para zafarse de tradiciones tan arraigadas, pero que el desarrollo tecnológico obliga a asumir. Esta mutación cruzada de los medios, lo fue también entre tradición y función artística de su tiempo. Encarnada en un hombre procedente de un país de fuertes tradiciones culturales. Nos permite hacernos una idea de la revolución interior que pudo experimentar el artista. Y que daría lugar a su concepto de “la “máquina moderna”. De constructo estético-político, cuyo “ideal” pretendía la fusión entre el artista y el ciudadano revolucionario moderno. Esta idea fue desarrollada “en un “loft” de la calle 14 de *Nueva York, en 1936*.

En el *Siqueiros Experimental Workshop*, se experimentó con todo tipo de soportes nuevos, pinturas industriales, y máquinas; como la cámara fotográfica y el proyector eléctrico”.⁷⁹ *Siqueiros* captó el mensaje de la lámpara de sus amigos futuristas, frente al espejo de la realidad de otros tiempos. Participó en vanguardia del arte como experimentación, en la

⁷⁸ SIQUEIROS, DAVID ALFARO. *Op. Cit.* Pág.,66

⁷⁹ HERNER, IRENE. *Ibidem*

intención de romper con una tradición pictórica europea, burguesa y obsoleta. Que en su visión revolucionaria, “hizo eco en jóvenes artistas como *Philip Guston* y *Jackson Pollock*, que como tantos otros trabajaron en el *Workshop*”⁸⁰.

Estos experimentos constituirían las bases para el progreso y proceso de un expresionismo pictórico, que en Norteamérica devendría en el expresionismo abstracto.

Tras esta mutación de herramientas, procesos, y nuevas concepciones en el desarrollo del arte contemporáneo. Nos resulta más fácil exponer la técnica pictórica empleada en este trabajo, en relación a nuestra era. Ya que la ciencia y la tecnología avanzan en sus descubrimientos con carácter exponencial. El arte, hermanado espiritual y formalmente con ellas, ha de hacer lo propio. Respondiendo así a la hipótesis, en relación a la utilización de la luz como pigmentación lumínica, sobre un soporte espacial no sólido. Antes, (como define el subtítulo de esta Tesis), que luz, utilizada como medio para la percepción volumétrica habitual.

Por tanto, la pistola o brocha de aire inaugurada por *Siqueiros*, (en el campo del arte), actúa como homólogo al pincel o brocha de luz, en el sentido mutacional referido. Que acorde al grito expresionista interno, se convierte en la herramienta necesaria para su exteriorización expresiva. Aludiendo con la técnica a su estilo, y por consiguiente a su era.

Una era, que en su carácter posmodernista adolece de una “anomia”, como trastorno del lenguaje. Y que por tanto impide llamar a las cosas por su nombre. Pero que acentúa “el fin del estilo considerado como único y personal, el fin de la pincelada individual distintiva (simbolizado por la progresiva primacía de la reproducción mecánica)”⁸¹. Que marca su

⁸⁰ HERNER, IRENE. *Ibidem*

impersonalidad desde un paradójico individualismo, pero que a su vez, pretende alcanzar un máximo de producción. Para una máxima cantidad de espectadores, y en una mayor magnitud de espectáculo.

Lo cual incide en su característica globalizadora de constructo estético-social y tecnológico. Que de alguna forma reniega del aspecto tradicional del arte burgués, al alcance de unos cuantos privilegiados. Para acercarlo cuanto más posible, a su legítima audiencia. Por y para la que fue creado. La totalidad de las personas susceptibles de sensibilizarse con él.

3.2. De las fuerzas y el crecimiento armonioso

En el crecimiento de las formas del objeto/luz, tiene lugar un decrecimiento paralelo de las formas del sujeto/hombre que las genera. Es esta una de lecturas que podemos apreciar en la percepción visual de este trabajo. O lo que es lo mismo, ocurre, que lo que vemos en la “realidad”, (el hombre), desaparece. Mientras que lo que no vemos, (el efecto de su movimiento), aparece. “Se produce pues una cierta simultaneidad entre ausencia y presencia”.⁸²

Esta elipsis parcial de la causa que genera el movimiento, muda el significado de su acción a los efectos producidos. Metonimia pictórica, “cuya permutación en la subordinación de los valores, mantiene una relación de contigüidad”⁸³. Este desvío de la norma artística, del significado al significante, del “hacedor” al “hecho artístico”. Nos va a permitir centrarnos ahora en el “oxímoron visual”, o petrificación de la luz.

⁸¹ JAMESON, FREDERIC. *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós Studio, 1991. Pág.,39

⁸² CARRERE, ALBERTO Y SABORIT, JOSÉ. *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000. Pág.,264

⁸³ CARRERE, ALBERTO Y SABORIT, JOSÉ. *Op. Cit.* Pág.,305

Que como exoesqueleto formal de nuestras emociones, nos ocupa en este capítulo, tal y como adelantamos a su inicio.

Trataremos pues las correspondencias entre el objeto lumínico, (exoesqueleto formal de nuestras emociones), y su propósito artístico. Que en este apartado no será otro que el de lo adecuado de sus proporciones, basado en la belleza de su armonía. Una belleza armónica, que a pesar de su pensamiento y conciencia humanísticas. Derivan de un expresionismo pictórico contemporáneo, y por tanto aúnan, tradición con novedad.

Sin embargo, a pesar de ser éstas, expresiones vitales basadas en una “libertad total”. Los *fisiogramas* resultantes parecen poder analizarse armónicamente, a través de la geometría. Como manifestaciones expresivas del crecimiento de un ser vivo en un medio natural, por extraño que parezca. Esto es debido, quizá, a que “la sección áurea y la simetría pentagonal que se deriva de ellas, son un monopolio absoluto del crecimiento vivo”.⁸⁴

Por lo que pensamos que su armonía fisiológica, podría ser común al crecimiento de formas potenciales de microorganismos, o fauna abisal. Aunque nosotros, preferimos pensar, que al igual que la concha del “nautilus” o la “amonites”. Dejamos también, con estos *fisiogramas*, un vestigio de nuestra existencia (como ocurre con ellas). Manifiesta en el exoesqueleto que nos/les sirvió de estímulo y cobijo, y fue propósito para su crecimiento. En cuyo rastro continúa intuyéndose la huella de su presencia, aún cuando los propios anfitriones ya se han ido.

⁸⁴ GHYKA, MATILA C. *Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes*, Barcelona, Poseidón, 1983. Pág.,148

3.2.1 Teleología geométrica del cosmos

“Los cuerpos de los animales y de los insectos denuncian también, en muchas de sus proporciones, el tema de la sección áurea; en las patas delanteras del caballo, lo mismo que en el índice de la mano del hombre, aparece la sucesión de tres términos consecutivos de una serie áurea decreciente; esta tríada es muy importante, pues por el hecho de que su término mayor es igual a la suma de los otros dos, vuelve a aparecer la dualidad, la partición simétrica, de la que era su condición *a priori*, lo cual tendrá su interés en arquitectura”.⁸⁵

De la observación física de los animales y de nosotros mismos, surge desde los orígenes de nuestra civilización. Ésta matemática de la relación interna de las proporciones. Que produjera “la impresión de reposo, constancia, seguridad, en un ritmo indefinidamente continuo”,⁸⁶ no sólo en la arquitectura y arte clásico de la antigua *Grecia* o la civilización egipcia. Sino que podemos encontrar la aplicación de estos conocimientos en edificaciones, y catedrales de diferentes estilos artísticos, a lo largo de la historia.

Cuyas “proporciones en arquitectura no implican de ningún modo relaciones fijas, constantemente idénticas, entre las partes que tengan un fin determinado, sino al contrario, relaciones variables con objeto de obtener una escala armónica”.⁸⁷ Algo aplicado, o como mínimo tenido en cuenta, en todas las artes occidentales en general, hasta el siglo XIX, prácticamente de forma ininterrumpida.

Pero todo este fervor geométrico, no ha sido cultivado por el hombre durante miles de años, atendiendo al rigor de una tradición. De cuyo entramado ha sido imposible escapar hasta el siglo XX. Sino que parte de unos principios naturales, de energía y fuerzas “teleológicas”

⁸⁵ GHYKA, MATILA C. *Op. Cit.* Pág.,40 y 42

⁸⁶ GHYKA, MATILA C. *Op. Cit.* Pág.,42

⁸⁷ GHYKA, MATILA C. *Op. Cit.* Pág.,201

profundamente enraizados con la vida. “La Teleología es la filosofía y creencia en que todo en el mundo, y más allá, está vinculado entre sí, y que existe una causa superior, que está por encima y lejos de la causa inmediata”.⁸⁸

“Puede decirse que hay, por lo menos en nuestro globo, un *Macrocosmo* vivo, *biosfera* en acción compuesta del conjunto de los seres vivos, incluso la sustancia pseudomaterial de sus cuerpos [...]. Y los ritmos que provienen de su impulso vital, de su *pneuma*, así se considere este macrocosmos vivo como un solo organismo, una personalidad colectiva de psiquismos comunicantes, o como la yuxtaposición de organismos independientes, parecen estar influidos, desde el punto de vista del crecimiento y de la generación, por los ritmos planetarios y estelares”.⁸⁹

En este macrocosmos vivo, del que nos habla el matemático e historiador Matila Costiesco Ghyka. Podemos advertir nuestra presencia humana “como yuxtaposición de organismos independientes”, evidenciados en nuestra autonomía mental y física. Sin embargo, esta “diferente” y engañosa autosuficiencia no nos exime de estar sujetos a las mismas fuerzas energéticas terrestres, que el resto de organismos vivos. A estas fuerzas que producen el movimiento, y por ende, implican las “causas por las cuales se producen estas formas y cambios de forma”,⁹⁰ nos referimos. Y a la comprobación de los efectos de esas causas nos remitimos. En la intención de vincular las fuerzas implicadas en estas expresiones, con el crecimiento armonioso de sus formas. En su dualidad teleológica de lo biológico-artístico.

Siendo coherentes, con la filosofía teleológica de que todo en el mundo está vinculado entre sí. Hemos escogido para esta primera

⁸⁸ WILLIAMS, CHRISTOPHER. *Op. Cit.*, Pág.,120

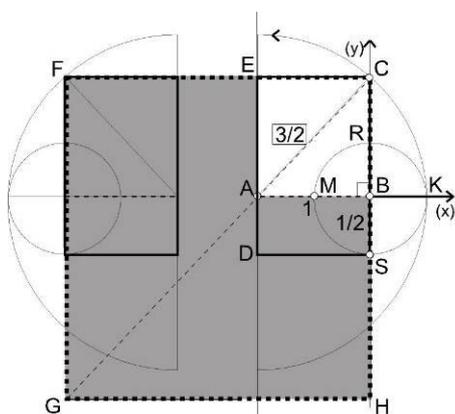
⁸⁹ GHYKA, MATILA C. *El número de Oro II. Los Ritos. Ritos y Ritmos Pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental*, Buenos Aires, Poseidón, 1968. Pág.,143

⁹⁰ THOMPSON, D'ARCY. *Op. Cit.*, Pág.,27

“dinamización” del crecimiento armonioso, un trazado, a partir de la quinta musical $3/2$. De esta manera pretendemos unir el concepto musical del ritmo, con las longitudes rítmicas *commensurables* del salto y la acción performática. De modo, que su forma gráfica viene a vincularse también con el aspecto armónico de los intervalos tonales, en la *teoría musical*. Como posibilidad, (que declinamos en este estudio), de investigación asociada al tema.

3.2.2 Armonización de un *fisiograma expresivo* 1

Fig. 1 (Explicación)⁹¹



TRAZADO DE UN RECTÁNGULO DE ORO A PARTIR DE LA QUINTA MUSICAL $3/2$

Se divide el segmento AB, obteniendo M como mitad de AB.

Trazamos un círculo con centro en B y radio BM, obteniendo K, sobre la extensión de AB en (x). Trazamos un arco semicircular con centro en A y de radio AK, sobre la extensión de BC en (y), obteniendo C.

Así es construido el triángulo rectángulo ACB, rectángulo B tal como $AB = 1$ y la hipotenusa AC igual a la quinta musical $3/2$.

El círculo con centro en B y radio BM (ya trazado), corta a (y), en R y S.

$SC = AB = \Phi$ o $AB = RS$ luego $SC / RS = \Phi$

$RS / RC = SC / RS = \Phi$

Trazamos el rectángulo DECS. $CS = ED$ y $DS = AB$ luego DECS es un rectángulo de oro.

Mostramos GFCH como el “gnomon” de la quinta musical $3/2$, AEGB, explicándonos a continuación.

Reconstruimos pues, el trazado geométrico de la (figura 1). Siguiendo sus instrucciones obtenemos la razón áurea a partir de la quinta musical $3/2$. De la cual proponemos ahora su *gnomon*, extraído de la dinamización simétrica que veremos realizar en este ejercicio, y aplicar a las (figuras 3 y 4). Un *gnomon* es un concepto griego, que pertenece al tipo de cosas “dice Aristóteles, que no sufren alteración, (excepto en magnitud), cuando crecen”.⁹² O lo que es lo mismo, tal y como “lo definió Herón de Alejandría

⁹¹ VINCENT, ROBERT. Géométrie du nombre d’or, Marseille, Chalagam, 2005

⁹² THOMPSON, D’ARCY. *Op. Cit.* Pág.,180

específicamente; cualquier figura que siendo añadida a otra figura da como resultado una figura semejante a la original”.⁹³ Tal y como podemos comprobar en la (*figura 1*), mediante la diagonal GAC, coincidente con los vértices de igual denominación de ambas figuras. En donde la parte sombreada del gráfico, es un *gnomon* del rectángulo AEGB.

Utilizaremos en la dinamización de nuestro *fisiograma*, además de los trazados explicitados en este proceso de la (*figura 1*). Las líneas constructivas de su desarrollo, como método de comprobación áureo. Ya que estas líneas, descubren puntos coincidentes sobre los volúmenes tridimensionales del objeto analizado. Sin embargo el crecimiento en las formas vivas, al igual que en la creación artística, no posee la perfección de sus leyes teóricas. Y atienden también a otras fuerzas y circunstancias solapadas, que imprevisiblemente fluyen adversas a la teorización rigurosa. Pero que constituyen, por otro lado, el encanto de la imperfección mundana que trae consigo la vida. Que contrasta con el primor del ideal divino, omnipresente en su perfección matemática.

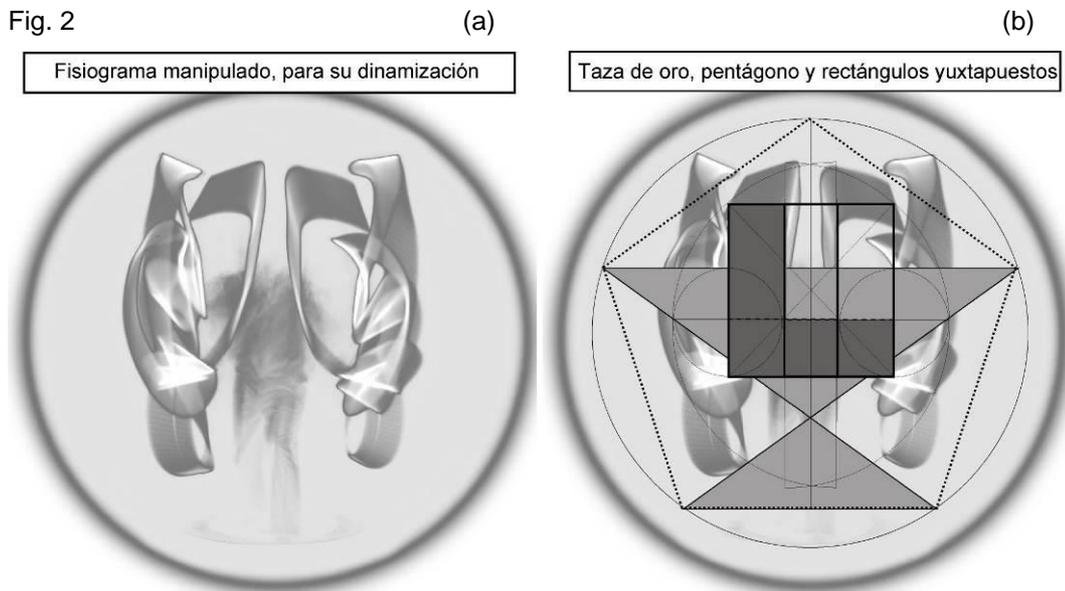
A pesar de estas oscilaciones de la *simetría bilateral*, en su ejecución artística. Vamos a poder advertir igualmente, con la armonización de este *fisiograma*. Suavizados sus tonos, e invertida su mancha para una óptima visualización, (*figura 2*). Las sorprendentes coincidencias que se derivan de las construcciones geométricas relacionadas con el *pentagrama*. También llamado pentágono estrellado. Que “tuvo el honor del símbolo y fue usado por los pitagóricos bajo el nombre de *pentalfa* como emblema de la salud y de la vida”.⁹⁴

Como decimos, el *fisiograma* propuesto ha sido manipulado en su intensidad tonal. Y del positivado de la imagen, (como podemos apreciar en la *figura 2.a*). Resulta casi imperceptible el contorno de la cama elástica, utilizada como simulacro, en la emulación del *crecimiento gnómico* de sus formas. Que ya comentamos al inicio del capítulo, y que

⁹³ THOMPSON, D'ARCY. *Ibidem*

⁹⁴ GHYKA, MATILA C. *Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes. Op.Cit.* Pág.,75

ahora podemos matizar, gracias a la aclaración de este concepto de los *gnómones*. Pertenciente a “la deuda que la ciencia griega tiene con Egipto y Oriente, y de la cual Pitágoras extrajo las bases de su saber”.⁹⁵



Un saber y conocimientos a partir de los cuales, pudieron deducirse el crecimiento de la proporción divina o áurea. “En la que cualquier triángulo, una parte, es siempre un *gnomon* de la otra, como nos decía Herón de Alejandría”.⁹⁶ Lo cual fundamenta la *espiral equiangular*, reconocida por la biología en el crecimiento de las plantas. Así como; en el crecimiento de la concha de los moluscos, los dientes o colmillos de los animales, los picos de las aves o las garras en los depredadores. Y de cuantas estructuras morfológico-orgánicas hay la tierra.

Enseguida veremos en la siguiente figura, la mágica elegancia del triángulo isósceles de 36°. Pero por el momento, vamos a situar la circunferencia en la figura (2.b). Abarcando tangencialmente desde la base elíptica, (imperceptible como decimos, pero apreciable en la figura 4.a), del instrumento de salto. Que llega hasta las puntas de los vértices

⁹⁵ THOMPSON, D’ARCY. *Op. Cit.* Pág.,179

⁹⁶ THOMPSON, D’ARCY. *Op. Cit.* Pág.,180

triangulares, que jalonan la parte superior del grafismo. En esta misma circunferencia, (símbolo de eternidad y expansión del ser, a partir de un punto), inscribimos un pentágono. Poliedro regular que responde a la razón áurea. “Y como esta razón es justamente la razón característica de las simetrías y crecimientos pentagonales [...] en los organismos vivos”.⁹⁷ Trazamos el perímetro de este pentágono, como símbolo del “Microcosmo” humano. Que de momento delimita con holgura al objeto representado, mostrando un sutil acoplamiento (por la base). De los jalones triangulares de la parte superior mencionados antes.

La parte sombreada en claro responde; a la “armadura esquemática de la *Taza de Oro*, perteneciente a una crónica antigua. Que en tiempo de los cruzados fue empleada por los arquitectos y orfebres occidentales”.⁹⁸ Y que nosotros utilizamos ahora, por tratarse de una figura más económica que el pentagrama estrellado; en cuanto a su área de superficie. Lo que nos permite visualizar mejor la superposición de los rectángulos áureos, que aparecen proyectados sobre dicha taza. Que como vemos, ya presentan coincidencias y aproximaciones; a los volúmenes o bloques de formas de la representación.

Repasando ahora la (*figura 1*), observaremos que los rectángulos áureos izquierdo y derecho, se encuentran yuxtapuestos hacia el centro en la figura (*2.b*). Lo que hace difícil reconocerlos a primera vista. Y que ese desplazamiento hacia el centro. Deja de producirse, cuando las hipotenusas de sus rectángulos rítmicos, (de quinta musical $3/2$), se cruzan en el centro geométrico. Formando un aspa simétrica que de forma automática, convierte los dos rectángulos áureos yuxtapuestos, en un *nuevo módulo*. Compuesto a su vez por el rectángulo original de su quinta musical, y un nuevo *gnomon*, (sombreado en oscuro). El cual sugiere la idea de *crecimiento*.

⁹⁷ GHYKA, MATILA C. *El número de Oro I. Los Ritmos. Ritos y Ritmos Pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental*, Buenos Aires, Poseidón, 1968. Pág.,59

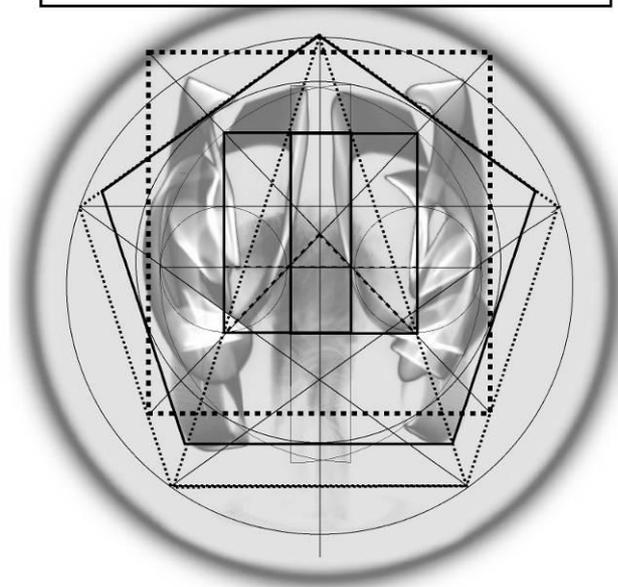
⁹⁸ GHYKA, MATILA C. *Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes. Ibidem*

Así mismo, hay que decir, que esta idea de yuxtaponer los rectángulos pertenece al norteamericano *Jay Hambidge*. Que en 1919 publicó su primera obra sobre el tema en cuestión. En la cual, propone un método de modulación armónica; la *Dynamic Symmetry*.

“Jay Hambidge, inspirado en sus investigaciones sobre un pasaje del Theeteto de Platón sobre los números o longitudes *conmensurables en potencia*, tuvo la idea de estudiar en estos trazados la disposición y las proporciones relativas, no ya de las líneas, sino de las superficies, [...] La planta de los templos egipcios y griegos, en particular, es rectangular o está compuesta de una yuxtaposición de rectángulos”.⁹⁹

Fig. 3

Simetría dinámica a partir de un rectángulo de oro



De modo, que al situar los rectángulos a ambos lados de la simetría y teniendo en cuenta las observaciones de *Hambidge*. Resulta inevitable rechazar la invitación de hacerlos coincidir (en su yuxtaposición). Con la doble trayectoria que los *pinceles de luz* delimitan virtualmente. Una doble trayectoria que queda inscrita en el espacio central, o intersección del *nuevo módulo* geométrico.

⁹⁹ GHYKA, MATILA C. *Op. Cit.* Pág.,157

Hasta el momento el desarrollo parece lógico, una doble trayectoria, solicita una doble superficie, que le es concedida mediante la citada intersección. Lo que nos sorprende en la simetría dinámica que vemos en la *figura 3*. Es la imprevisible coincidencia del *triángulo sublime*, con nuestro *nuevo módulo*. Hablamos del triángulo que aparece en el gráfico como una línea “de puntos”. Colocado ahí, para acabar de conformar el pentagrama estrellado.

Su base coincide con la del pentágono, y con sus tres vértices toca a la circunferencia exterior. Delimitando una estrella de cinco puntas, cuando le sumamos a dicho triángulo, la taza de oro antes descrita. Ya que acaba de entrelazar “los cinco triángulos isósceles sublimes, (de ángulo en el vértice igual a 36°) que conforman el pentagrama completo”.¹⁰⁰

Este triángulo, “llamado sublime por sus admiradores, [...] es un triángulo isósceles tal que el ángulo de la base, sea el doble del ángulo en el vértice. Y el único que goza de la propiedad áurea”.¹⁰¹ Ya que siendo el ángulo de su vértice de 36° , y por tanto, los de la base de 72° . La relación entre su lado mayor con respecto al menor, en su proyección. Y en la de cualquiera de sus gnómones, responde a esta razón áurea.

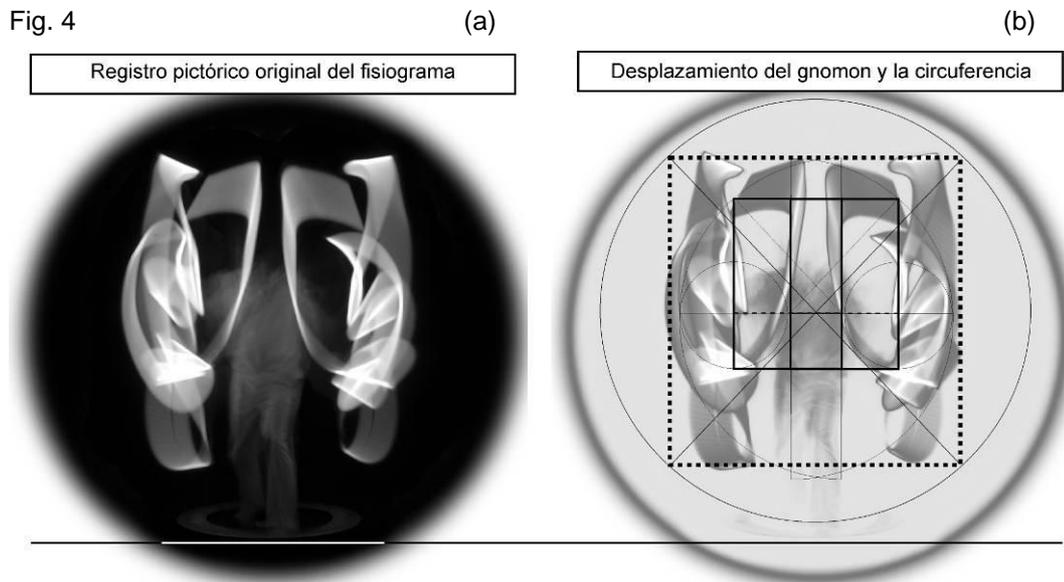
Así pues este triángulo, en su trayectoria vertical también coincide con los vértices de la base del *nuevo módulo*. Así como con las esquinas del segmento superior, de la intersección de los rectángulos áureos. Al mismo tiempo que pasa también por los vértices característicos, que conforman el objeto analizado. Delimitando la construcción gráfica, desde lo inferior exterior y hasta lo interior superior.

Para finalizar, (*figura 4.a*). Además de mostrar el registro original del *fisiograma* donde puede apreciarse, (delimitado por la línea), la base del instrumento de salto. Queremos señalar una última curiosidad. Teniendo en cuenta la oscilación vertical del salto, bajamos el gnomon de los

¹⁰⁰ GHYKA, MATILA C. *Op. Cit.* Pág.,72

¹⁰¹ GHYKA, MATILA C. *Op. Cit.* Pág.,68

módulos yuxtapuestos. Y en la misma proporción subimos la circunferencia exterior. Quedando así los tres; objeto, gnomon (línea punteada) y circunferencia, perfectamente circunscritos, (*figura 4.b*).



3.2.3 Armonización de un fisiograma expresivo 2

A pesar de no ser este análisis posterior al trabajo, mas que un sentir poético de su discurso expresivo. En base a un crecimiento de formas artísticas, análogo a las biológicas naturales. No queremos restar importancia al hecho de las concordancias geométricas, vistas en las convergencias anteriores. Ya que si bien es cierto, que la aplicación de estos desarrollos geométricos se basan en un ejercicio intuitivo. También lo es el hecho de que las leyes en que se fundamentan estas especulaciones dinámicas, son precisas. Y ampliamente demostradas por las ciencias naturales.

Y aunque el secretismo de sus precursores pitagóricos, no propiciara el conocimiento de su misteriosa esencia. Ya que acabaron desmembrándose y dispersando, tras su persecución, y posterior destrucción de la *Gran Cofradía* pitagórica. Ello no impide por otro lado,

apreciar la “euritmia” y dinamización de las proporciones, y practicarla como vehículo de conocimiento.

“...el único de los tratados antiguos sobre el arte de construir que ha llegado hasta nosotros por milagro: el libro de Vitruvio nos muestra, en efecto, que la teoría de las proporciones y de las correspondencias armónicas, junto con los términos y las ideas directrices que figuran en el *Timeo*, había suministrado a los arquitectos y a los escultores una doctrina (encadenamiento de proporciones, de *analogías* en una *simetría* de concordancias que convergen a la euritmia), y procedimientos prácticos de composición armónica transmitidos probablemente bajo la forma de secretos corporativos en las familias de arquitectos y las escuelas de artesanos”.¹⁰²

Es por esto necesario considerar, la transmisión de los diagramas pitagóricos, como cultura mediterránea que ha venido aplicándose. A través de épocas y de estilos artísticos diversos, y como fundamento y metodología común de sus formas cambiantes. Que en la evolución del pensamiento y creencias religiosas occidentales, nunca afectaron a sus proyectos sino todo lo contrario.

Demostrando, como decía Pitágoras a sus discípulos: “...que la naturaleza es semejante a sí misma desde todos los puntos de vista!”.¹⁰³ Como ya adelantábamos al final del apartando de la acción performática. Encerrando con esto la naturaleza, una sabia precisión en relación a sí misma. Así como en lo relativo a lo neurálgico y universal del hombre.

Hasta que el siglo XX eclipsara, con su numeroso descubrimiento de máquinas, e invenciones revolucionarias. A estas verdades esenciales, pero que largo tiempo herméticas, la geometría ha llevado implícitas. Debido quizás, a la primacía de lo tangible propiciado por el capitalismo emergente. Así como, probablemente, del desconocimiento derivado del hermetismo de este *saber*. La *hipermodernidad* consumada, en su ocupada carrera por la novedad escurridiza, ha malentendido tristemente

¹⁰² GHYKA, MATILA C. *El número de Oro II. Los Ritos. Op. Cit.* Pág.,33

¹⁰³ GHYKA, MATILA C. *Op. Cit.* Pág.,17

estos preceptos. Asociándolos con lo clásico, como; sinónimo de antiguo y de estilo. Y olvidando su legítima acepción de plenitud cultural y de modelo a imitar.

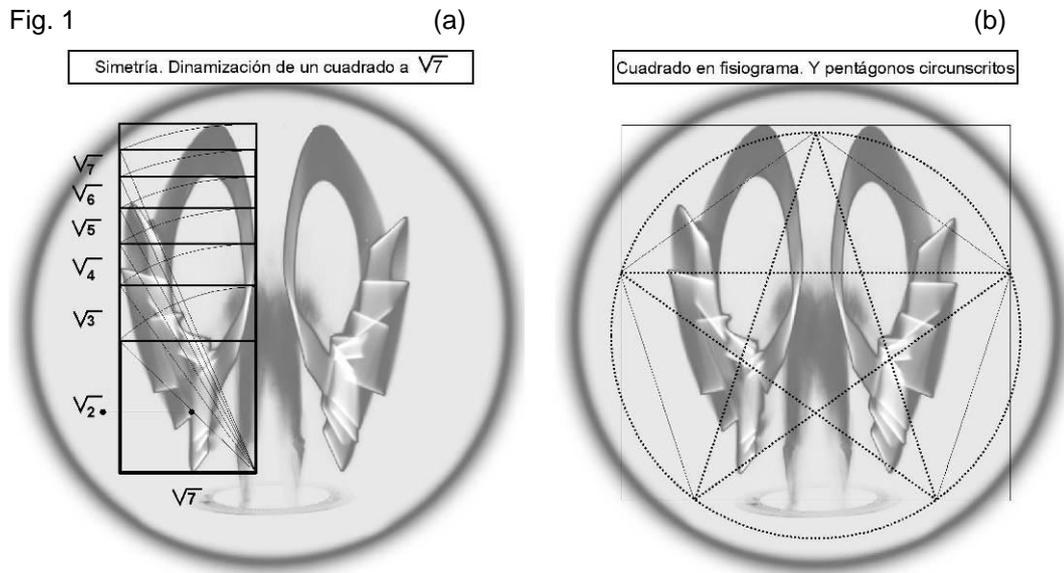
“...esta mística del Número, es un vértice de abstracción cristalina en que se junta tanto la metafísica de la Armonía del gran Todo como la teoría de la armonía musical y de la euritmia en general. En esta síntesis, el concepto matemático director es la proporción geométrica [...]. Su paralelo metafísico es el gran principio de Analogía (con sus diferentes peldaños lógicos: principios de identidad, de lo Mismo y de lo Otro, de la semejanza, de la unidad en la variedad) reflejado a su vez en correspondencias armónicas entre las cuales la del Alma Universal y el alma del hombre se destaca como un acorde fundamental destinado a resonar a través de los siglos”.¹⁰⁴

Con este último ejemplo del crecimiento armonioso de otro fisiograma, en su *euritmia*; o buena disposición y correspondencia de las diversas partes de la pieza. Se pretende reflejar la unidad de su desarrollo, en la variedad de los métodos armónicos conocidos. Ya que parece, que estos métodos utilizados en los análisis eurítmicos. Pueden ser combinados o empleados de forma variada y desde diferentes puntos de vista. Que lejos de menoscabar su integridad conceptual, alude por el contrario, a su particularidad de analogía y semejanza.

Reiterado en la metafísica del; *Todo en las partes y las partes en el Todo*, que venimos observando a lo largo de esta Tesis. Comenzaremos este crecimiento armónico, mediante la dinamización de un cuadrado. Hasta un doble cuadrado y más aún, hasta su raíz cuadrada de siete. Esto lo haremos de momento en una sola de las partes de la simetría, como vemos en la figura (1.a) de este nuevo análisis *fisiográfico*. Este método de rectángulos dinámicos, pertenece también a las investigaciones de la *Dynamic Symmetry*. Un estudio que “*Hambidge* llevó a cabo con el auxilio de la *Universidad de Yale* y del *departamento de antigüedades griegas del Museo de Boston*. Compilando un gran número

¹⁰⁴ GHYKA, MATILA C. *Op. Cit.* Pág.,16 y 17

de medidas de monumentos, estatuas, vasos, utensilios rituales egipcios y griegos”.¹⁰⁵



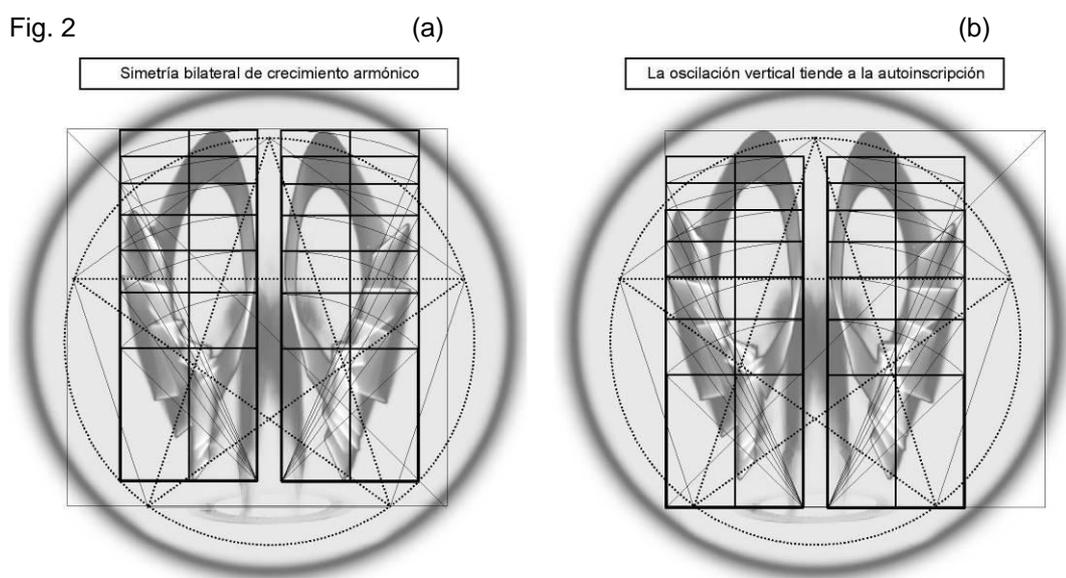
Como podemos apreciar en este rectángulo dinámico, raíz cuadrada de siete, la superficie aumenta en progresión decreciente. El abatimiento de la diagonal del cuadrado inicial, genera el siguiente módulo, cuya diagonal abatida genera el siguiente, y así sucesivamente. Que en este caso y como podemos observar, inscribe perfectamente el objeto en los límites de sus cuatro puntos cardinales. Al alcanzar el módulo final la raíz cuadrada de siete, tras sus seis etapas de crecimiento.

Por otro lado, las líneas diagonales de estos abatimientos, parecen querer definir las formas del *abanico lateral* del objeto. En el intento de ajustarse a los perfiles y ángulos que lo conforman. Al igual que las particiones del módulo; raíz cuadrada de siete. Que parecen marcar un criterio, en la constatación de los *puntos de inflexión*. Aquellos puntos: (que a diferencia de esos otros, de los que no sabemos su importancia relativa). Estos describen; (exceptuando imperfecciones), el cambio de sentido de las curvas, en las formas del objeto.

¹⁰⁵ GHYKA, MATILA C. *Op. Cit.* Pág.,16 y 17

Al igual que hicimos con el *fisiograma* anterior, trazamos en la figura (1.b) de este nuevo análisis, un pentágono. Que esta vez lleva inscrito su pentagrama. La base de este pentágono hace de bisectriz, a la base del instrumento de salto. Y ambos poliedros regulares se encuentran inscritos en la circunferencia, de la que esta vez escapa el *fisiograma* por su parte superior. Pero que por otro lado, es recogido por el cuadrado que abarca las distancias verticales del objeto fisiográfico.

De esta simetría pentagonal, puede ya intuirse en la conjunción de líneas y direcciones, la euritmia de sus correspondencias. En la figura (2.a) vemos repetido en su simetría, el rectángulo dinámico tratado en la figura anterior, y ambos superpuestos a la simetría pentagonal.



A pesar de las diferencias en su ejecución bilateral, derivadas del habitual desparejamiento entre la extremidad zurda y la diestra. Encontramos también aquí, manifiestas correspondencias significativas.

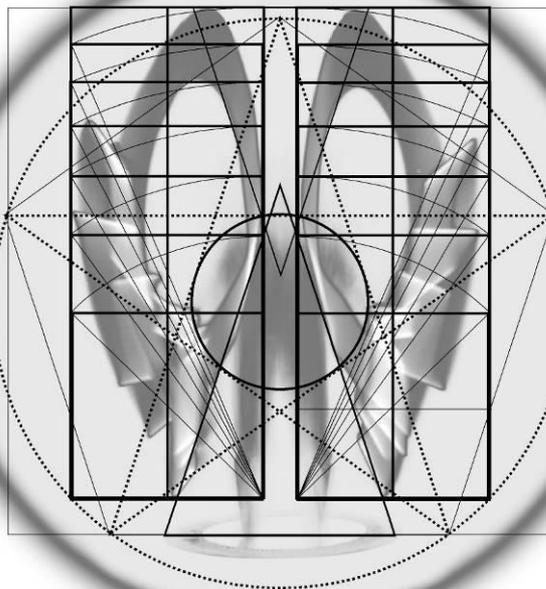
Sin embargo, hay dos diferencias en la disposición de los trazados, de las figuras (2.a) y (2.b). La primera está relacionada con la verticalidad del salto; que cambia la situación inicial de los rectángulos de (a), hacia la posición de base; (b). Permitiendo visualizar otras interesantes lecturas, de análogos principios. Que no vienen sino a reforzar la certeza, en este

ambiguo método, por contradictorio que suene. Generoso con la libertad intuitiva, en la toma de decisiones de trazado, (dentro del ámbito de la simetría pentagonal). Pero implacable con las desviaciones importantes, que puedan menoscabar su misteriosa capacidad.

La segunda diferencia, que queremos señalar, en la disposición de estos trazados (a) y (b). Se encuentra en los cuadrados que hemos querido utilizar, (aprovechando este paso), como gnómones del cuadrado inicial. Recordando que este cuadrado inicial, es generador del crecimiento rectangular, (raíz cuadrada de siete). Estos gnómones desviados a izquierda y derecha de las figuras, respectivamente. Participan junto a sus cuadrados iniciales respectivos, de la concordancia de la diagonal que pasa por sus vértices. Pero también por sus vértices respectivos del módulo; raíz cuadrada de cinco, como podemos comprobar. Una diagonal, que especialmente en la figura (2.b), hace gala de esta precisión en la suma de concordancia con el objeto.

Fig. 3

Simetría a partir de un rectángulo dinámico



Finalmente la simetría de crecimiento, generada a partir de este rectángulo dinámico, adquiere su unidad eurítmica. Con la superposición angular de 36° , de los últimos trazados de comprobación; *triángulos isósceles sublimes* de la (figura 3). Que en este otro ejemplo de análisis *fisiográfico*, insiste curiosamente. En la perfecta concordancia geométrica obtenida, con la relación interior superior y la inferior exterior del gráfico.

*Brille así vuestra luz ante los hombres, de manera que vean vuestras buenas obras.*¹⁰⁶

(Mateo 5: 16)

4 La producción artística.

Llegados a la cuestión productiva en la *práctica artística*, precisamente la línea de clasificación de la presente Tesis. Incluida en la denominación académica de postgrado, que titula este capítulo. Nos proponemos abordar los diferentes aspectos, que definen el lenguaje explícito de la obra que presentamos en ella. De cuya metodología e investigación, daremos detallada información y datos técnicos. Exponiendo a partir de la manualística y adaptación de su técnica. La concepción de su realización y lenguaje, tanto como la memoria técnica de la práctica realizada. Así como lo relativo a las fases y objetivos de su producción.

4.1 De su lenguaje explícito

Entrando sin más preámbulos, en la cuestión que nos ocupa en este apartado del lenguaje. Queremos matizar, que si bien resulta difícil considerar la comunicación visual no regulada, como lenguaje. Es decir, el arte contemporáneo como lenguaje, sin un código general consensuado. Como por ejemplo posee el código marítimo internacional. Por mencionar un conjunto de señales que signifiquen lo mismo para todo el mundo. Que entendemos, como la definición más legítima del lenguaje. Sí creemos, por otro lado, en la capacidad comunicativa de sensaciones, que el arte posee a un nivel más o menos colectivo e individualizado. Y

¹⁰⁶ AAVV. *Sagrada Biblia. Mateo 5: 16. Op. Cit.* Pág., 895

que cumple una función transaccional, como forma de expresión, encuadrable en una sintaxis lingüística.

Así pues, entendemos que la suma de las diferentes partes del concepto; que compone el conjunto expresivo de esta obra. Así como de sus elementos de desarrollo y métodos implicados. Derivará el valor que le asignemos al significado híbrido de su expresión artística. Cuyo lenguaje explícito, determinará claramente un significado para un espectador determinado. Sin importarnos demasiado en que medida, este valor asignado, es coincidente con el de otros potenciales espectadores.

Ya que valoramos en primera instancia, el poder que puedan sugerir estos *fisiogramas* a nivel particular. Debido a su carácter evocador y sentido simbólico ambiguo, ausente de “mimesis”. O lo que es lo mismo; por su cualidad interpretable, debido a la falta de imitación de la realidad, intencionada al menos. Y sólo después entraríamos a valorar las apreciaciones, de carácter estético o filosófico. Conformadores de su sintaxis, para una definición colectiva. Como veremos más adelante.

4.1.1 El símbolo

“Cassirer llega a definir la especificidad del ser humano en su capacidad de servirse de la función simbólica. A través del simbolismo, el hombre es capaz de reaccionar frente a los estímulos externos igual que los animales y, sobre todo, de crear los elementos intermedios sobre los cuales basar la actividad del pensamiento [...]. A propósito del mito, Cassirer plantea una teoría de la evolución del pensamiento mítico, desde las formas de las religiones primitivas basadas sobre los tabúes y la magia, hasta las expresiones de valores éticos abstractos”¹⁰⁷.

Es este un párrafo del libro de *Omar Calabrese*, (citado al pie). Basado en la teoría del alemán *Ernst Cassirer*, uno de los mayores filósofos

¹⁰⁷ CALABRESE, OMAR. *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1997. Pág.,29

Europeos del primer cuarto del siglo XX. En relación al desarrollo de la iconografía y la estética simbólica.

En él podemos encontrar una sustancial analogía con los fundamentos de la *Teoría de la inteligencia creadora*, de José Antonio Marina. En los cuales, ya resaltamos en el capítulo primero de esta disertación, (cita 9, página 4). Dicha analogía, en relación con la percepción del significado a través del ojo y la luz. En la cual, subrayamos la puntualización hecha por el pensador español. Al invertir el proceso de interpretación. Desde el significado hacia lo visualizado. En el cual la mente, la memoria y la mirada, al unísono, (decíamos). Combinan recuerdos asociados, conceptualizando nuevos significados de forma creativa.

Al igual que Cassirer aplica, (según el párrafo de Calabrese), al ser humano. Atribuyéndole reacción instintiva, y creación de elementos interpoladores entre la realidad y una cualidad humana insólita. Que deriva en una *capacidad reconstructiva de ficción*. Necesaria en la función simbólica desarrollada por el hombre, en su proceso mental.

Sin embargo el filósofo alemán, rechazando una interpretación genética a estas atribuciones humanas. Alude más bien a; "formas estructurales, que establecen el funcionamiento, entre las categorías de pensamiento".¹⁰⁸ Sin embargo Calabrese, no matiza en su libro, si estas formas estructurales, que no atribuye a la herencia genética inscrita en el ADN humano. Sí lo son, quizá, de alguna forma de conciencia colectiva. "Lo que Maeterlinck llama el *alma de la colmena* o el *alma del hormiguero* [...] "todo ocurre como si" la conciencia de la comunidad existiera, y aún su personalidad."¹⁰⁹ Basado en el estudio de la vida social de los insectos, como organismos coloniales no ligados fisiológicamente entre sí, al igual que el hombre.

¹⁰⁸ CALABRESE, OMAR. *Ibidem*

¹⁰⁹ GHYKA, MATILA C. *El número de Oro II. Los Ritos. Op. Cit.* Pág.,150

O por el contrario, estas formas estructurales, fueran capaces de una ficción reconstructiva de carácter simbólico. Siendo fruto del extracto cultural y pedagógico de los pueblos, que es insuflado particularmente al individuo desde su infancia. Creando de ese modo, un complejo archivo simbólico de función significativa, aunque de algún modo abstracta. Que en relación a las formas del arte; “*Cassirer*, reconduce al lenguaje: no porque sean sus variantes sino porque tienen un funcionamiento análogo”.¹¹⁰ Ya que (como comentábamos antes), cumplen una función comunicacional, encuadrable en una sintaxis lingüística similar.

Será *Susanne Langer* por otro lado, la que aportará al panorama crítico una derivación de la idea del símbolo. En la cual una obra de arte; “consiste en una comunicación por símbolos no discursivos y por lo tanto indivisibles, que sólo harían referencia a si mismos y no a la realidad exterior”¹¹¹. Algo que se desmarca de la idea del lenguaje, acercándolo así al ámbito del sentimiento; como anuncia su más célebre libro *Feeling and Form* (1953). Acabando por impregnar el simbolismo artístico, con la característica humana sentimental o emocional.

Y por tanto dota al arte de este *artificio abstracto*, implícito en el sentir/expressar, mediante el lema langeriano; de “presentativo pero no representativo”¹¹². Algo que como vimos en el capítulo de la acción performática, (cita 45, pág.24). *Bartolomé Ferrando* considera esencial en la mencionada disciplina. Y que por extensión, nosotros aplicábamos al *objeto eurítmico*. Que generado a partir de su *presentación* emocional en la acción. Ausente de representación simbólica o mimesis. Es generador, (como decíamos), de su propio sentido. Como comunicación simbólica, que “hace referencia a sí misma, y no a la realidad exterior”; coincidiendo con *Langer* en este aspecto.

¹¹⁰ CALABRESE, OMAR. *Op. Cit.* Pág.,30

¹¹¹ CALABRESE, OMAR. *Op. Cit.* Pág.,32

¹¹² CALABRESE, OMAR. *Ibidem*

Para terminar, debemos hacer mención de la simetría y crecimiento pentagonales. Derivados de un lenguaje, cuya *forma de expresión*; o sistema organizado de elementos expresivos. Deviene en la “matematización de la estética”¹¹³, (que encontramos en su crecimiento armonioso). Y cuya yuxtaposición con las ciencias físicas, (desarrollado en el capítulo primero), está a nivel con dicha estética matemática de cálculo algebraico o geométrico.

Ya que entendemos, que después de esa primera aproximación del espectador a la obra. Como experiencia personal del individuo, comentado al inicio del capítulo. En segunda instancia podemos proporcionar un significado explícito para su lenguaje. Que en su definición colectiva o crítica artística, coincide en muchos aspectos con el formato expuesto en el párrafo anterior. En relación con las teorías de *Abraham Moles* y *Max Bense*.

4.1.2 **Matematización estética**

*“Théorie de l’information et perception esthétique, de Abraham Moles (1958), es un punto de partida para una estética exacta basada en los aspectos matemáticos de la teoría de la información y de la cibernética. [...]: como actividad comunicativa está sujeta a ser medible por las mismas leyes que dirigen la transmisión mecánica de información (la teoría de la información, elaborada entre otros aspectos científicos relativos a las máquinas). Según Moles, todo eso también puede ser aplicado a los aspectos de la actividad humana que parecen menos sometidos a reglas, como el desarrollo de la propia percepción del mundo, como la actividad estética”*¹¹⁴.

La estética exacta aplicada a la percepción humana. Es una realidad cada vez más extendida en el ámbito artístico. Asociada al entendimiento del microcosmos y la tecnología humanas. Que define los ciclos socio-

¹¹³ CALABRESE, OMAR. *Op. Cit.* Pág.,97

¹¹⁴ CALABRESE, OMAR. *Op. Cit.* Pág.,98

culturales en los que el arte y el diseño son susceptibles de ser aplicados. Mostrando especial interés; por el fenómeno de la fascinación. La idea de serie y de mínima diferenciación. La idea de ritmo. La idea de síntesis de la imagen como morfema, basado en la noción de corpúsculo. La *Teoría de Sistemas*; ligada a la interactuación de procesos y programas cibernéticos. Tanto como en relación a otras de sus variantes temáticas, derivadas de la relación entre aspectos exactos y humanísticos.

Como el de la comunicación, relativa a los mass media. Del cual *Moles* sugiere, ha de derivar hacia la esquematización o abstracción progresiva, hacia una escala de iconicidad. Que revierte en el corpus de imágenes, de una supuesta “iconoteca” cultural”.¹¹⁵ Reproducidas hasta la saciedad por los medios electrónicos e impresos. Y que el pensador francés sugiere infra-utilizadas, en algún lugar de la memoria. Una iconoteca infra-utilizada, que nos resulta por tanto, de sumo interés. Tanto para la realización, como para la interpretación de las imágenes generadas en la acción *fisiográfica expresiva*. Cuya generación está siempre a la búsqueda de su gradación y valoración icónica.

“Bense propone una dimensión analítica fundada sobre instrumentaciones conceptuales inéditas (la logística, la teoría de la simetría, la estadística subatómica, la teoría matemática de la información), [...]. Según Bense, la estética moderna debe ser “galileana”, independiente como campo de investigación, basada en la verificación objetiva de la “realidad estética”, tendente a comunicar una detallada descomposición de lo real en los valores numéricos que se obtienen con la medición. [...] Para percibir la obra de arte como elemento espiritual, debe tener alguna manifestación material y de extensión y, además, debe ser una realidad artificial realizada por el

¹¹⁵ PIÑUEL RAIGADA, JOSÉ LUIS. *Abraham A. Moles (1920-1992) y la Teoría de la Información*. Datos extraídos del artículo digital del traductor de *Théorie de l'information et perception esthétique*. De *Abraham A. Moles*. [Consulta 20 Octubre 2008].
<<http://www.ucm.es/BUCEM/revistas/inf/11357991/articulos/CIYC989911057A.PDF>>

hombre. Y por fin esa realidad estética debe pertenecer a un proceso de comunicación".¹¹⁶

Por otro lado, en esta otra concepción estética de *Max Bense*, que incluye también la teoría matemática de la información de *Moles*. Este filósofo de origen alemán, parece avalar la complementación que hemos tratado en esta Tesis. Entre el humanismo de los clásicos, y la tecnología productiva del arte contemporáneo. Expuesta en el despliegue analítico del capítulo anterior; *Armonización de un fisiograma expresivo 1 y 2*. Que vendría a corroborar, la belleza de la proporción en relación a la belleza de lo adecuado, (cita 71, pág.35), propuesto por *Sócrates*. Mediante la justificación matemática del *Ritmo*, que *Bense* ya empezara a publicar en *Ich und Raum (El espacio y el Ego)* en 1934. Y prácticamente no dejara de editar al respecto, hasta 1992.

Estas teorías, sujetas a una ética de la tecnología, vienen a confirmar en que forma pueden, y de hecho según *Bense* están vinculadas. Las bases del conocimiento intemporal, al margen de las tendencias focalizadas en un período. Que por otro lado, según sus normas estéticas, cumplimos en la concepción independiente, (o como el la llama; galileana). De la presente investigación, cuya desarrollo visual parte de una realidad generada por el hombre. Para ser incluido en el proceso de comunicación que veremos a continuación.

Haciendo necesaria por tanto la mención, al menos, de estas teorías. Que por lo prometedor de su dimensión analítica, en el sentido objetivo de nuestra realidad estética. No podemos declinar en este trabajo. Pero sin embargo, hemos de posponer ahora, para una mayor profundización en posteriores estudios al respecto. En la intención de encontrar armonizadores aspectos de la cultura del hombre. En relación a su conocimiento global, naturaleza y tecnología unificadoras.

¹¹⁶ CALABRESE, OMAR. *Op. Cit.* Págs.,100 y 101

4.2 La realización. Memoria técnica

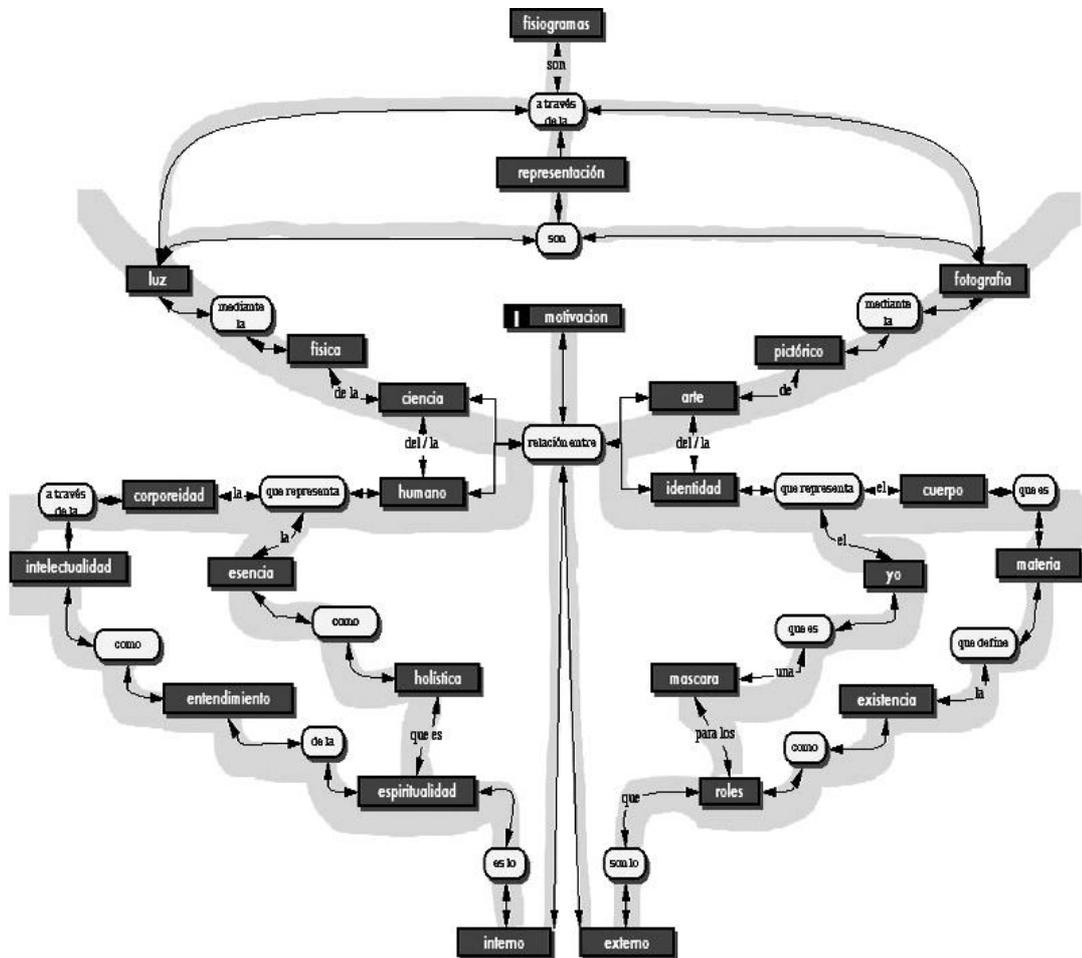
Pero es en la planificación metodológica para la realización de este trabajo, donde surgen las verdaderas controversias. Ya que, aunque son los problemas, los maestros de la producción artística en la obra propia. Son también fantasmas del fluir del ánimo, que fluctúa entre la decisión y la incerteza. Cuando se lleva a cabo una producción artística intuitiva, sin teoría al respecto, debido a la novedosa aplicación de una técnica. Que busca confirmar su validación mediante la readaptación de sus herramientas.

Sin embargo, como decimos, será la incerteza la que trazará una bifurcación dual entre los conceptos tratados. Y de sus líneas maestras, que podemos apreciar en el mapa de la siguiente página. Adoptaremos un método analítico, entre las analogías y diferencias de los sentimientos e intenciones. Que como podemos ver en esta gráfica de simétrica dualidad. Análoga al posterior trabajo, (de coincidencia no intencionada). Manifiesta la preocupación por comunicar desde lo interno hacia lo externo, o viceversa. Como la base, (representada a modo de pies), en que se apoyan estos conceptos de paralela importancia.

También incide en las relaciones del arte y la ciencia y las cualidades de lo humano, en su sentido espiritual (colectivo). Frente a la identidad del yo como personalidad (individual). Tratando de asentar conceptos, sobre; la lucha del hombre por patentizar su condición humana. Una condición equilibrada hasta ahora, entre su existencia corporal y física, y el pensamiento inmaterial de su intelecto subjetivo.

Y que se expresa mediante los *fisiogramas*; simétrico/bilaterales analizados hasta el momento. Pero que en el conjunto de esta realización, que comenzamos a exponer, se les sumarán otros de carácter asimétrico. Inducidos quizá, por otras realidades del imaginario colectivo. Que como receptores de la verdadera condición humana, no debemos renunciar a presentar aquí. Debido a que, en gran medida, son parte perteneciente a

una estética tecnológica. Que nos obliga, como lenguaje artístico inscrito en su ciencia, a conjugar su importancia simbólica.



Sin embargo, el asentamiento de estos nuevos conceptos que entran en juego desde finales de los sesenta, (y antes con el nihilismo). Como el objetivismo de la *política ciborg* del cuerpo, de *transgresiones carnales* como las presentadas por *Orlan*. O en base a una conciencia del *no ser*, como el trabajo expuesto por *David Nebreda*. Podrían cambiar esta concepción humana, que se incrementa en el odio o desprecio al propio cuerpo.

Que llevara al performer *Chris Burden* a disparar sobre sí mismo, como acto artístico. Tanto como a cientos de miles de personas a cambiar su sexo, nariz, pechos, nalgas o todo ello. Mediante operaciones estéticas, continuas y dolorosas. A partir de cuya mutación formal, sus

simpatizantes también lo son, de la experimentación genética. Que garantice unas preferencias físicas e intelectuales, para sus hijos. E incluso de la prótesis biotecnológica que mejore el cuerpo y amplifique sus funciones. Fomentado por la *cibercultura* y la inteligencia artificial;

...”en donde estas influencias parecen decididas a separar la mente del cuerpo definitivamente. “En nuestra condición actual somos unos híbridos incómodos, parte biológicos, parte culturales. Muchos de nuestros rasgos biológicos actúan inadecuadamente con los inventos salidos de nuestras mentes”, afirma el teórico de la inteligencia artificial Hans Moravec”.¹¹⁷

Conceptos que debemos aceptar cuanto antes, y por tanto son susceptibles de ser trabajados. Debido a la necesaria preparación que ha de asumir el ser humano, en la vertiginosa carrera tecnológica. Cuya velocidad exponencial de sus avances, es paralela a esta experimentación biotecnológica cada vez más extendida. Aunque de momento esté siendo experimentada sobre todo, en personas de edad avanzada o con necesidad patente. Como las derivadas de accidentes con amputación de miembros, o de enfermedades degenerativas. Cuya intervención hace parecer más adecuadas, las creencias que se derivan de estos hechos. Y que están basadas en estrategias *postevolutivas de teleexistencia*.

Así pues con estas, entre otras posibilidades temáticas, de la realización de este trabajo. Interesado en confrontar los roles sociales con la soledad mística propia del hombre. Debatiremos constantemente a través del arte, ante estas disyuntivas, que oscilan entre el deseo y la proyección de su satisfacción. Que preocupan al hombre en relación a su existencia. Y que esperamos, que a través de la expresión de sus soportes *fisiográficos*. Puedan aportar alguna pista, gracias a su posible interpretación personal.

¹¹⁷ DERY, MARK. Velocidad de escape. Madrid, Siruela, 1998. Pág.,261

Como en función a su interpretación basada, en su estetización lingüística. Tratando de somatizar estas disyuntivas, cuya argumentación intentará abarcar el mayor ámbito temático posible. En una obra, que a través de su realización, será testigo de sus propias revelaciones. Viendo proyectarse las ideas, fruto de la adecuada disposición mental. Y de su consiguiente experimentación, que a continuación nos proponemos detallar.

4.2.1 El equipo. Preproducción

Desde la experiencia recogida en una primera demostración pública de esta técnica. Donde pudimos aplicar los conceptos teóricos, a la manualística que comenzábamos a desarrollar. Nos dimos cuenta de que en el procedimiento de esta técnica. Iba a hacerse patente una metodología de ensayo y error. Por ello, sería necesario disponer de los utensilios y herramientas precisas para obtener el efecto deseado. Convirtiéndose de este modo la preproducción de materiales, en una importante fase de investigación. Dentro de las posibilidades del ámbito comercial de la electrónica y la iluminación. Que inicialmente derivara hacia la nueva tecnología *LED*; acrónimo del inglés *Light-Emitting Diode*.

Las lámparas

Los diodo-led, como se denominan en castellano, son dispositivos semiconductores que emiten luz coherente de espectro reducido. Fruto del desarrollo de las nuevas tecnologías en iluminación. La forma que cubre el dispositivo, encapsulado en plástico. Permite que pase la corriente eléctrica con un voltaje de operación entre 1,8 hasta 3,8 voltios. Creando una intensidad de luz adecuada para nuestros propósitos, si van montados en línea. Y si se dispone de un recubrimiento exterior que apantalle los puntos, unificando así el espectro luminoso. Ya que estos

diodo-led, son unidades individuales cuyo tamaño de cápsula oscila entre los 3 y los 10 milímetros.

Estábamos interesados tan sólo por la luminaria derivada de la invención de la luz eléctrica, como invento del siglo XX. Y descartamos por tanto, otras posibilidades luminiscentes. Derivadas del combustible o la combustión, por carecer de la simbología moderna. Que las distancia del lenguaje tecnológico contemporáneo en el que estamos inmersos. Así es que se hizo necesario encontrar una luminaria, que permitiese en primer lugar; obtener un registro de linealidad expresiva. Que favoreciese a la caligrafía simbólica que comenzábamos a proyectar mentalmente. Para su consiguiente comunicación grafológica.

Por tanto, para la mutación cruzada entre ideas y herramientas, que habrían de sustituir a anteriores utensilios pictóricos. Hubo que analizar el empleo satisfactorio en correctas aplicaciones artísticas anteriores. Como las que proporciona la plumilla ancha, el pincel plano, o la paletina. Que permiten sinuosas líneas narrativas en la geografía de un paisaje, o de un rostro. Y consiguen mediante la modulación del grosor, obtenido a través del giro sutil de la muñeca. Líneas descriptivas de los volúmenes, así como texturas y manchas de las formas. En el grabado, el dibujo, y dependiendo del tamaño de estas herramientas, también en pintura.

De modo que la importancia de esta manualística, en su aspecto técnico. Reside en la relación de proporciones entre el ancho y el largo del biselado del útil. Que en los utensilios habituales, es la arista o el segmento, que produce contacto con la superficie del soporte. Y en la técnica *fisiográfica* que nos ocupa, este biselado lo emulará una lámpara fluorescente de 30 x 1,5 centímetros, aproximadamente. Siendo por tanto proporcionales estas medidas a las de los utensilios que sustituye, en términos generales. Con la excepción, de la diferencia en sus tamaños reales. El cual sería inapropiado para las brochas comercializadas habitualmente. Debido a que el peso que alcanzarían con la carga de pintura, promueve su sustitución por los rodillos.

Por otro lado, la diferencia de tamaño en el bisel, de la brocha de luz, y su carga inmaterial. Añadido a la ausencia de un soporte plano, (bidimensional). Nos permiten utilizar el espacio tridimensional en todas sus posibilidades cartesianas. Creando con ello nuevas apreciaciones perceptivas.

Así pues, adquirimos portalámparas de luz de neón, para la primera herramienta inaugurada como *pincel* o *brocha de luz*. En esta primera serie de sesiones de *registro fisiográfico*. Esta preferencia fue decidida sobre todo, por su rápida disponibilidad comercial. Que permitía poner en claro la manualística antes descrita, y comprobar la veracidad de su hipotética concepción. Tras descartar el resto de lámparas eléctricas, como la incandescente, la halógena, o la *compacta fluorescente*; o de bajo consumo. Que carecían del diseño alargado necesario, para el trazado gestual-caligráfico que queríamos imprimir.

Esto nos permitió escapar entre otras cosas, de la simple línea basada en un punto. Que la linterna de diodo-led proporcionaba con un foco; o área de superficie circular de luz de 5 centímetros de diámetro. Que en esta metodología de ensayo y error, (como comentamos al inicio de la sección). Utilizamos al inicio de estas pruebas, hasta la adquisición de las lámparas de tubos de neón; (de medidas mencionadas anteriormente). Sin que exista intención de desdeñar la forma de electroluminiscencia del diodo-led, que supera en todo a la luz de neón.

Ya que a pesar del satisfactorio resultado obtenido, en el empleo de esta luminaria. Queremos matizar algunos aspectos que esta vieja tecnología esconde tras sus relativas ventajas. Como su vida útil, diez veces inferior a la de los *led*, su aspecto contaminante, la radiación UV que emite, y otros aspectos que mostraremos enseguida. Por las cuales probablemente, será descalificada en favor de la nueva tecnología *LED*, inicialmente descrita.

No obstante, hemos mantenido, como diría *Siqueiros*, una relación fluida con estas herramientas. “Que no son medios muertos insensibles,

animados sólo por el genio del hombre, sino voces particulares que el hombre debe saber interpretar".¹¹⁸ A lo que debemos añadir, al escuchar y entender estas voces, la relación vibracional entre luz y materia. Expuesta en el; (capítulo 1), máxime si visualizamos el microcosmos que continuamente se repite en el interior del tubo de esta lámpara. Cada vez que accionamos su conmutador. Comprendiendo, que las relativas desventajas observadas. Son más propias, del conocimiento que de estas cuestiones se tenía en la primera mitad del pasado siglo.

Y cuyas características facilitamos ahora, en la descripción del funcionamiento de esta lámpara fluorescente. Compuesta; por gas neón, (Ne), elemento químico de número atómico 10. Gas noble, *inerte*; (incapaz de reacción peligrosa), muy abundante en el universo. Este gas, está contenido en un tubo de vidrio revestido interiormente con una sustancia que contiene fósforo y otros elementos. Que reacciona, mediante unos filamentos de tungsteno que hay en sus extremos, emitiendo luz. Al producirse en su interior, una radiación ultravioleta de onda corta. Causada al accionar su lámpara de vapor de mercurio, que junto al gas, se encuentran a una presión atmosférica ligeramente inferior a la de su exterior.

El resto de dispositivos como el cebador y la reactancia inductiva, se encargan de que el invento funcione con éxito, sin deteriorarse. O sin estallar por el paso de corriente excesiva. Ya que la causa de su emisión de luz, está basada en una variación brusca del campo electromagnético en el interior del tubo. El cual es generador de alto voltaje, a partir de consecuencias físicas, y de acuerdo con la *ley de inducción de Faraday*. Que como vimos en el primer capítulo, (cita 14, pág. 8), fue descubridor de las *vibraciones* que permitieron a *Maxwell* demostrar que *la electricidad, el magnetismo y la luz*, son manifestaciones del mismo fenómeno.

¹¹⁸ SIQUEIROS, DAVID ALFARO. *Op. Cit.*, Págs.,66 y 67

La luz ultravioleta generada en el proceso electromagnético de la lámpara, se convierte en visible. Gracias al recubrimiento interior fosfórico del tubo de vidrio. Lo que va a proporcionar un apantallamiento de la luz homogéneo, aparentemente idóneo. Y decimos aparentemente, porque al contrario de la tecnología *LED*. La lámpara fluorescente de diseño inalterado desde 1939, no emite una luz coherente. Ya que la corriente de electrones producida por la descarga de alto voltaje generada en el tubo. Interactúa con los átomos de mercurio y fósforo, que como hemos visto son los que reaccionan emitiendo los fotones de luz;

“...estos electrones externos espontáneamente verifican transiciones a estados energéticos más bajos con la emisión de un fotón. Este proceso, llamado emisión espontánea, es aleatorio; los fotones emitidos por dos átomos diferentes no tienen entre sí ninguna correlación. Por tanto, la luz emitida no es coherente”.¹¹⁹

Esta incoherencia es la responsable del parpadeo característico de estas lámparas. Que puede causar el *efecto estroboscópico*, y originar problemas con las cámaras de video. Debido a las fluctuaciones de la intensidad de frecuencia de la lámpara, en relación con las del sensor de la cámara. Estas fluctuaciones, por otro lado, también son las causantes de los *espectros de rayas*;

“los espectros luminosos de los átomos aislados o átomos en gases a baja presión constan de una serie de líneas discretas y definidas que son características del elemento. Estas líneas están algo ensanchadas por los desplazamientos Doppler debidos al movimiento relativo del átomo respecto al observador y por las colisiones con otros átomos”¹²⁰

Así pues los espectros de rayas característicos de estas lámparas, generan; *desplazamientos Doppler*; visualizados por medio del ensanchamiento de dichas rayas. Cuando en la acción artística,

¹¹⁹ TIPLER, P.A. *Electricidad y magnetismo, Op. Cit.*, Pág.,

¹²⁰ TIPLER, P.A. *Ibidem*

interactuando con la luz en el espacio tridimensional. Tiene lugar, un acercamiento y retroceso de las lámparas, en el plano cartesiano de las equis. Ese movimiento relativo con respecto al observador, es el que produce el ensanchamiento de las rayas del espectro. Que en principio no se aprecia en *fisiogramas* menos expresivos. Pero que mediante esta luminaria podemos llegar a ver, en acciones más dinámicas. Creando una textura lineal característica del medio.

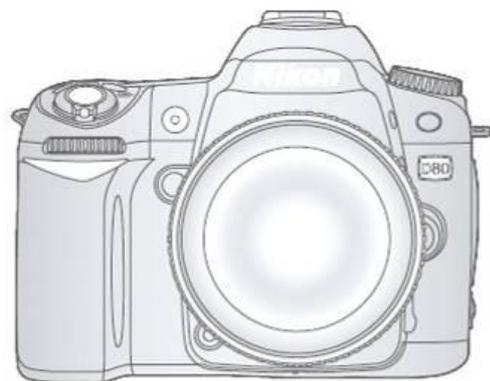


*Detalle de trazado fisiográfico,
con visibles lineaturas producidas
por los desplazamientos Doppler.*

Las Cámaras

Después del equipo lumínico, hay que mencionar la importancia del color blanco del vestuario. Que como dualidad reversible, característica de este trabajo, primero probamos con negro. También veremos otros elementos a tener en cuenta, en el apartado de; producción de estas imágenes. Como son la sábana; (una sábana blanca de hilo), y el saltador; el elemento circular para emular el crecimiento, que ya hemos visto. Y de cuyos datos técnicos y participación en el plató, iremos aportando en sus correspondientes apartados.

De modo que daremos las claves, a tener en cuenta para la realización de los registros de imagen fija de estos *fisio-gramas*. Obtenidos a partir de una cámara digital *Nikon D-80*, con objetivo de 18-135 milímetros.



La realización del registro de la luz en la *acción fisiográfica*, implica un trabajo en la penumbra del plató. Que previamente ha debido formalizarse para la disposición de espacio y horarios asignados. Por el *Centro de recursos audiovisuales e innovación tecnológica (CRA)*, en acuerdo con la dirección de este Master. En las instalaciones pertenecientes a esta institución. Precisa también de la implicación total de los compañeros coproductores de este trabajo. Y que por tanto, inscribimos en su autoría como parte de este equipo de proyecto. Que van a encargarse de la manipulación de los equipos electrónicos de registro.

Como son; la cámara fotográfica descrita, y las dos cámaras de video, que intervienen en las sesiones de trabajo. Y que mostraremos en este apartado. En el que ahora analizamos los preceptos de obturación; escala de velocidades o tiempo de exposición. Así como la sensibilidad y el diafragma, necesarios para la captura de la imagen fija.

Trabajamos pues, con una sensibilidad muy baja, de; (100 ISO), que impedirá impresionar excesivamente el sensor de la placa. Tras colocar el dispositivo en manual (M). Fijamos la velocidad (o tiempo de exposición), que ha de ser muy lenta. Esto convertiría cualquier fotografía de un móvil, en un emborronado de temática únicamente reconocible por su fondo. Sin embargo en los registros de nuestras imágenes, podemos con la ayuda de un trípode y este largo tiempo de exposición. Que oscila entre los números enteros de; tres y veinte segundos, dependiendo del motivo o temática tratada. Describir el trazado lumínico de las lámparas, con igual intensidad en cualquier parte del recorrido, de estos *fisiogramas expresivos*.

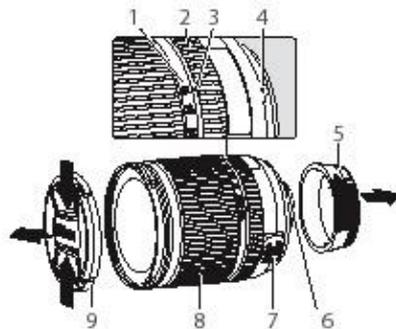
El diafragma al igual que el iris del ojo humano, encargado de regular la entrada de luz. Ha de colocarse en la mínima abertura permitida por el condicionante de sobre-exposición. Ya que siendo el objeto registrado la luz, una abertura mayor acaba *quemando*; o sobrexponiendo la imagen. Con la aparición de zonas demasiado blancas, que echan a perder el registro y la acción. Sin embargo, el diafragma actúa con un margen de tolerancia en relación a la velocidad de obturación. Lo que condiciona

también al tiempo de exposición. Y por tanto, al tiempo de ejecución en la acción pictórica. Que ha de encontrar entre estos parámetros, condicionados a su vez por la penumbra relativa de la plató. Una adecuación entre ellos y la estructura mental básica, y predeterminada de su acción.

En el apartado de datos técnicos, facilitaremos una tabla con los datos operativos, de la ejecución de ocho ejemplos *fisiográficos* diversos. En los cuales se puede deducir una media numérica adecuada, para este tipo de registros. En el gráfico técnico adjunto, podemos ver el objetivo empleado. Con un rango de abertura; f/3.5 - 22 (zoom a 18 mm.), f/5.6 – 38 (zoom a 135 mm.). El uso de luces de apoyo, tanto como las de flash de estudio o del incorporado a la cámara. Se desestimaron para la producción artística debido; a la aparición excesivamente nítida del sujeto/ejecutor de la pieza. Lo cual contraviene al aspecto discursivo identitario de la obra, como veremos más adelante.

Objetivo

En este manual se utiliza un objetivo zoom Nikkor AF-S DX IF ED 18-135 mm f/3,5-5,6G (145) para fines ilustrativos.



1. Escala de distancia focal
2. Anillo de enfoque
3. Índice de la escala de distancia focal

4. Marca de montaje:  11
5. Tapa trasera:  11
6. Contactos CPU:  117

7. Selector de modo A-M
:  11, 32
8. Anillo del zoom:  21
9. Tapa del objetivo:  17, 19

Las imágenes digitales obtenidas son registradas en archivo NEF; Un archivo RAW, propio del software *Nikon*. Que como cualquier RAW; guarda el registro íntegro, para poder adjudicarle en la postproducción otras opciones de exposición. Si estas fueran necesarias, lo cual permite

un margen de error en la sub o sobre- exposición. Siempre que el encuadre y desarrollo de la acción sean correctos.

Estos archivos son registrados por una placa sensor 2/3, CCD; de diez millones de píxeles. Y un tamaño máximo de imagen de 3.872 X 2.592 píxeles, a 16 bits



Las videocámaras que vemos representadas arriba; *Canon HD XM2* y *Panasonic NV-GS15EG*, respectivamente. Registran el; “making off” o desarrollo de las sesiones. Tanto como algunos puntos de vista de las acciones, que darán lugar a interesantes documentos *videofisiográficos*. Que tras su edición y montaje, y posterior renderización, permiten visionar largos periodos de creación *fisiográfica* continua. Incluidos en la obra.

4.2.2 La producción. Trabajo en plató

Suele acontecer que los días antes de las sesiones, sobre todo por las noches, en el periodo de vigilia que precede al sueño. Se visualice mentalmente las evoluciones y formas que adquirirán algunas de las piezas. Esto facilita las cosas, ya que la extrema atención que hay que prestar a los detalles en la preparación de una sesión. Y al casi centenar de pormenores de los que se cree no poder prescindir, para agilizar la producción. Provocan un estado de tensión, que liberada en la acción física del movimiento y el salto. Garantizan finalmente la obtención de entre veinte y treinta piezas aprovechables. De un total de doscientas pequeñas acciones registradas en una sesión.

En la producción *fisiográfica expresiva*, realizada en el plató. Utilizamos un ciclorama negro de fondo, que contrasta con las ropas blancas empleadas en la acción. Ocurre que la premeditada ausencia del flash al final de la exposición. Relega la visibilidad del sujeto, a los instantes en que la luz de las lámparas pasa cerca de su cuerpo. Esta ausencia en los detalles particularizantes de la identidad del sujeto. Es uno de los dos objetivos principales en la producción. Lo que llamaremos el “devenir/borrado del sujeto”.¹²¹

El otro objetivo incurre en la plasticidad del exoesqueleto de nuestras emociones. Unas emociones que brotan de la catarsis de un sujeto neurótico, atormentado por nimiedades. El cual representa a su vez el cuadro psicológico del hombre contemporáneo. En el que todos los occidentales estamos inmersos. La liberación que deviene de esa catarsis, produce la aparición de monstruos. Sucediéndose uno tras otro, en la continua formación de un bestiario, en cada registro. Dando paso, tras su metamorfosis. A la huella de hermosos pensamientos gráficos, que también se inscriben en el espacio registrado, tras dicha liberación. A la suma de registros válidos de todo ello, lo llamaremos; *la conquista mágica de la visibilidad de lo invisible*. Y responde al segundo objetivo de esta producción.

Se produce de este modo un ritual. El ritual de la danza de la luz. Presentado bajo un absurdo movimiento corporal. Concentrado en la visualización interna de aquellas formas intuidas los días anteriores. Que precisan de giros bruscos y evoluciones extrañas en el espacio. Donde aparentemente no está ocurriendo nada. Esto se ve acentuado por el hecho de que todavía no hemos incluido la música en el ejercicio. Lo cual convierte el acto, en algo tan falto de coherencia estética. Como pueda serlo para nosotros la más extraña de las costumbres rituales oceánicas.

En donde el sujeto mediante el control de registro, se esfuerza por alargar o acortar las evoluciones. Cegado por la excesiva cercanía de la

¹²¹ TISSERON, SERGE. *El misterio de la cámara lúcida. Op. Cit.* Pág.,67

luz visible y la radiación ultravioleta de las lámparas. Que en la semioscuridad de la penumbra, persigue el encuentro de unas formas virtuales. Las cuales prometen iluminar el espacio adecuadamente, al mismo tiempo que a la esperanza de que ocurra. Que viéndose iluminada tras la comprobación de cada acierto, insiste en seguir buscando y encontrando soluciones análogas. A través de la dimensión del tiempo.

Así pues, podemos considerar la producción del registro en la acción *fisiográfica expresiva*. Como un rito de celebración de la belleza de la luz. Y aún más, pues sin luz no existiría la belleza. Lo que nos lleva a especular; tras la realidad de la luz como vibración. De la que también está constituida la materia, (*De Broglie*), y magnetizada en sus objetos, (*Leonardo*). Y tras comprobar la concordancia de su geometría pentagonal, (*Pitágoras*). En relación, con las extrañas evoluciones del encuentro abstracto del hombre y la satisfacción de su deseo. En esta producción artística. Y a riesgo de parecer tan sectarios como fueron los pitagóricos para sus coetáneos. Que la; *belleza es luz*, en muchos aspectos al menos.

Opinión que dejamos para su apartado correspondiente. Para pasar a describir ahora los dos objetivos de este trabajo, mencionados antes. Después veremos los tres diferentes aspectos o fases a destacar, y que conforman estas sesiones de producción. Como son; la serialidad, el control de registro y la acción propiamente dicha.

Objetivos de proyecto

El devenir/borrado del sujeto, como primero de estos objetivos; es un concepto dual sustraído de las reflexiones de *Serge Tisseron*. Que en su excepcional libro; *El misterio de la cámara lúcida*, resume perfectamente a nuestro entender. La problemática identitaria de nuestro tiempo posmoderno, en relación con la imagen de la representación del individuo. El *sujeto borroso*, es el denominador común de muchas de estas sinceras expresiones artísticas. Sin embargo anteriormente, siempre se buscó el

parecido en el género del retrato y de la representación del hombre, a las cuales;

“se las solía llamar apariencias *físicas* porque pertenecían a cuerpos sólidos. Hoy las apariencias son volátiles. La innovación tecnológica permite separar fácilmente lo aparente de lo existente. [...] En consecuencia, lo existente, el cuerpo, desaparece. [...] Vivimos en un espectáculo de ropas y máscaras vacías”.¹²²

Esta desaparición del cuerpo, que se manifiesta en las ropas vacías de muchos de estos *fisiogramas*. Actúa en ellos como espejo mágico de un sentir basado en la indiferencia de la identificación física. Queremos mostrar con esto, nuestro acuerdo, con las excepcionales propuestas acerca de la identidad o el retrato. Que han venido desarrollándose actualmente, y que al igual que *Tisseron*, reflexionan acerca de esta problemática de la percepción de nosotros mismos. Destacando por ejemplo, el trabajo de *Frank Auerbach*, en cuya obra de severa distorsión. Se esconde la sinceridad de un continuo borrado. Interesado en; “descubrir algo que no estaba allí antes, que queda en el espíritu como una especie nueva de ser vivo”.¹²³

De análoga manera *Arnulf Rainer* dio un giro a su obra, con su serie de mascarillas funerarias. Cansado de perseguir la identificación. Y de intentar asir una concreta interpretación en la expresión del diálogo humano. Que se deriva de la comunicación y la sensibilidad. Y tras exponer esta serie funeraria, en el Guggenheim de Nueva York. Escribió en el catálogo de la exposición las siguientes palabras;

“Es el vaciado de una autorrepresentación al entrar en lo inmediato sin rostro. Pero el mundo de lo no-notorio está presente en nosotros, porque lo invisible

¹²² BERGER, JOHN. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid, Árdora, 2005. Pág.,36

¹²³ BATTYE, JOHN CRISTOPHER, “A conversation with Frank Auerbach”, *Art and Artist*, nº10, volumen 5, enero 1971, pág.,51

es el sustrato del arte, es el contraste dialéctico con nuestro ser expresivo, con nuestra vida atenta en busca de impresiones".¹²⁴

Una invisibilidad surgida de un sustrato del arte, que compartimos y con el que trabajamos también nosotros. Y en general, tantos otros pintores seducidos por el misterio de la ambigua realidad de nuestra existencia. Que a su vez, han potenciado consciente o inconscientemente la concepción del rostro vuelto de espaldas. Oculto, mancillado, transformado, travestido o simplemente negado, en sus representaciones. Durante el valiente enfrentamiento con esta incerteza.

Pero lo que realmente nos atrae de este dual concepto de *Tisseron*, y por lo cual convertimos en máxima y objetivo. Es la conjunción del borrado, con su primera parte; *el devenir*. En donde; *el devenir del sujeto*, nos habla; de su reconstrucción, tanto como de su deconstrucción nos habla también; *el borrado del sujeto*. Ya que tan importante es el desaprendizaje de todo aquello que actúa como lastre, y que es necesario borrar. Como lo es, trascender las incapacidades que ya no lo son. Y a las que lamentablemente, muchas veces seguimos merodeando.

Porque al igual que existe una capacidad para expresar la fragmentación, y la anulación de nuestra identidad. Que lleva al artista posmoderno, a reflejarlo en su realidad. Existe también en esta realidad contemporánea, "cierto desprecio por el esfuerzo de distinguir entre lo verdadero y lo falso".¹²⁵ Que acaba por anular nuestra capacidad de discernimiento en este devenir, como; exaltación de lo *ausente por acontecer*. Que convierte la incertidumbre en potencial creativo, durante la producción de cada registro.

Francis Bacon: Quizá por ese motivo sea tan difícil pintar hoy... porque la pintura solo capta el misterio de la realidad si el pintor no sabe como hacerlo.

¹²⁴ RAINER, ARNULF. Galerie Heiner Friedrich, (1ª imp., 1978), Munich, [Catálogo]: *Totenmasken*. Guggenheim Museum, (2ª imp.,) Nueva York, [Catálogo]: Arnulf Rainer, 1989.

¹²⁵ ARJONA, DANIEL, "Entrevista con Alberto Manguel", *EL CULTURAL*, pág., 10-11

Es su pasión la que le arrastra, y él no sabe siquiera lo que resultará de esas pinceladas".¹²⁶

Por tanto es en este punto donde entra el segundo objetivo. Ya que si el devenir/borrado del sujeto, trata precisamente de la identidad borrosa y por definir del hombre contemporáneo. Representado por el sujeto artista, implícito en el registro de su producción. La entidad visible, no borrosa. La parte expresiva del lenguaje explícito del *fisiograma*; el exoesqueleto de las emociones de ese sujeto. Es; el objeto de esta pintura. Que es de por sí, el resultado de su pigmentación en el soporte tridimensional. Y su producción se convierte de hecho; en *la mágica conquista de la visibilidad de lo invisible*. La aparición tras la insistencia, de algo que aunque se parezca, no estaba allí antes. Aquello que sin que se sepa como hacerlo, resultará de esas pinceladas. Y que define nuestro verdadero objetivo.

Fases y aspectos

Por otro lado, las fases o aspectos diferentes, a tener en cuenta, en la realización de esta producción, son tres; La acción; híbrida interdisciplinar. Compuesta por el registro de la acción pictórica, como la primera y principal, ampliamente explicitada. Y que se subdivide a su vez, según su dinámica, en variaciones formales que tienen que ver con los diferentes elementos que intervienen en su acción. Y que hasta el momento son tres; *la acción encapsulada*, *la acción de crecimiento*, y *la acción de toma de tierra*. Estas acciones, no obstante, irán siendo ampliadas sucesivamente, conforme el proyecto lo solicite.

La acción encapsulada, tiene como elemento variante en su realización, la sábana. Este elemento tiene la particularidad de interactuar con el sujeto en la acción lumínica, a modo de *catarsis regresiva*. Es decir; utilizada como fina barrera, entre el ser y la existencia libre y consciente. Lo cual podría simbolizar; la placenta de la madre, las normas

¹²⁶ SYLVESTER, DAVID. *Entrevista con Francis Bacon*. Debolsillo, 2003. Pág.,94

sociales que desde la infancia coartan la expresión individual, o el concepto abstracto y primigenio de la crisálida, a partir de cuya metamorfosis el gusano se convierte en mariposa. Este ejercicio de regresión, a estados anteriores de conciencia, participa de una función terapéutica en la intención de encontrar pistas. Tanto para uno mismo, como para el otro, por medio de su expresión.

La acción de crecimiento, tiene como elemento variante en su realización, el saltador elástico. Este elemento tiene la particularidad de interactuar con el sujeto en la acción lumínica, a modo de emulador del crecimiento en los seres vivos. Acción sobradamente tratada en el capítulo tres, que no vemos necesario recalcar.

La acción de toma de tierra, es la acción básica que no tiene elemento variante, aparte de las lámparas que interactúan con el sujeto en la acción lumínica. Y que por tanto tiende a manifestar esa toma de tierra, describiendo en ocasiones el plano de su superficie. Aspira a un estado primario y esencial del individuo. Y del goce del movimiento vital como despliegue de un primer brote, (cita 52, pág. 26). El círculo vacío.

No obstante habría que apuntar, dentro de sus posibilidades de producción. La ampliación de variantes, en la inclusión de otros aspectos. Que aunque añadirían una mayor complejidad a este estudio, (como comentábamos al inicio de la Tesis). No descartamos, como propuestas potenciales de evolución de la obra. Como el color azul, de tecnología led, El humo, obtenido mediante una máquina de hielo seco. Así como la adquisición de un software, que permitiría video proyectar las evoluciones de la pintura, en tiempo real, para su visualización posterior inmediata. Agilizando la marcha de la producción de ensayo/error, permitiendo al mismo tiempo una mayor concentración interior sin interrupciones.

La segunda de estas fases o aspectos temáticos de la producción, es la relativa al *control de registro*. Que a falta del software de video proyección, comentado anteriormente. Se visualiza en la pantalla de la cámara, o de un monitor de televisión, una vez finalizada la acción. O tras

una serie de ellas. Esta *acción de control*, es la responsable de que se produzca una duplicidad de funciones, en la metodología de la producción de estas imágenes. Esta duplicidad parte de la doble experiencia; emoción/acción y reacción/emoción. Implícitas en la acción pictórica y la consiguiente visualización del resultado, en ocasiones desconcertante.

Esto se debe, según *Tisseron*, a que; “cuando creamos una imagen-objeto-por ejemplo, un dibujo o una fotografía-, la dinámica introyectiva es mucho más intensa que cuando nos limitamos a mirar un objeto”.¹²⁷ De manera que durante el ejercicio del control plástico de la imagen, de alguna forma se somatiza la expresión recién efectuada. Debido a esa dinámica introyectiva, de la que habla *Tisseron*. A partir de cuya apropiación mental se dispone de una nueva forma de simbolización inmediata. Que aludiendo a la capacidad reconstructiva de *Cassirer* o *Langer*. O quizá a la iconoteca cultural de la que hablaba *Moles*. Reconoce una transformación, dado que esa imagen no existía antes. Devolviéndonos, en ocasiones, la satisfacción de nuestro deseo.

Y siempre, la reacción emotiva que provoca la siguiente acción. Que como un motor de dos tiempos, excita y explota de forma continua. Como pasos de un acercamiento interior, que podría definirse como un vaciamiento de pensamientos verbales. Y donde sólo importa la comunicación grafológica, inscrita en su extraño pero familiar lenguaje.

La tercera y última de estas fases o aspectos temáticos, es su producción seriada. Que enlazaría con la idea de serie y de mínima diferenciación. Que junto a la idea de ritmo y de síntesis de la imagen como morfema, constituyen importantes aspectos derivados de la teorización de *Moles*. Esta serialidad en la producción, es quizá el aspecto más característico de este trabajo. Y probablemente el más inquietante. Ya que del casi millar de imágenes fisiográficas, registradas hasta el momento en este proyecto. En el mismo espacio, y con las mismas herramientas. No hay dos iguales.

¹²⁷ TISSERON, SERGE. *Op. Cit.* Pág.,76

Podría pensarse que la *acción fisiográfica*, peca de cíclica y rutinaria. Y sin embargo su disciplina posee una embriagadora emotividad, que se acerca a la aventura. También podría esta fijeza, atribuirse a la influencia de las palabras del maestro *Saura*. Cuando escribía repasando los logros de algunos pintores: “En algunos casos es mediante el empleo de elementos muy simples como ha sido lograda la mayor intensidad, y en otros es una autolimitación formal o el empleo hasta el paroxismo de una misma técnica”.¹²⁸ Pero lo cierto, es que tras *la conquista de la visibilidad de lo invisible*, todavía no hemos sentido la necesidad de mover la cámara.

4.2.3 Datos técnicos

En este apartado de la memoria técnica del trabajo, proporcionamos los datos técnicos. Compuestos por la tabla de parámetros de exposición, que mostramos en las siguientes páginas. Así como unas imágenes de las luminarias utilizadas en el plató de producción. Y del saltador utilizado en la acción de crecimiento.

En la tabla podemos ver los valores de la velocidad en segundos, y la abertura del diafragma. Así como el valor de posición del objetivo en el momento del disparo. Y otros datos relativos al tamaño, y a la utilización del flash de relleno, finalmente descartado como dijimos. Hemos de tener en cuenta que todos los registros están tomados a 100(ISO) de sensibilidad, para maximizar la calidad. Y disponer de un mayor tiempo de exposición en la acción pictórica. Que como podemos comprobar por los ejemplos incluidos en la tabla, suelen estar entre los 4 y 10 segundos. La pequeña abertura que oscila entre f/20-25, también garantiza más tiempo. Así como un trazo de luz limpio y definido.

¹²⁸ SAURA, ANTONIO. *Fijeza. Op. Cit.* Pág.,76



Lámpara fluorescente del tipo utilizado en los *fisiogramas*.
T4-8W. 220-240V/50-60 Hz.
Medidas ext.; 39 x 4 x 2 cm.



Linterna de 5 Leds, del tipo utilizado en los *fisiogramas*.
Medidas; 5 cm. de diámetro

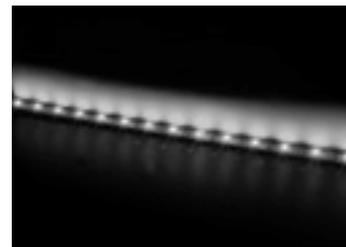


Saltador deportivo con 18 pares De muelles de 5 X 2 cm. cada u.
Peso máximo 80 kilogramos.
Medidas; 101 cm. de diámetro

Momento de preparación de la sesión de producción de los *fisiogramas expresivos*.
Plató de la Facultad de B.B.A.A.

	segundos exposición	diafragma f/:	objetivo en mm.:	tamaño en pixeles x p.	flash de relleno
	4	20	18	3872 x 2592	NO
	segundos exposición	diafragma f/:	objetivo en mm.:	tamaño en pixeles x p.	flash de relleno
	5	25	31	3872 x 2592	NO
	segundos exposición	diafragma f/:	objetivo en mm.:	tamaño en pixeles x p.	flash de relleno
	8	25	22	3872 x 2592	NO
	segundos exposición	diafragma f/:	objetivo en mm.:	tamaño en pixeles x p.	flash de relleno
	10	25	24	3872 x 2592	NO
	segundos exposición	diafragma f/:	objetivo en mm.:	tamaño en pixeles x p.	flash de relleno
	6	25	31	3872 x 2592	NO
	segundos exposición	diafragma f/:	objetivo en mm.:	tamaño en pixeles x p.	flash de relleno
	6	22	18	3872 x 2592	NO
	segundos exposición	diafragma f/:	objetivo en mm.:	tamaño en pixeles x p.	flash de relleno
	6	22	18	3872 x 2592	SI
	segundos exposición	diafragma f/:	objetivo en mm.:	tamaño en pixeles x p.	flash de relleno
	5	25	31	3872 x 2592	NO

Tira de leds, donde puede apreciarse el halo homogéneo por encima. Y por debajo los puntos que lo conforman.





Nacimiento y ocaso. 34 x 114 cm.
Impresión sobre dibón espejo

5 La Obra. *Fisiogramas expresivos*

Hemos querido adelantarnos a la definición de las intenciones y breve análisis de esta obra, mostrando primero la pieza anterior. Como referencia al planteamiento formal y conceptual de esta propuesta. Que parte de una nueva naturaleza del espacio artístico, que tiende a desligarse del tiempo empleado en su producción. Una naturaleza presentada en sus tres variantes, como diría *Oteiza*, real, ideal y vital. Como lo que se ve, lo que se piensa para su proyección, y lo que se siente durante su producción. Proveniente de la más genuina fenomenología de su movimiento.

“Lo abstracto verdadero: cuando lo real y geométrico han constituido una especie nueva. También en este caso puede darse, que es lo más corriente, con una especie anacrónica, pseudolegítima, [...] lo abstracto es un sitio de inmovilización donde se cita la Vida para quitarle la muerte”.¹²⁹

En esta obra el sujeto habla del sujeto, siendo el fin revelador y medio, la obra que lo explicita. Ahora bien, no pretende en ningún caso tratar de

¹²⁹ OTEIZA, JORGE. Centro de Exposiciones y Congresos de Zaragoza. *Op. Cit.* Pág.,131

aspectos personales, por entender que estos no existen para el arte. Sino más bien, y por el contrario, trata de los asuntos que atañen a la intimidad con su conciencia, que deviene de la espiritualidad de hombre.

Esta idea del registro de su movimiento en el espacio en el que estamos inscritos, revela el principio de objetividad práctica. Que reside en la dinámica del movimiento corporal. A través del cual nuestra conciencia reinventa los significados del existir en dicho espacio. Mediante la simbología de esos desplazamientos, inscritos en la grafología de esta obra, que paulatinamente instalamos en nuestra vida.

Una praxis cuyo análisis, permite que se pueda decir; “que somos conscientes porque somos móviles, o que somos móviles porque somos conscientes”.¹³⁰ Sin embargo esa conciencia del movimiento revelado de esta obra, ha de ser vivido desde el interior. Desde la consciencia de ser consciente, y en la intención de expresarlo de una forma más subjetiva, a partir de ella. De modo que acontezca en el exterior, la sensibilidad manifiesta de su espectáculo de luz intencionado, a partir de esta expresión consciente.

Partiendo por otro lado, como decíamos en el apartado de la realización, acerca de las controversias que nos acechaban. De la dual bilateralidad de nuestra naturaleza, y que tomábamos por fantasmas del fluir del ánimo. Que fluctúa entre la decisión y la incerteza, (pág.,67). Añadimos a ese sentir durante la factura de la obra, otro que se desliga de su análisis tras esa factura. Y que entiende que “la primera verdad es una duda, lo que es ante todo cierto es un medio entre el ser y la nada”.¹³¹

Esta verdad, se reafirma en esta abstracción figurativa, proyectada por la incerteza del devenir; donde acontece lo *inesperado intuido*, (pág.,83). La creación del espacio atemporal de esta obra, es generador de la visión de otra duda, a medio camino entre lo que es y lo que no se

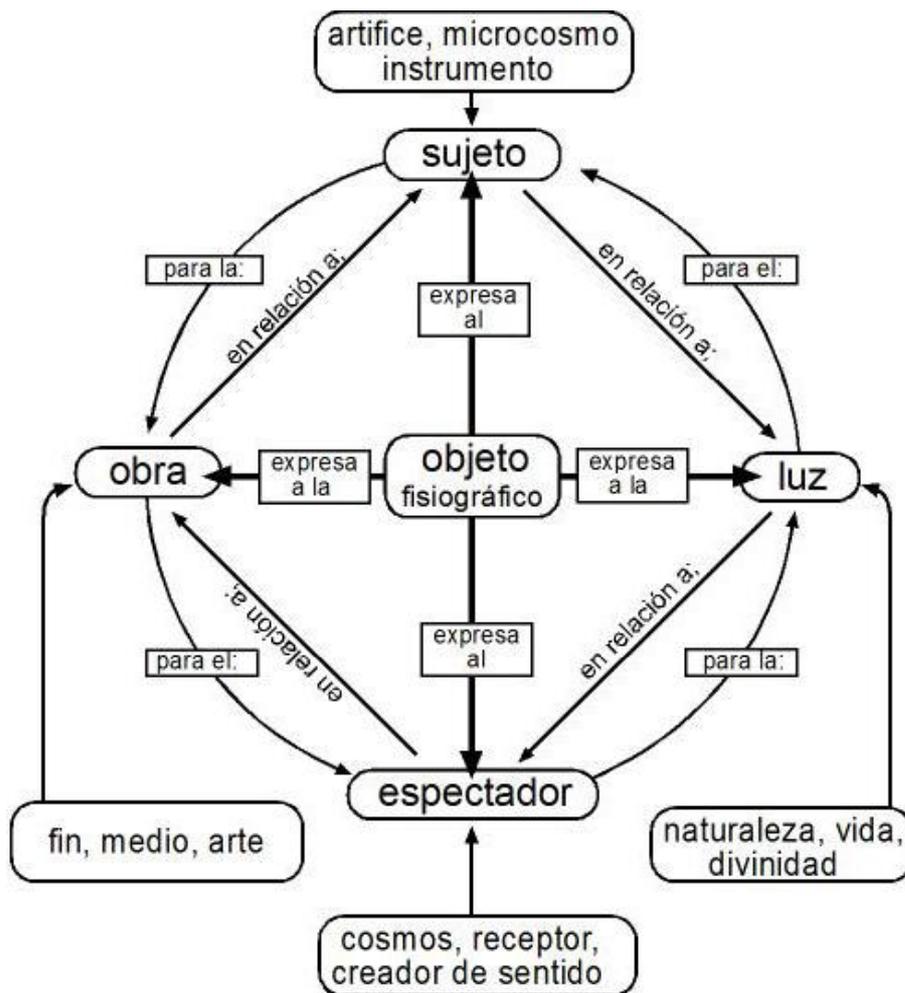
¹³⁰ MERLEAU-PONTY M. Posibilidad de la filosofía. Resúmenes de los Cursos del Collège de France, 1952-1960, Madrid, Narcea, 1979. Pág.,114

¹³¹ MERLEAU-PONTY M. *Op. Cit.* Pág.,195

sabe que es. En el cual, como intersticio atemporal de su espacio virtual. Esta obra se revela como el artificio de una verdad explícita. O como la incapacidad significativa de unas formas generadas mediante una técnica. Esta duda interpretativa es el conformador de su ambigüedad artística.

5.1 Análisis conceptual. Mapa gráfico

Pero antes de intentar analizar sus posibles aportaciones, desgajaremos su código interno. Tratando de enlazar la transacción relacional de los cinco componentes que conforman esta obra. Que tal y como vemos en el mapa conceptual que mostramos abajo, mantienen una geométrica correspondencia de equilibrada armonía.



Podemos apreciar los cuatro componentes; luz, sujeto, espectador y obra. Como puntos cardinales alrededor del objeto fisiográfico, el cual ocupa una posición central como evocador del sentido artístico en este trabajo. La luz, (situada a la derecha), se presenta con las acepciones simbólicas de naturaleza, vida, y divinidad. Que le son propias, y las cuales hemos ido otorgándole a lo largo de este escrito. Se presenta a su vez al servicio (para el) del sujeto, como artífice e instrumento de su uso. En un maridaje de relación igualitaria, del sujeto hacia (en relación a;) la luz. Manifiesta en la flecha que lo indica, de giro acorde a las agujas del reloj, y complementado por el sentido contrario a estas. De la flecha que vincula a; esta natural expresión lumínica, en la reciprocidad anteriormente expuesta con el sujeto, instrumento de su expresión.

De igual manera este microcosmo interno del sujeto, mantiene una relación recíproca con la obra finalizada. A cuyo servicio se encuentra obligado, y en consecuencia esta corresponde como reflejo de su sentir. Un sentir reflejado que consecuente con su forma artística, interactúa como fin y medio de transmisión, con el espectador potencial de la obra. Que como cuarto factor en la cuadratura de este círculo, hace las veces de receptor pasivo y creador activo del sentido de la obra.

Este círculo de dual oposición centrífuga, se cierra con la inherencia intrínseca de la luz en el macrocosmos de pluralidad. Representado por el espectador potencial, que inmerso en la luz física; como agente de espiritualización. Es el encargado de calificar y resignificar la obra artística, con la que también se relaciona.

Así pues, el objeto fisiográfico expresa su servicio a cada uno de estos cuatro elementos, como creadores del sentido de su existencia. Ocupando una posición central a ellos, desde su equidistante distancia. Como eje útil, en la opuesta dirección de sus reciprocidades relacionales. De cuya manifiesta oposición, en los sentidos inversos de las flechas del gráfico. Se simboliza la cristalización de su atemporalidad, donde como diría *Oteiza* se inmoviliza el tiempo. En un anacronismo temporal donde se cita a la vida y se prescinde del miedo a su muerte.

5.2 La metodología de postproducción

La metodología de postproducción que trataremos en este apartado, procederá a partir del procesamiento de estas imágenes *fisiográficas*. Cuya producción individual obliga a tratarlas en primera instancia de forma aislada. Esta metodología de procesamiento, comparte un carácter introyectivo de; emoción/reacción. Similar a la metodología empleada en su producción. Que en esta ocasión, de forma más reflexiva, nos servirá para su clasificación temática.

Así pues el primer paso de esta metodología, consistirá en la descarga del material producido. Que almacenado en el soporte digital de la cámara, traspasamos a un ordenador. Provisto de los adecuados sistemas informáticos para el tratamiento de las imágenes. Iniciando de este modo el proceso infográfico incluido en esta metodología. El cual ya no nos abandonará hasta la consecución del objeto *fisiográfico* tangible. Que como veremos en las secciones posteriores, deriva en diferentes variantes según su soporte e intención comunicacional.

5.2.1 Postproducción Infográfica

De modo que el proceso de clasificación requerido en esta fase del trabajo. Convierte su praxis disciplinar, en otra clara mutación funcional. Entre su originario oficio pictórico, y las nuevas herramientas de tratamiento de imagen. Creando una mixtura que por su naturaleza formal, de carácter binario y tecnológico, contenido en bits de memoria virtual. Nos adelanta una tendencia natural del hombre a su conciencia existencial incorpórea. Mediante este tipo de autorepresentación artística de matematización estética. Que acaba incorporando, el ordenador y la cámara como; “prótesis tecnológicas que el ser humano ha sabido

adaptar eficazmente a sus necesidades psíquicas de asimilación del mundo”.¹³²

Pero centrándonos en el proceso metodológico que atañe a la particularidad de esta obra. Resumiremos el protocolo seguido en esta clasificación de las imágenes. Que tras su primera selección por eliminación, de las frustradas acciones o de los desencuadres excesivos. Procede a la reflexiva asociación psicológica de estas imágenes, con respecto a su definición verbal. Mediante la búsqueda de posibles asociaciones que las agrupen por temáticas humanas, de diversa índole. A través de un proceso evocado por las propias imágenes. Las cuales dan cuenta, de una propia y misteriosa simbología particular, en muchos casos coincidente. Entre el criterio de las diferentes personas encuestadas durante este proceso.

Como podemos ver, el cuadro adjunto ofrece un ejemplo simplificado de esta labor. Aquí las emparejamos con un concepto, una palabra, aunque en ocasiones pueden dar lugar a frases o textos. Desarrollando interesantes lecturas asociativas, en la aproximación de unas imágenes junto a otras. Cuando las solapamos en la mesa de trabajo, (la pantalla del ordenador). Esta labor es siempre posterior y basada en la intuición, debido a la aislada autonomía que poseen las imágenes. Lo que precisa de una gran cantidad de pruebas asociativas, de agilidad relativa, de acuerdo al método que empleemos.

Son estas primeras interpretaciones, en cualquier caso, una referencia eventual, que al igual que el sistema *roschard*. O cualquier otro método interpretativo, no puede ser concluyente cuando nos encontramos en una fase primaria. Ya que por ejemplo, la primera imagen que aparece en el cuadro, que según su rótulo es calificada como una pelvis de esqueleto humano. Podría muy bien encajar como la cabeza de un paquidermo, iluminada en la noche. Y por lo tanto agruparse con otra serie de fisiografismos, de diferente temática. Que es precisamente de lo que se

¹³² TISSERON, SERGE. *Op. Cit.* Pág.,156

trata; de asociaciones grupales que den cabida a planteamientos más complejos.



Pero antes de pasar a las asociaciones grupales que darán lugar a los formatos. Queremos resaltar brevemente, las características de conjunción que poseen estas individualidades del cuadro. Y que fundamentalmente residen en su ambivalencia asociativa, por un lado. Y en la importancia de la participación o no, del sujeto borroso en el vestido formal de luz, por otro. Que en la mayoría de casos, como ocurre con la segunda imagen del cuadro; el minotauro. La visualización de las piernas del sujeto completa la imagen, pero en otras ocasiones, como es el caso de los delfines. El hecho de que se perciban resulta indiferente.

Por otro lado, insistiendo en esa participación del sujeto en el vestido de luz, podemos observar como en el caso del samurai, (cuarta fila). Los trazados que simbolizan las espadas a ambos lados de la figura, estarían

actuando como prótesis del sujeto. Como la luz que recubre las piernas, al igual que el resto del cuerpo. Asemejándose al *kimono* o vestimenta característica, en este tipo de guerrero nipón. De igual manera entenderíamos como prótesis, en la última imagen del cuadro calificada como sexo masculino. Al asociar esta imagen con las esculturas romanas en cerámica y bronce, datadas en el siglo (I a. C.). Donde el culto al dios *Dionisio*, celebrado en *Pompeya* y *Herculano*, favorecía este tipo de representación de falocentrismo desproporcionado.

La ambivalencia asociativa que poseen todas ellas, permitiéndoles formar parte de diferentes grupos, se debe por otro lado. A esa capacidad de reconstrucción simbólica de la mente de la que habla *Cassirer*, que nos permite imaginar y completar la imagen. Al igual que entendemos como se gesta la vida humana a través de la visión de una ecografía borrosa. Tal y como ocurre por ejemplo con la imagen producida, tras la *acción de encapsulamiento*. Que da lugar a la imagen, (cuarta fila en el cuadro), a la que se le ha asignado el concepto de; óvulo. Como podemos ver, a partir de esta capacidad de simbolización del hombre. Nos permitimos a través del título de la obra, inducir a la temática que nos interesa centrar

5.2.2 Los formatos

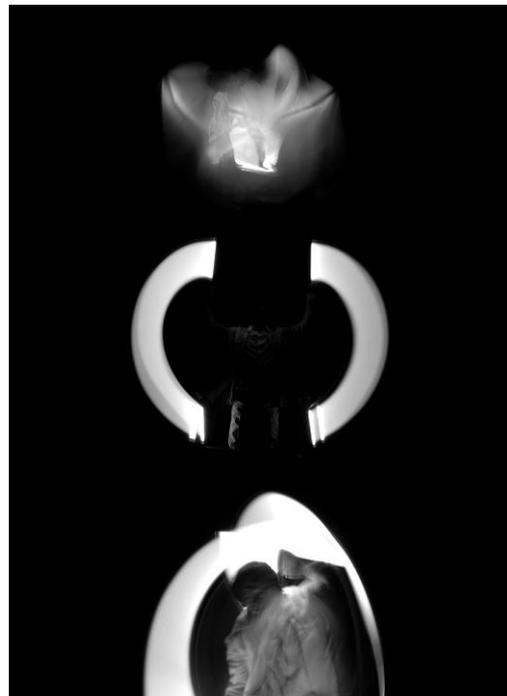
Son estas temáticas surgidas de los grupos de imágenes asociadas a ellas, las que solicitarán un formato en el que encuadrarse. El ejercicio de esta agrupación de las imágenes, puede dar lugar a parejas, a tríos, o a grupos de hasta seis *fisiogramas*. De modo que al intentar conferir con ellos una unidad formal, se hace necesario pensar al mismo tiempo en el soporte y en el formato que le daremos. Hablaremos primero de los formatos que hemos realizado, o que están en proyecto de realización hasta el momento.

Estos formatos también van a ser sugeridos por las propias imágenes, que en su lectura ideográfica de izquierda a derecha y de arriba abajo. Correspondiente a la lectura perceptiva de nuestra cultura occidental, Solicitarán un encuadramiento espacial, vertical u horizontal según sea el caso. En los formatos que vamos a ver a continuación, se desarrolló la idea de verticalidad, debido a la temática del vuelo sugerida por estas imágenes. Y teniendo en cuenta el área de superficie de unas cajas de luz predeterminadas, las cuales condicionan el perímetro de la composición.

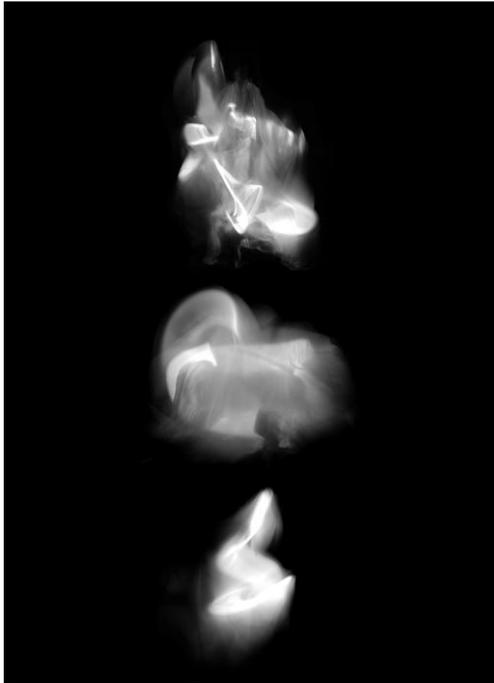
La elipsis, o supresión del fondo de estos trabajos, invita a situar la escena en cualquier lugar. Dando pie a partir de esta ambigüedad, a activar los mecanismos simbólicos del espectador. En su intento de resituar la acción. En el primero de los trabajos que presentamos aquí, de título; *Ascensión*. Sus grafismos en forma de bucle producen una aliteración visual, que le otorgan cierta sensorialidad de tipo barroco. Producida por esa repetición rítmica. En esta primera serie de composiciones verticales, los *fisiogramas* se combinan al margen del tipo de acción que los ha desarrollado.



Ascensión, 50 x 35 cm.
Caja de Luz. (Aluminio, neón y plexiglás)
Back Light ploteado.



Eclosión, 50 x 35 cm.
Caja de Luz. (Aluminio, neón y plexiglás)
Back Light ploteado.



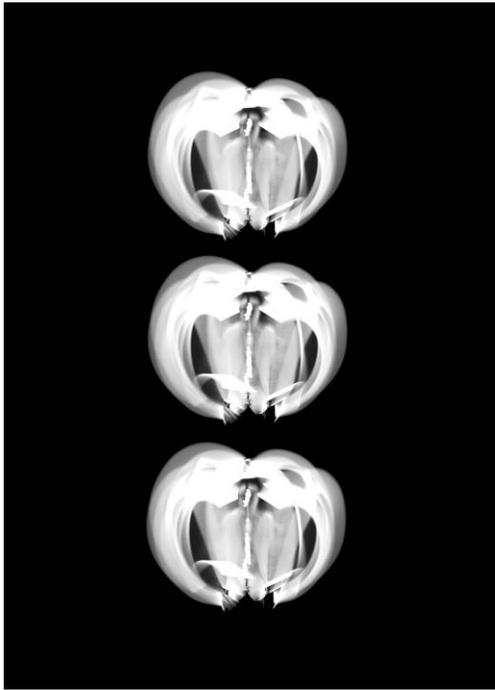
Evolución, 50 x 35 cm.
Caja de Luz. (Aluminio, neón y plexiglás)
Back Light plateado.



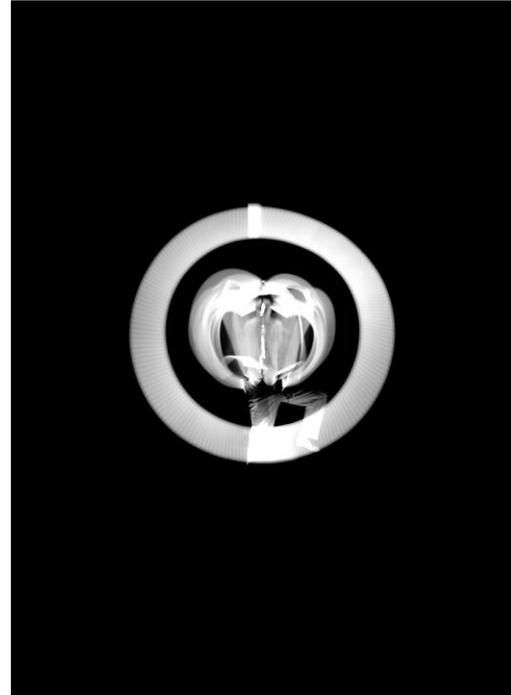
Flores del Mal, 50 x 35 cm.
Caja de Luz. (Aluminio, neón y plexiglás)
Back Light plateado.

En la segunda de estas composiciones se utilizan tres imágenes, para narrar una versión de la metáfora mítica de la metamorfosis. La iconicidad signica, que hay en la simplicidad de los grafismos, ayuda a entender mejor el relato. De alguna forma, también en el concepto de evolución de la tercera imagen ha querido representarse un relato, en este caso en relación a los seres vivos. Como un resumen del ser unicelular, que pasa por un estadio pluricelular antes de alcanzar la forma de un ser volador hiperevolucionado.

La cuarta imagen, compuesta por variaciones formales del mismo *fisiograma*, adopta la forma de un tropo retórico de interpenetración adherente. Entre lo que parece una flor, en fusión con un ser de naturaleza humana. Los diferentes colores de los tres elementos, que no pueden apreciarse en esta reproducción. Obtenidos a partir de la manipulación de los canales alfa del registro fotográfico, en su postproducción. Junto con el título, extraído de un compendio de poemas de *Beaudelaire*. Provocan una inquietante percepción de su conjunto.

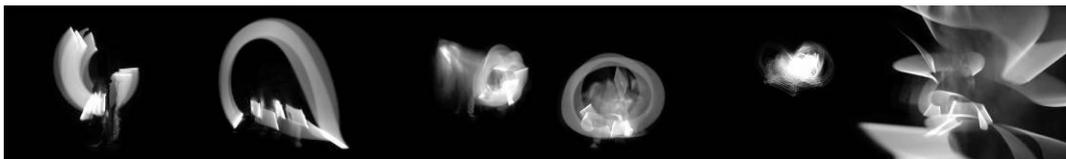


Verdes, 50 x 35 cm.
Caja de Luz. (Aluminio, neón y plexiglás)
Back Light plateado.



Isla, 50 x 35 cm.
Caja de Luz. (Aluminio, neón y plexiglás)
Back Light plateado.

Verdes, al igual que otra versión de título; maduros. También son una interpenetración retórica, de color manipulado en verdes o rojos respectivamente. Que juega con la ambigüedad, (facilitado por el color claro está), entre lo que es, y su semejanza con tomates partidos por la mitad. En la sexta y última imagen que presentamos de esta serie, volveríamos a respetar la cuatricromía de tintes azulados de su color original. Para evocar el concepto de vacío espiritual de origen oriental, mediante el encerramiento voluntario. El simbolismo del círculo, por otro lado, también connota su potencial expansión.



Erótica.
Impresión en vinilo sobre aluminio a
22 x 150 cm.
(Seis imágenes sobre fondo negro).

Como podemos ver en esta imagen; *Erótica*, se trata otra serie, cuya narración de carácter más abstracto. Alude a aspectos biológicos y eróticos de la reproducción del hombre. Se ha empleado el color azul, (en el original), para el punto garabateado del lado derecho de la composición.



Marte.
Impresión en vinilo sobre aluminio a
22 x 150 cm.
(Cinco imágenes sobre fondo negro).

Las imágenes que formaron el grupo de la composición; *Marte*. Se seleccionaron por su semejanza con yelmos o máscaras de guerra. En medio se encuentra el samurai comentado anteriormente. Y el *fisiograma* situado a la derecha, forma parte de una serie de experimentos, en los que se ha variado el zoom de la cámara durante la acción. Y que en este caso, se ha seleccionado la imagen por su semejanza con lo que podría ser el águila rampante. Símbolo de casi todos los imperios de las armas.



Calaby-Yau.
Impresión en vinilo sobre aluminio a
22 x 150 cm.
(Siete imágenes sobre fondo negro).

Calaby-Yau, es el nombre de las formas mínimas, empleado por los físicos cuánticos que estudian las nuevas teorías de las supercuerdas. En las que hipotetizan sobre las formas que podrían tener los nuevos elementos (intuidos hasta el momento). Considerados como las partículas más pequeñas del universo. Para poder comprender su forma y

comportamiento se ha construido un nuevo acelerador de partículas entre la frontera de *Suiza y Francia*; el *LHC*, con un anillo de 27 Km. de distancia se encuentra a cien metros bajo tierra. Estos científicos creen que la forma de estas partículas es como la de un *donut* circular y cilíndrico. Y deformable según su nivel de vibración electromagnética, el cual depende de la materia que se encarguen de componer las mismas partículas. Por otro lado, el simbolismo de estas imágenes, se puede también interpretar como puertas dimensionales.



Mitológica.

Impresión en vinilo sobre aluminio a
22 x 150 cm.
(Siete imágenes sobre fondo negro).

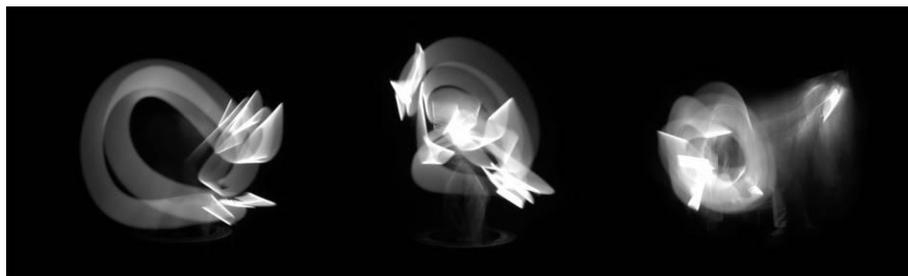
Mitológica hace un recorrido por la semejanza del bestiario de la antigua *Grecia*. Se podrían reconocer el minotauro, el delfín, el caballo de mar. La visión adivinatoria del oráculo de los dioses, o de las brujas, simbolizadas por los ojos de la lechuza en la oscura noche. El mito del hipnotismo, y en general cualquier libre interpretación, percibida a través de la sugerencia de su título.



Cuerpo.

Impresión en vinilo sobre aluminio a
22 x 150 cm.
(Cinco imágenes sobre fondo negro).

Por último la composición; *Cuerpo*, propone a través de su similitud con las radiografías, variaciones en la osamenta humana. Estas posibles e imposibles estructuras, aluden a la composición material de nuestros seres. Dando pie a una objetivización de carácter lúdico.



Ariadna y el minotauro. 34 x 114 cm.
Impresión sobre Dibón, de aluminio acabado espejo.

Para terminar con este apartado de los formatos mostraremos esta otra medida, que sin ser la última de ellas, consideramos más importante por aglutinar las teorías empleadas en este estudio. Al igual que la pieza que encabeza este capítulo y la que hay en la página siguiente. Esta pieza de 34 X 114 cm. mantiene una relación armónica con el trío fisiográfico de su temática, debido a que estos números se corresponden con los de la serie *Fibonacci*. En la teleológica creencia, (comentada en el capítulo tres), de que existe una unidad del mundo, el hijo de un tal *Fibonacci*, calculando cuantos conejos derivarían de una pareja en un año, descubrió una verdad universal que responde a la espiral logarítmica y a la sección áurea. Sin entrar a relatar ahora la adivinanza que le llevó hasta ella, diremos que esta serie se obtiene sumando un número con el anterior y así hasta el infinito. De este modo;

Escribimos el primero, 1, como no tiene otro un número anterior, escribimos otro uno; 1, 1, después su lógica suma; 1, 1, 2, a lo que le sigue; 1, 1, 2, 3. Si hay que sumarle el anterior, uno más uno, dos, dos más uno tres, tres más dos; 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 114...

Esta serie se puede aplicar a la disposición de las ramas que salen del árbol, a la de las semillas en el girasol, o los piñones en la piña. La naturaleza encontró un sistema práctico para exponer a todas las hojas de un árbol al máximo de radiación solar posible, y de forma ecuánime.

Si además observamos la escala numérica, veremos que hay una diferencia de tres lugares entre una medida y otra. Como el número de *fisiogramas* que habitan su espacio de forma especialmente armónica.



Género. 34 x 114 cm.

Impresión sobre Dibón, de aluminio acabado espejo.

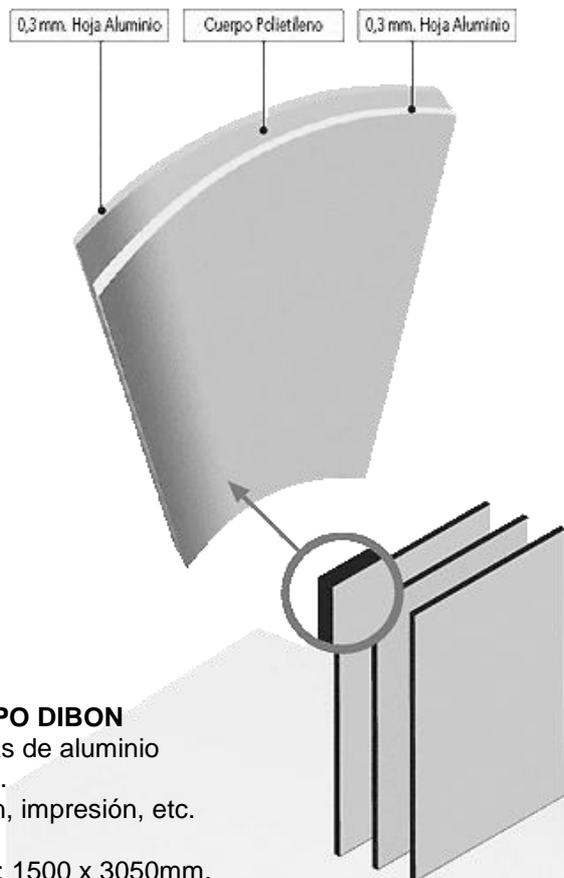
5.2.3 Los soportes

Sin embargo la metodología para el tratamiento del objeto fisiográfico, requiere para completar su servicio, ser objetualizado. Pero esta objetualización ha de ser tangible en su ficidad, como medio susceptible de espectacularidad y accesible sensibilización. Para lo cual y dentro de los parámetros pictórico-gráficos desarrollados en este estudio, se realizará de forma bidimensional. Declinando o posponiendo sus posibilidades escultóricas de representación tridimensional, para otros estudios.

Dado el carácter novedoso de su concepción pictórica, su aplicación requería como diría *Siqueiros*. Un soporte novedoso acorde con la técnica empleada. Que estuviera en función de su discurso, y transmitiera adecuadamente el mensaje perceptivo, implícito en su tecnología. Tanto como cumpliera los requisitos idóneos de soporte, para su explícita expresión artística.

Esto nos llevó a una exhaustiva investigación de campo, de los sistemas de representación industrial comercializados. Haciendo pequeñas pruebas en diferentes calidades de papel fotográfico, mate, brillante, fosforescente o tornasolado. Que en las diversas posibilidades existentes en el mercado se presentan también con textura granulada. O

mediante impresiones de alta calidad tipo *Lambda*, en soportes más rígidos. Sin embargo fueron finalmente las cajas de luz, y la impresión sobre *dibón* acabado en aluminio espejo lo que nos convenció. El acabado espejo sustituye al color blanco del fisiograma, de manera que su efecto misterioso y extraño, se corresponde con la técnica pictórica poco habitual. Y al mismo tiempo combina la idea de la lámpara con la del espejo, o lo que es lo mismo, fusiona la idea del arte clásico con la del arte moderno. Por otro lado las cajas de luz de las cuales disponemos de dos tipos 35 X 50 cm. con luz fluorescente. Y otro modelo de tan sólo 4 cm. de espesor, de tecnología *LED*, de 32 X 52 cm. Esta presentación que redunda en la idea de la luz, colabora también en la espectacularidad de su acabado. Lo cual nos permite producir una obra resuelta en sus aspectos formales físicos. Incluimos un esquema de la composición del material tipo *dibón*, compuesto de *fórex* y aluminio



5.2.4 Proyecto de videoinstalación fisiográfica

Este proyecto por otro lado, posee una variante videográfica distinta de las grabaciones realizadas con los fisiogramas del plató. Se trata de una videoinstalación de tipo B; esto es un proyecto genérico que puede ser instalado en cualquier lugar. Que precisa de una estancia cuadrangular o habitación de tamaño mediano cuyas paredes, suelo y techo aparecen pintadas de negro. En una de las paredes de dicha sala, mediante una pantalla, se proyectan uno junto al otro la pareja de video y fisiograma, (siete parejas en total), Hiperdimensionados al tamaño de la altura total de dicha pared. Cada video tiene su contrapunto *fisiográfico*, que se proyecta junto a él. Van siendo proyectados, un video junto a un fisiograma expresivo, por parejas, con un margen de tiempo de alrededor de un minuto, que es lo que suele durar el video. A su vez el resto de la sala negra y en oscuridad, exhibe en sus paredes negras las cajas de luz retroproyectadas del total de los *fisiogramas* propuestos para la instalación.

Los videos pertenecientes a esta videoinstalación, son registros videográficos de luces nocturnas u objetos iluminados en la noche. Estos videos están tomados desde una premisa *fisiográfica*, es decir, de acuerdo a la creación de formas nuevas a partir de la luz. Suelen ser filmaciones cortas de rótulos, farolas o puntos de luz nocturnos en general. Y funcionan como contrapunto de la realidad, produciendo una extrañeza ambigua. A partir de un forzado desenfoque mantenido en un punto de luz, con el zoom, en su máximo acercamiento a ese punto, provoca la impresión de que lo que se está viendo, al cabo de un rato, parece tener vida propia. La intención perseverante de mantenerse en los detalles observados, desvía el entendimiento lógico de la imagen representada. Lo cual produce una abstracción cromática y formal que alude a las diferentes interpretaciones posibles en el campo de la realidad fisiográfica. Al igual que los fisiogramas este ejercicio abunda en la idea

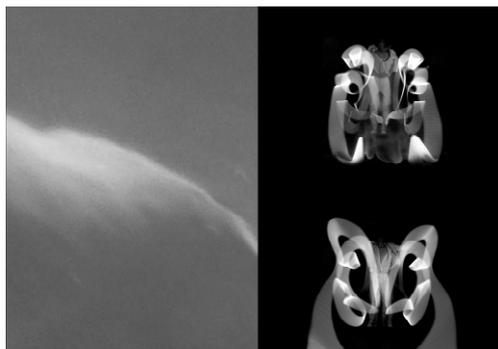
de las realidades paralelas aportadas por las nuevas teorías de la física cuántica. Como metáfora del desdibujamiento de los límites de la realidad perceptiva de las apariencias. Y como replanteamiento de la idea de realidad perceptible y mundo verdadero. En la intención de proponer alternativas creativas que rompan las normales percepciones establecidas y pongan en duda los dogmas excesivamente arraigados de nuestra fisicidad.

Así como los *fisiogramas* proponen una nueva percepción, nacidos de una pintura de luz en un proceso creativo de plató fotográfico, estos videos, por otro lado, parten a su vez de la realidad visible, hacen de contrapunto, como camino alternativo de la misma idea, Para acabar demostrando que el desvío de la norma y el paralelismo creativo no sólo son posibles a través de un código personal, en base a una manualística producida. Sino que habitan en la sutil observación del mundo que nos rodea tras la sombra de lo aparentemente inamovible.

Estos videos refuerzan a los fisiogramas en una videoinstalación, cuya exhibición por parejas, (video y fisiograma proyectados), describen a la vez similares y opuestos paradigmas. Cuya temática insiste por un lado en lo real y anecdótico, pero al mismo tiempo coincide con lo vibracional y físico, y lo macro y lo micro de los fisiogramas de plató. Se desarrolla a partir de un juego personal, en la convergencia de estos diferentes materiales, con un sentimiento de carácter interno y externo, del mundo, y del hombre en ese mundo. Utilizando de forma ambivalente la realidad de los videos, (que al final revelan el motivo real que están filmando), y la evocación del significado de la imagen fija fisiográfica, a partir de cuyas imágenes se produce un juego de opuestos, de ambigua visualización, pero de sugerente mezcla, que alude a un “todo” posible.

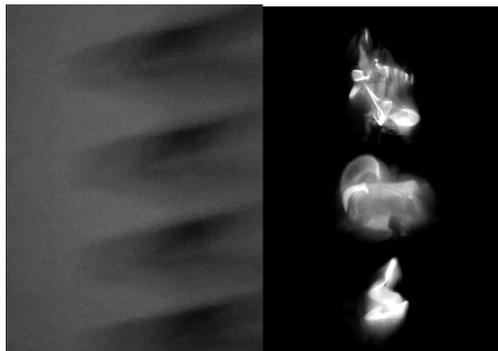
Fotograma del video;

Ópera Visual Nº 4
Video: Reflejo 1'15''
Audio: Aria_ "Carmen is Jetée".
(Carmen. Bizet).
Interpretado por Plácido Domingo.
+ fisiograma "Ascensión".



Fotograma del video;

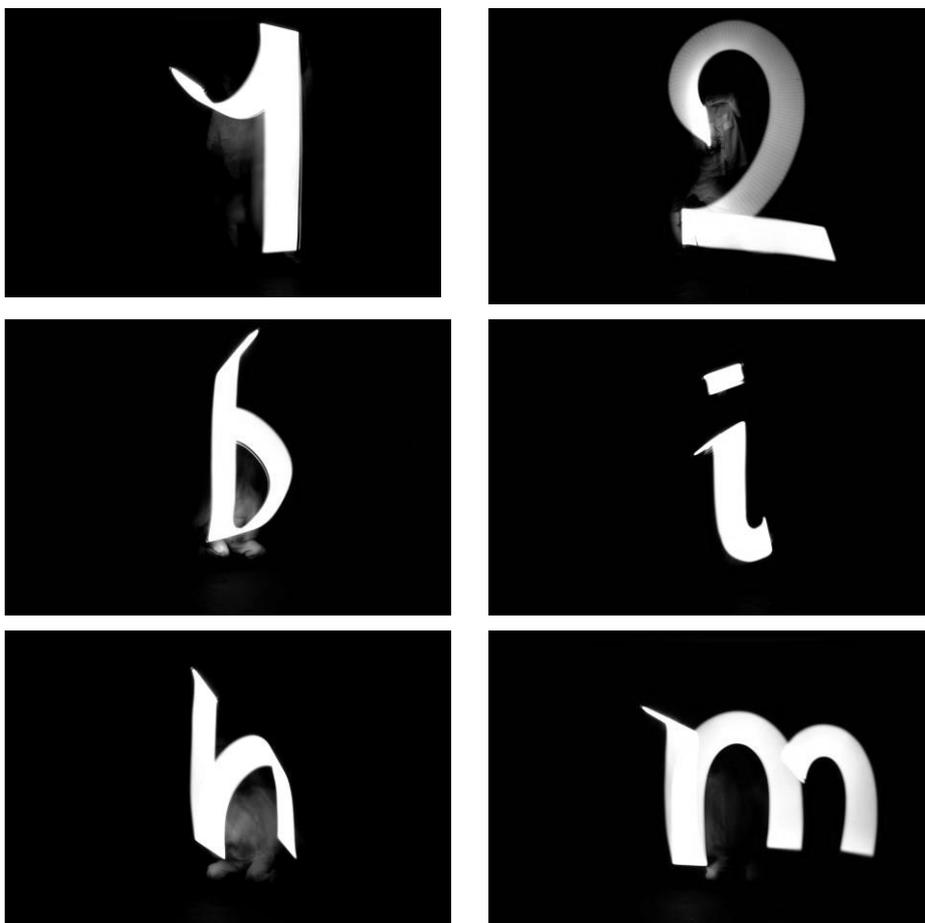
Ópera Visual Nº 6
Video: Conversación 1'9''
Audio: Aria_ "La favorita". (Donizetti).
Interpretado por Plácido Domingo.
+ fisiograma "Evolución".



Presentamos con este par de ejemplos dos de los fotogramas de la videoinstalación, junto con sus fisiogramas asociados. El audio de estos videos son áreas de ópera. Que suman la perceptible vibración de las cuerdas vocales de sus intérpretes, al discurso fisiográfico en el que también están inscritos los videos.

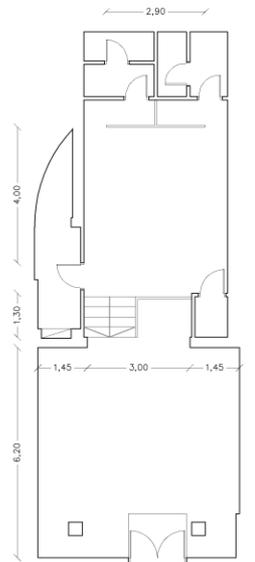
5.3 Posibilidades conceptuales

Por otro lado, y terminando con la obra. Queremos señalar las posibilidades conceptuales que se derivan de la reproducción mecánica de este trabajo, así como de su postproducción digital. Y que han permitido el desarrollo de una tipografía de luz que aunque está en desarrollo, queremos mostrar aquí. La cual propone una salida gráfica, tanto para la difusión de los *fisiogramas*, como para formar parte de su comunicación gráfica. Esta adaptación de una producción artística, a una tipografía, permite enlazar el producto con el mundo comercial a través del diseño. Su producción permite también plantearse la introducción de texto en las composiciones fisiográficas, ya sea narrativo o con carácter sígnico. Mostramos dos números y cuatro letras minúsculas.



Por otro lado, el sondeo realizado con las muestras impresas en dibón espejo, nos permitió quedar finalistas en el concurso de pintura *ENGLIBA-ON 2008*, en Julio. Y recientemente el equipo de esta producción, ha firmado un compromiso de exposición de la obra fisiográfica en caja de luz y en soporte dibón, con la entidad *CAJAMADRID*, para una pequeña galería, sita en la calle *Blasco de Garay* de la ciudad de *Madrid*, cuya inauguración se celebrará el día 11 de Marzo de este mismo año.

Estas propuestas, junto con otras posibilidades que se van desprendiendo cada día a partir de las posibilidades de este trabajo. Han iniciado proyectos paralelos relacionados con la característica digital de su almacenamiento, y en relación con la producción artística a través de la red. A partir de los cuales hemos querido registrar el dominio www.fisiogramas.com, y en donde gracias a estos proyectos pronto podremos reunir los criterios y artistas afines, para publicar un *blog* colectivo, que reúna las inquietudes y aportaciones a un medio lumínico-pictórico. Del cual intuimos que derivará tarde o temprano en una forma de expresión generalizada.



METROS LINEALES 31,20ML
ESCALA 1:100

ESPACIO PARA EL ARTE BLASCO DE GARAY
BLASCO DE GARAY Nº38
28015 MADRID
TEL. 91 593 38 81

Conclusiones

Queremos señalar la importancia que tiene para nosotros, el sector del arte de la luz, llamado en ocasiones; arte de lo inmaterial. Sin embargo hemos de reconocer la ausencia en esta Tesis, de algunos trabajos importantes que utilizan el medio lumínico como materia prima. Y los cuales nos hubiera gustado analizar en este estudio. No obstante hemos preferido mostrar la investigación que fundamenta nuestra obra, en relación al arte en general. Y del cual se nutre. Para no dejarnos sin tratar los aspectos importantes que la conforman, y a los que queríamos llegar con nuestra hipótesis.

Por otro lado hay que decir, que la mayoría de los proyectos de luz, en este sector del arte. Versan sobre la creación de sensación de ambiente, en la intención de involucrar al espectador con sugerencias perceptivas. Donde estos artistas son capaces de recrear espacios con la entidad física apropiada, para que dichas experiencias perceptivas se produzcan. Como hemos podido ver, la video-instalación *fisiográfica* también tiende a acercarse a esta sensorialidad. Sin embargo, en términos generales, la obra *fisiográfica expresiva* que hemos analizado aquí, tiene un carácter más plástico. Y aunque mantiene un interés común, con estas propuestas, al plantear preguntas cabales sobre la definición de realidad, y sobre el conocimiento del hombre. Tuvimos que decidimos finalmente a excluirlas de esta investigación, por motivos prácticos.

Por otro lado, al contrario que artistas de la luz, como *Dan Flavin*, “se sienten fuera de los problemas de la pintura o de la escultura”¹³³, desmarcándose de la ortodoxia del arte. Nosotros nos sentimos enmarcados en ella reivindicando la genealogía de la práctica artística, y opinando al igual que *Frank Auerbach*. Que “existe un efecto de transmisión de la antorcha”¹³⁴, que de algún modo, expande su información sensitiva por un conducto indeterminado pero con la misma

¹³³ CHAVARRÍA, JAVIER. *Artistas de lo inmaterial. Op. Cit.* Pág.,114

¹³⁴ BATTYE, JOHN CRISTOPHER, “A conversation with Frank Auerbach”. *Ibidem*

efectividad con la que pueda trasmitirse el aprendizaje de las diferentes técnicas artísticas.

En contraposición a la sistemática negación de unos *ismos* a otros. Que tuvo lugar con la sucesión de contiguos manifiestos durante la primera vanguardia artística del siglo XX. Encontramos positivo por parte de este discurso *fisiográfico* la validación de los interesantes puntos de vista, de estos diferentes estilos artísticos. De los cuales nos hemos ido apropiando, reuniéndolos en la conceptualización híbrida de las disciplinas que conforman la obra. La cual no pretende ser la continuación de nada, sino más bien la concienciación de todo ello, guiada por ese giro del nuevo espíritu del arte moderno, encaminado hacia el uso de la luz, según apunta *Serraller* en el presente texto.

Así pues, aprovechando las últimas líneas de este escrito, mencionaremos aunque sea de pasada a estos precursores. Que, como el norteamericano de origen danés *Thomas Wilfred*, propiciaron este giro hacia la luz fundando en 1930 el *Art Institute of Light de Nueva York*. *Wilfred* fue creador en 1919 de la primera invención artística inmaterial, que al igual que el trabajo de *Moholy-Nagy*, del que hemos hablado, *Nicolás Schöffer*, o el grupo alemán *Zero*, contribuyeron a sentar las bases para el concepto de *la luz inmanente*. A partir de este concepto, se comenzará a entender “la luz como una alusión del conocimiento y de la consciencia”.¹³⁵

Fue este reconocimiento del poder de significación, que se haya implícito en la naturaleza de la luz, el que favoreció a su vez el surgimiento de artistas que gustaron de investigar lo inmaterial, como el ambientalista norteamericano *James Turrell*, el minimalista *Dan Flavin*, o el escultor postminimalista *Bruce Nauman*. De la misma manera que nuestro proyecto se ha sentido motivado por el trabajo de estos artistas, también lo ha hecho, en su particularidad interdisciplinar, por la influencia de los cinéticos como *Pevsner Gabo*, o *Marcel Duchamp*.

¹³⁵ CHAVARRÍA, JAVIER. *Op. Cit.* Pág.,27

Y tal como aconteciera en la segunda vanguardia, generándose continuas imbricaciones entre géneros bien distintos, hemos podido ver en este estudio, como nuestro trabajo se nutría de la pintura expresionista tanto como del arte considerado como vivencia, que en su forma de acción performática, creadora de proceso, ha generado la sensibilidad del ritmo que se halla inscrito en su estudio y realización. A raíz de esta confluencia de disciplinas tan dispares, nos hemos visto seducidos por la idea teleológica de un cosmos convergente, cuyas partes hacia el núcleo plástico de la obra, originaron su eclosión.

En la capacidad de asimilación, que nos permitió la absorción comprensiva de estrategias perceptivas, recogiendo cada aspecto potencial de discurso. Tuvimos la suerte de coincidir también, con los intereses paralelos de la ciencia, tras el encuentro de respuestas basadas en el conocimiento. Como la vibración electromagnética de la física o el crecimiento geométrico de la biología. Hiperdimensionando de este modo, la expansiva transformación del trabajo, y potenciando el auto conocimiento, implícito en esta investigación.

Esto nos permitió finalmente diseñar un proceso metodológico para esta transformación, basada en el símbolo, y producido por un reflexivo control del registro. Que en el proceso de la acción de nuestro propio movimiento y de la consiguiente reacción a esa acción, adaptamos a la producción artística. Al igual que la utilización de las luces, incluimos la cámara como herramienta de asimilación de esta estrategia, que a modo de prótesis tecnológica humana, tampoco quisimos desdeñar. A pesar de tener que mutar con ello, la sensibilidad táctil de nuestra formación pictórica, en el deseo de encontrar un medio de comunicación eficaz. Como compromiso que acercara esta “nueva naturaleza del espacio” contemporáneo, hacia su potencial espectador.

Sin embargo, todo este sorprendente cambio para nosotros, que ha hecho necesario mutar procedimientos artísticos arraigados en nuestra esencia pictórico-gráfica. No hubiera sido posible sin la concesión por nuestra parte, de este tiempo de reflexión investigativa, el cual nos ha

permitido considerar el empleo de la luz como objeto y pigmentación lumínica, de este nuevo espacio pictórico, antes que como medio. Utilizado comúnmente por otras manifestaciones artísticas en este campo del actual arte contemporáneo.

Muestra de esa reflexión es el presente estudio, que en su persecución por la identidad y el devenir del hombre, se ha dejado guiar por la intuición y el azar teleológico del cosmos. Que anteriormente han sido estudiados en nuestra cultura clásica por los grandes maestros, y se halla representado en ese simbólico candil de luz, con el que *Psique* iluminó a *Eros*, descubriendo la belleza del objeto de su amor. Un conocimiento el cual viene de forma ininterrumpida traspasándose de generación en generación, como antorcha a través del espíritu de nuestra especie, en cuya esencia se halla trazada la geometría de un saber inextinguible, destinado a acompañar al hombre a través de los siglos.

Ha sido pues a través de la curiosa intuición surgida, tras la unidad basada en la variedad interdisciplinaria de este trabajo, que nos atrevimos a fusionar lo novedoso de nuestro experimento, con la tradición latente en nuestra cultura occidental. Y en ese intento de unir también lo nuevo con la tradición confirmada por el tiempo, se nos apareció el concepto de correspondencia que existe entre el objeto y su propósito. Contenido en la filosofía de *Sócrates*, *Pitágoras*, *Platón* y *Vitruvio*.

A partir de cuyo principio de analogía hemos podido ver eclosionar esta comprobación, en la armonización de las fuerzas que rigen el crecimiento en los seres vivos. Y demostrarnos con esta dinamización armónica, la equiparación de la creación artística humana, con el misterioso proceder de la naturaleza y de la vida. Que esperamos, sirva para fundamentar la presente obra, y para validar mediante esta Tesis, la hibridación disciplinar de esta pintura de luz en la mutación consecuente a su época, de la acción del *fisiograma expresivo* como género pictórico.

8 Bibliografía

TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. *Dzieje sześciu pejec, Bohdam Dziemidok, Paristwowe Wydawnictwo Navkowe*, Warszawa, 1976. (Tr., castellana de Francisco Rodríguez Martín; *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, 1ª ed., 1986, Madrid, Anaya, 7ª ed., 2006).

THOMPSON, D'ARCY. *On Growth and Form*, Cambridge, The Press Syndicate of the University of Cambridge, John Tyler Bonner, 1961. (Tr. castellana de Ana María Rubio Díez y Mario X. Ruiz-González; *Sobre el crecimiento y la forma*, 16ª ed., 2000, Madrid, Cambridge University Press, 2003).

MARINA, JOSÉ A. *Teoría de la inteligencia creadora*, 1ª ed., 1993, *Argumentos*, Barcelona, Anagrama, 1993.

GREENE, BRIAN. *The Elegant Universe*, W.W. Norton, Nueva York, s.f., (Tr. castellana de Mercedes García Garmilla; *El Universo Elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría final*, Barcelona, Crítica, 2007).

DA VINCI, LEONARDO. *Cuaderno de notas*, Madrid, M.E. Editores, 1993.

ARNHEIM, RUDOLF. *Art and visual perception. A psychology of the creative eye*. The University of California Press, 1974, (Tr. castellana de Maria Luisa Balseiro; *Arte y percepción visual, Psicología del ojo creador, Nueva versión*, 1ª ed., 1979, Madrid, Alianza, 19ª ed., 2001).

SAURA, ANTONIO. *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica, 1950-1994*, Barcelona, Círculo de lectores, 2004.

BALLESTEROS, JESÚS. *Postmodernidad: Decadencia o resistencia*, Madrid, Tecnos, 1989.

TISSERON, SERGE. *Le Mystere de la chambre claire. Photographie et inconscient*. Les belles lettres, s.f., (Tr. castellana de Antonio Fernández Lera; *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e Inconsciente*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000).

OTEIZA, JORGE. Centro de Exposiciones y Congresos de Zaragoza. *OTEIZA. Espacialato [Catálogo]: OTEIZA: El Genio Indomeñable*. Ibercaja. Zaragoza, 2001.

VILLAFÁÑE, JUSTO. *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 2002.

SERRALLER, FRANCISCO CALVO. *El Arte Contemporáneo*. 1ª ed., 2001, Madrid, Santillana, Ediciones Generales, 2006.

CHAVARRÍA, JAVIER. *Artistas de lo inmaterial*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 2002.

HERRIGEL, EUGEN. *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*, Otto Wilhelm Barth Veulag, GMBH-Weilheim OBB, 1968, (Tr. castellana de Juan Jorge Thomas; *Zen en el arte del tiro con arco*, Buenos Aires, Kier, 2003).

GOMBRICH, ERNEST. *La Historia del Arte*. Contada por E.H Gombrich, 1ª ed., 1950, Phaidon Press Limited, (Tr. castellana Rafael Santos Torroella; *La Historia del Arte*. Contada por E.H. Gombrich, Madrid, Debate, 3ª ed., de la 16ª ed. Inglesa, 2002).

A.A.V.V. *Diccionario del Arte Moderno. Conceptos, ideas y tendencias*, Vicente Aguilera Cerní, Valencia, Consorci d'Editors Valencians, 1986.

SAURA, ANTONIO. *Fijeza. Ensayos. Espacio y gesto*, Barcelona, Círculo de lectores, 1999.

TIPLER, P.A. *Electricidad y magnetismo, luz, física moderna: mecánica cuántica, relatividad estructura de la materia*. Barcelona. Reverté, 1999.

JAMESON, FREDERIC. *Postmodernism or The Cultural Logia of Late Capitalism*, Oxford, New Left Review Ltd, 1984 (Tr. castellana de José Luis Pardo Torío; *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós Studio, 1991).

GHYKA, MATILA C. *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, 1927, (Tr. castellana de J. Bosch Bousquet; *Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes*, Barcelona, Poseidón, 1983).

GHYKA, MATILA C. *Le nombre d'or: Les Rythmes*, s.f. (Tr. española de J. Bosch Bousquet; *El número de Oro. Ritos y Ritmos Pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental, Los Ritmos, I*, Poseidón, Buenos Aires, 1968).

VINCENT, ROBERT. *Géométrie du nombre d'or*, Marseille, Chalagam, 2005.

GHYKA, MATILA C. *Le nombre d'or: Les Rites*, s.f., (Tr. española de J. Bosch Bousquet; *El número de Oro II, Los Ritos; Ritos y Ritmos Pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental*, Buenos Aires, Poseidón, 1968).

AAVV. *Sagrada Biblia. Mateo 5: 16. Génesis 1:4*, (Tr. castellana del Ilmo. Don Félix Torres Amat, Barcelona, Vosgos, 1974).

BERGER, JOHN. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, (Tr. castellana de Pilar Vázquez y Nacho Fernández, 1ª ed., 1997, Madrid, Árdora, 2005).

DERY, MARK. *Escape Velocity. Cyberculture at the End of the Century*, (Tr. Castellana de Ramón Montoya Vozmediano; *Velocidad de escape. La Cibercultura a final del siglo*, Madrid Siruela, 1998).

BALMES, JAIME. *Historia de la filosofía. Cap., VII, Escuela Jónica*. Portal de filosofía, psicología y humanidades. Torre de Babel Ediciones, Julio 2002, act. 3 Agosto 2008. [Consulta: 5 Agosto 2008].

GOETHE, JOHANN W. *Teoría de los colores*, Dir. Gen. de B.B.A.A. y Archivos, Madrid, 1992.

RAMÍREZ, JUAN ANTONIO. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. (1ªed.,1993), Madrid, Siruela, 2000.

CALABRESE, OMAR. *Il linguaggio dell'arte*, Milán, Bompani, 1987. (Tr. Castellana de Rosa Premat; *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1997).

WILLET, JOHN. *Expressionism*, (Tr. Española de Jose Miguel Velloso; *El rompecabezas expresionista*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970).

WILLIAMS, CHRISTOPER. *Origins of form*, New York, Architectural book publishing company, s.f., (Tr. Castellana de Homero Alsina Therenet; *Los orígenes de la forma*, al cuidado de Yves Zimmermann, Barcelona, G.G., 1984).

SIQUEIROS, DAVID ALFARO. *Cómo se pinta un mural*, México 1951.

HERNER, IRENE. *Siqueiros: El artista sujetado por la experimentación*. (Extraído de una copia del ensayo sin datos bibliográficos).

CARRERE, ALBERTO Y SABORIT, JOSÉ. *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.

SAURA, ANTONIO. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Itinerarios de Antonio Saura*, [Catálogo]: Ministerio de Cultura, Madrid, Dación 2005.

ARJONA, DANIEL, "Alberto Manguel. La lectura nos sirve para hacer preguntas cabales sobre esta realidad mentirosa", *EL CULTURAL*, 16-22 de Octubre de 2008, suplemento *EL MUNDO*, pág. 10-11.

BATTYE, JOHN CRISTOPHER, "A conversation with Frank Auerbach", *Art and Artist*, nº 10, volumen 5, enero 1971, pág. 56.

RAINER, ARNULF. Galerie Heiner Friedrich, (1ª imp.,1978), Munich, [Catálogo]: *Totenmasken*. Guggenheim Museum, (2ª imp.,) Nueva York, [Catálogo]: Arnulf Rainer, 1989.

SYLVESTER, DAVID. *Entrevista con Francis Bacon*. Debolsillo, 2003.

MERLEAU-PONTY M. *Résumés de cours du Collège de France*, (Tr. Castellana de Eduardo Bello Reguera; *Posibilidad de la filosofía. Resúmenes de los Cursos del Collège de France*, 1952-1960, Madrid, Narcea, 1979).

Gráficos

Los gráficos pertenecen a TREFIL, JAMES S. *El panorama inesperado*, biblioteca científica salvat. 04 Julio 2005. [Consulta 06 Agosto 2008].
<<http://historias-de-la-ciencia.bloc.cat/post1052/29490>>

Bibliografía electrónica

PIÑUEL RAIGADA, JOSÉ LUIS. *Abraham A. Moles (1920-1992) y la Teoría de la Información*. Datos extraídos del artículo digital del traductor de *Théorie de l'information et perception esthétique*. De *Abraham A. Moles*. [Consulta 20 Octubre 2008].
<<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/inf/11357991/articulos/CIYC989911057A.PDF>>

IERARDO, ESTEBAN. *La liebre y el coyote: Encuentros con lo animal y lo secreto en la obra de Joseph Beuys*. Performanceología, Todo sobre arte de performance y performancistas. Blog. [consulta 30 de septiembre 2008]. Artículo extraído de
<<http://www.temakel.com/simbolismoabuys.htm>>

ALIAGA, JUAN VICENTE. *La elocuencia política del cuerpo*. Performanceología, Todo sobre Arte de Performance y Performancistas. Blog. [Consulta 17 Septiembre 2008].
<http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/la-elocuencia-politica-del-cuerpo-juan.html>.

KAKU, MICHIO. *Michio Kaku habla sobre Universos Paralelos*. Astroseti.org. Manuel Hermán Capitán, 19 Marzo 2006. [Consulta 24 Octubre 2007].
<<http://www.astroseti.org/vernew.php?codigo=2038>>

AAVV. *Luz. Historia de la óptica*. Wikipedia, la enciclopedia libre. Wikimedia Foundation Inc., actualización 8 Agosto 2008. [Consulta: 5 Agosto 2008].
<<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Luz&action=history>>.

9 Equipo y agradecimientos

En primer lugar debo decir que la producción de este trabajo no hubiera sido posible sin la complicidad y la esencial colaboración, de su otro miembro del equipo; *Luís Cañizares, (LUKAIS)*.

Por otro lado quisiera agradecer la imprescindible ayuda que he recibido estos meses de trabajo por parte de mi buena amiga; *Marisa Ferrús*, y de mis padres *Mª pilar* y *Melchor*, de los cuales he recibido todo el apoyo necesario para concluir esta aventura con éxito.

Así mismo me gustaría agradecer la oportunidad que recibí en su día para recoger el espíritu de la antorcha en la práctica artística. Ese influjo que de forma generacional se traspasa, y que tuve hace ya algún tiempo el privilegio de recibir. Por lo que ahora, en el reconocimiento de su importancia, y del apoyo moral recibido a lo largo de estos años agradezco a *Nassio* de todo corazón.

También quiero hacer una especial mención al gabinete de producciones audiovisuales *PAUROM*, y concretamente a *Pablo*, que ha demostrado ser todo un hermano con su paciencia y conocimientos en esta materia.

Y en general a todos mis compañeros. Y a todos los profesores que a lo largo de estos años nos han ayudado a ver las cosas, reitero el apoyo y el ánimo recibido en este Master, volviéndoselo a agradecer a todos. Muchas gracias.