

¿Qué es la estética de la luz?

Prof. Mauricio RINALDI

Sección Luminotecnia, Teatro Colón de Buenos Aires.
Instituto Universitario Nacional del Arte.

Abstract

Todo evento visual necesita de la luz para realizarse, para ser actual. La luz es el material estético de mayor plasticidad en la construcción de la imagen visual, pero implica, a su vez, un estudio profundo de sus características expresivas. El resultado artístico de un proyecto no depende tanto de la tecnología empleada, sino del concepto estético desarrollado. La técnica utilizada es entonces la consecuencia del concepto estético.

La luz está en el espacio sobre el cual se la proyecta y transcurre a través del tiempo durante el cual se observa ese espacio. La luz es espacio-temporal, por lo cual hay una morfología y una sintaxis de la luz, una instauración de la forma en el espacio y una articulación de las transformaciones en el tiempo. La luz se relaciona así con la pintura y con la música, artes que a través de la historia han logrado un alto grado de formalización y, por ello, sirven de modelo al análisis estético de la luz.

Puede haber, entonces, una estética de la luz, lo que implica el estudio de la luz desde perspectivas filosóficas que hagan posible su comprensión y desarrollo como fenómeno artístico. Estos problemas son: 1. la luz como material estético, 2. el estilo en la iluminación, 3. el carácter de originalidad de un diseño de iluminación. Así, la estética de la luz ilumina el problema de la luz como diseño. Pero, un estudio sistemático debe ser encarado a partir de la autonomía de la iluminación, por lo que se verá la necesidad de formalizar la composición con luces.

Introducción

Todo evento visual necesita de la luz para realizarse, para ser actual. La luz es el material estético de mayor plasticidad en la construcción de la imagen visual, pero implica, a su vez, un estudio profundo de sus características expresivas. El resultado artístico de un proyecto no depende tanto de la tecnología empleada, sino del concepto estético desarrollado. La técnica utilizada es entonces la consecuencia del concepto estético.

Ante todo, deberá considerarse un doble modo de ser. La luz está en el espacio sobre el cual se la proyecta y transcurre a través del tiempo durante el cual se la observa. La luz es espacio-temporal, es decir, hay una morfología y una sintaxis de la luz, o sea, una instauración de la forma en el espacio y una articulación de las transformaciones en el tiempo. Se verá entonces que la luz se relaciona con la pintura y con la música, artes del espacio y del tiempo, las cuales han desarrollado una formalización importante a través de la historia y pueden, por ello, ser tomadas como modelo en el desarrollo de una estética e la luz.

Puede haber, entonces, una estética de la luz, lo que implica su estudio desde perspectivas filosóficas que hagan posible la comprensión y el desarrollo de la luz como fenómeno artístico. Así, la estética de la luz ilumina el problema de la luz como diseño. Sin embargo, no se intentará aquí dar respuestas sino más bien plantear preguntas, lo cual no debe tomarse como una falta ya que todo desarrollo teórico comienza siempre por el planteo del problema. Definir correctamente el problema al inicio es tener ya recorrido medio camino hacia la solución. Sin embargo, una consideración importante para la metodología de análisis es que deberá pensarse la luz como un arte autónomo, al igual que la música y, desde las vanguardias, también la pintura. En este sentido, se adoptará una actitud fenomenológica en el planteo y descripción de la luz como hecho estético, y a la misma fenomenología como corriente filosófica apta para este estudio. Esto hace posible una propuesta formal para el estudio de la composición con luces.

1. Algunas definiciones

Antes de comenzar con el desarrollo mismo del texto, se hace necesario definir algunos términos y expresiones que serán utilizados a fin de comprender con precisión los conceptos que siguen.

La expresión “estética de la luz” involucra dos términos que necesitan ser esclarecidos para saber a qué se refiere dicha expresión: “estética” y “luz”.

Por un lado, la estética es una disciplina filosófica que pretende definir o dar repuesta a los problemas que surgen cuando contemplamos objetos que producen en nosotros la experiencia estética. Aceptada esta definición, habrá que indagar qué hace de la luz un *objeto estético*. En primer lugar, deberá recordarse que “objeto” es todo aquello que se constituye como una figura sobre un fondo, o como un tema delimitado por un contexto. O sea, un objeto es aquello que se presenta como centro de nuestra atención, capturando nuestro interés perceptivo. Relacionado con estas consideraciones, está también el significado originario del término “estética”: para los griegos la *aísthesis* designaba la capacidad de tener conocimiento por medio de los sentidos. Ambas maneras de entender la estética, o sea, como filosofía del arte y como percepción sensible, serán tenidas en cuenta en este análisis estético de la luz.

Por otra parte, *material estético* es todo aquello que el artista utiliza para realizar su obra. En este sentido, se podrá hablar de la luz como material estético al ser ella empleada en la construcción de una imagen visual. Pero el material estético rara vez es utilizado en forma bruta y directa; el material estético recibe por parte del artista algún tipo de tratamiento o manipulación con la finalidad de transformarlo deviniendo lo que se requiere de él. Si se considera la luz como material en bruto, habrá que denominar de otro modo el resultado de la luz tratada o manipulada. El término “iluminación” podría ser empleado entonces para designar el tratamiento de la luz. Si la luz es la materia prima sin elaborar, la iluminación será la obra terminada, luz tratada. Los términos “luz” e “iluminación” serían equiparables, entonces, a los términos “pigmento” y “cuadro” en el caso del pintor, o “piedra” y “estatua” en el caso del escultor.

A lo expresado hay que agregar que todo material se manipula a través de la técnica. Se definirá el término “técnica” como el conjunto de procedimientos normalizados para la manipulación, control y tratamiento de un material.

2. En el origen fue la luz

Ante todo, parece necesario partir de lo más elemental, de lo primordial, del fenómeno simple, para así establecer el carácter de la lógica interna de la luz como material estético. Partimos para ello del esquema de la *tríada de la percepción visual* que relaciona *sujeto, espacio y luz*. Estos tres elementos son necesarios pero no suficientes para la producción de fenómeno visual, ya que entre ellos deben darse tres relaciones:

1. El objeto debe estar dentro del campo visual del sujeto.
2. El sujeto debe intencionar la percepción del objeto.
3. La luz debe incidir sobre el objeto.

El esquema de la tríada de la percepción visual es válido, pero abstracto, es decir, no habla de las condiciones originarias y fenomenológicas de la percepción visual. En este sentido, desde el punto de vista genético, se consideran dos principios:

1. El espacio homogéneo es abstracto. No sirve para la *praxis*. La *espacialidad* es el espacio modulado, y un primer principio de modulación espacial es la instauración de un plano divisor, el cual genera dos valores: semi-espacio A y semi-espacio B.
2. Una fuente de luz es un punto de emisión radial en todas las direcciones y sentidos del espacio. Dar una determinación al sentido y dirección de esa emisión es pasar de la luz a la iluminación (de la materia amorfa a la forma constituida), y un primer principio de iluminación estaría dado por la instauración de un plano, el cual genera dos valores: luz y oscuridad.

Se trata ahora de analizar las posibilidades que estos principios presentan para el estudio sistemático de las relaciones entre luz y espacio desde el punto de vista de la *aísthesis*. En primer lugar, “ver” es “ver algo”, o sea, un objeto rodeado por un contexto. Por ello, el “ver algo” implica la estructura figura-fondo.

Enfrentado al espacio homogéneo, el sujeto no percibe nada, ya que no hay “algo” que se encuentre en un contexto. El espacio homogéneo carece de la estructura figura-fondo. Si la percepción implica la relación figura-fondo, a partir de los principios expuestos en 1 y 2 puede decirse que las condiciones de posibilidad para la percepción visual están dadas por la instauración de un plano divisor y por la existencia de una fuente de luz (por supuesto, aquí debe considerarse también la presencia del sujeto, en tanto elemento necesario de la tríada de la percepción visual). De esta manera, el sujeto que enfrenta a un espacio en el cual haya un plano y una fuente de luz, estará en presencia de un espacio heterogéneo, es decir, un semi-espacio iluminado y un semi-espacio oscuro. Estas diferencias de valores espaciales dan la posibilidad de interpretar la relación figura-fondo para el sujeto. Por ello, puede afirmarse que la percepción está dada por negatividades, además de positivities. En efecto, si sólo se considerase un espacio dividido por un plano, el sujeto no percibiría nada; igualmente ocurrirá si únicamente se considerase un fuente de luz sin la existencia de un plano. El hecho de que una fuente de luz incida sobre un plano crea una zona iluminada que el sujeto sólo percibirá por contraste con la zona oscura, y a la inversa. Resumiendo, puede decirse que la percepción visual es posible por la incidencia de la luz de una fuente sobre una superficie de separación instaurados en el espacio homogéneo.

Desde el punto de vista de la fenomenología podría plantearse que el sujeto establece una polaridad espacial porque el sujeto, en tanto unidad de *conciencia* y *cuerpo propio*, implica el *aquí* y *ahora* únicos de cada individuo. Sin embargo, para que el sujeto pueda tener esta conciencia de su aquí y ahora debe percibir el entorno en el cual se encuentra. Así, por un lado, la *tríada de la percepción visual* plantea las condiciones de posibilidad para que pueda darse el fenómeno visual desde el punto de vista teórico; y, por otro lado, los dos conceptos definidos, a los que se llamará *principios fenoménicos de la percepción visual*, describen el modo en el que la tríada debe manifestarse para que efectivamente pueda darse la percepción visual.

Los *principios fenoménicos* son principios genéticos, es decir, describen el proceso de surgimiento de la percepción visual. A partir de aquí, toda manifestación particular de la luz sobre el espacio y a través del tiempo puede analizarse mediante niveles específicos.

3. Metodología

Todo objeto o situación puede analizarse desde tres puntos de vista: morfológico, sintáctico y semántico. Partiendo de este esquema, se propone su aplicación metodológica como punto de partida para el estudio estético de la luz. El resultado es el siguiente:

Nivel	Aplicado a la iluminación
Morfología: nivel μ (mu)	Estudia los aspectos visuales de la iluminación
Sintaxis: nivel σ (sigma)	Estudia los aspectos temporales de la iluminación
Semántica: nivel $\mu\sigma$ (mu-sigma)	Estudia los aspectos significantes de la iluminación

En este esquema, los niveles de análisis morfológico y sintáctico son *descriptivos*, es decir, cada uno de ellos se organiza a partir de conceptos que refieren objetivamente a los diferentes aspectos de la iluminación. Por otra parte, el nivel de análisis semántico se basa en las unidades semánticas o de significado que constituyen un evento o acontecimiento, y que se determinan no sólo por aspectos objetivos de la puesta en escena de ese evento, sino también por la interpretación que el diseñador de luces, en este caso, hace de dicho evento. Por ello, la semántica de la luz es un nivel de análisis *valorativo*. Y, dado que interesa una teoría que pueda ser aplicable en la praxis de la iluminación, es importante recordar brevemente los aspectos morfológicos y sintácticos de la iluminación, ya que éstos constituyen la *materialidad* del diseño de luces, es decir, su manifestación real en el espacio y el tiempo. Además, se verá que el objetivo aquí es obtener una formalización de la iluminación para que ella pueda pensarse como arte autónoma. No se considerará, por ello, la semántica en este texto. El estudio objetivo y descriptivo de la luz como material estético está dado, entonces, por conceptos que pertenecen a los dos niveles de análisis que se designarán como nivel μ (mu, morfología) y nivel σ (sigma, sintaxis).

Morfología: (Nivel μ)

En el espacio la luz crea modos de ver, proponiendo una determinada estructura visual a partir de una estructura espacial. Hay aspectos visuales de la luz que permiten estudiar su morfología: posición, intensidad, color, difusión, tamaño, forma. Estos seis factores morfológicos dan cuenta de la manera en la cual la luz puede ser manipulada, por ejemplo, definiendo su color o intensidad. La manipulación de los factores morfológicos de la luz permite la composición visual del espacio mediante la luz. Se podría definir, por ejemplo, posición lateral izquierdo, intensidad media, color azul, difusión blanda. Este tipo de definiciones puede hacerse para varias fuentes de luz que intervengan en la creación de un *estado de luz*. El *estado de luz* es así la definición morfológica de las fuentes que se utilizan combinándolas para producir un resultado visual.

Resumidamente, puede caracterizarse cada uno de los factores morfológicos de la luz como sigue:

Posición: Indica el punto desde el cual la luz es proyectada sobre un objeto o el espacio. En un estado de luz las diferentes posiciones producen diferentes relaciones de clarooscuro sobre el objeto.

Intensidad: Es el nivel de luminosidad de una fuente de luz. En un estado de luz la intensidad produce centros de atención sobre el espacio, es decir, la atención del observador es atraída hacia donde hay mayor intensidad de luz.

Color: Es la cualidad o carácter cromático de la luz emitida por una fuente. En este sentido, el color es tal vez el factor morfológico que mayor influencia psicológica produce, estableciendo un estado de ánimo en el observador.

Difusión: Es la organización espacial de la emisión de una fuente de luz. La difusión puede considerarse como la textura de la luz, ya que produce mayor o menor evidencia o definición de las sombras, y en este sentido, la luz puede ser dura o blanda.

Tamaño: Es la apertura de la fuente de luz. El tamaño puede producir un aspecto visual integrado si es abierto (todo el espacio es iluminado por la misma luz) o un aspecto visual fragmentado si es cerrado (sólo una parte del espacio es iluminada por una luz).

Forma: Es el tipo de límite que una fuente de luz puede asumir sobre un espacio. La forma produce diferentes secciones sobre un espacio o área, y en este sentido, es un importante factor en la composición visual.

Para adiestrar al ojo en el manejo de la luz será un buen método la observación de las obras pictóricas de los maestros de la luz del Barroco (Rembrandt, Vermeer, Caravaggio, etc.). Se recomienda especialmente la descripción de la iluminación de sus obras a partir de los factores morfológicos de la luz.

Sintaxis: (Nivel σ)

A través del tiempo la luz cambia, proponiendo un determinado ritmo en la organización temporal. Hay aspectos temporales de la luz que permiten analizar su sintaxis: variedad, velocidad, permanencia, segmentación, orientación, evolución. Estas seis categorías sintácticas dan cuenta del modo en el cual la luz puede ser desplegada en el tiempo, por ejemplo, determinando su velocidad de cambio o la duración de su permanencia. La temporalidad de la luz implica el cambio de estado de todos o algunos factores morfológicos, es decir, lo que cambia es el aspecto visual del espacio por la modificación de la luz. Por ejemplo, se podría establecer que la intensidad de una fuente varía desde media hasta máximo y su color de azul a verde en un lapso de diez segundos. La sintaxis permite definir la manera en la que se producirán los cambios a través del tiempo, o sea, define el modo de articulación de un estado de luz con el siguiente, pudiéndose establecer, eventualmente, una ley de desarrollo.

Resumidamente, puede caracterizarse cada una de las categorías sintácticas de la luz como sigue:

Variedad: Es la cantidad de estados de luces que componen la totalidad del diseño de iluminación, pudiendo éstos ser muchos o pocos.

Velocidad: Es el tiempo en el cual un estado de luces cambia deviniendo el siguiente. En rigor, la velocidad es el tiempo de realización de un estado. La velocidad puede ser lenta o rápida.

Permanencia: Es el tiempo durante el cual un estado de luces queda sobre el espacio. La permanencia de un estado de luces puede ser largo o corto.

Segmentación: Es la agrupación de estados de luces sucesivos en función de su similitud visual. Esta agrupación se denomina *segmento*. La segmentación da al espacio continuidad visual si los estados de luces son similares o discontinuidad visual si los estados de luces son diferentes.

Orientación: Es el modo de correspondencia entre los estados de luces y los otros hechos o acontecimientos. Un estado de luces puede producirse en relación de simultaneidad con otro hecho o en relación de sucesividad con el mismo (antes o después).

Evolución: Es la agrupación de estados de luces sucesivos en función del desarrollo de un significado. Esta agrupación se denomina *forma*, ya que se conoce una forma cuando se sabe su significado.

Para desarrollar el sentido temporal de la luz será un buen método el análisis de las composiciones musicales de los maestros del Barroco y del Clasicismo (Bach, Mozart, etc.)

4.Hacia una formalización de la iluminación

En el estudio de la composición con luces cabe observar que la manipulación de la luz como arte surge prácticamente ligada al espectáculo, concretamente, aparece en el teatro durante el Barroco. En este sentido, la luz como arte se desarrolla en función de algo que se debe iluminar: el hecho escénico, dándose entonces su evolución como *iluminación escénica*. Así, la iluminación artística nace *incidental*, es decir, sin *autonomía*. Por otra parte, la música presenta ya en sus orígenes estos dos aspectos: como incidental y como autónoma. Puede plantearse entonces la pregunta acerca de la posibilidad de analizar la composición con luces tomando como modelo la composición musical. Es decir, se trata de establecer una *teoría de la iluminación* (al igual que se estableció una teoría de la música).

La comparación entre la iluminación y la música no responde sólo a su desarrollo en la historia del arte, sino que tiene, además, un fundamento conceptual. En este sentido, la música manipula sonido, que es una forma de energía. Por su parte, la iluminación manipula luz que es otra forma de energía. Y la energía, cualquiera fuere su estatuto o característica, se emite por una fuente a través del tiempo. De esta manera, la luz es, como material estético, un elemento temporal. Esto puede resultar contradictorio con el hecho de que se piensa en la luz como experiencia visual, y, por lo tanto, como elemento espacial. No se negará esto último, pero hay que precisar la descripción de este fenómeno: la luz, en tanto forma de energía, es ante todo temporal, pero produce un resultado espacial. Por ello, la esencia de la luz es temporal, siendo lo espacial (lo visual) un resultado segundo.

Pero hay otro punto de comparación entre la luz y el sonido. Ambos pueden manifestarse en grados mínimos en una escala, es decir, tanto la sucesión sonora como el círculo cromático son *continuos* por lo que entre dos sonidos o entre dos colores siempre puede determinarse otro sonido o color. La música, en tanto arte del tiempo, ha definido desde su inicio una escala, es decir, una sucesión de sonidos por pasos *discretos* que conforman la escala musical. Por su parte, la pintura, en tanto arte del espacio, ha intentado formalizar la escala cromática sin mucho éxito, ya que los pintores producen mezclas casi irreproducibles de los pigmentos para lograr colores únicos.

Por lo expresado, se estima necesario formalizar las características de la luz con el fin de poder establecer, a partir de allí, las posibilidades de componer con luces de modo que estas composiciones tengan autonomía estética. Esta formalización estará orientada hacia la determinación de escalas y grados en los factores morfológicos y las categorías sintácticas de la luz. Aquí parece surgir un problema: si, según la tríada de la percepción visual, la luz necesita del espacio para

hacerse evidente (o sea, para poder ser percibida por el sujeto), podría cuestionarse la autonomía de la iluminación, ya que siempre se ilumina algo diferente de la luz. Esta observación no tiene fundamento si se considera la distinción tradicional entre *obra* y *soporte*. Esta distinción establece que, por ejemplo, en la pintura, el bastidor que sostiene la tela y la tela misma no son la obra, sino el soporte de la misma. Así, la iluminación es la obra mientras que el espacio es su soporte. Se trata, por ello, de una inversión del punto de vista espectacular o teatral: es el espacio el que deberá pensarse en función de la iluminación que se compone.

Un paso ya dado en la formalización de la iluminación es su expresión gráfica explicada en un artículo del autor titulado "La *partitura de luces* como herramienta para el diseño de iluminación teatral". Se trata de un método gráfico que permite describir el modo en el que los factores morfológicos se modifican mediante las categorías sintácticas, mostrando la evolución las fuentes de luz involucradas en un diseño o composición lumínico, al igual que la partitura orquestal muestra la evolución de cada instrumento musical en el caso de la música.

Así, para una *teoría de la iluminación* (considerada como arte autónomo) se establece, en primer lugar, una correspondencia entre las características del sonido y de la luz en la siguiente tabla.

Sonido	Luz
Frecuencia	Color
Timbre	Saturación
Intensidad	Intensidad

A partir de estas comparaciones, se dan las siguientes definiciones (sólo se darán las definiciones de partida, dado que no es posible presentar toda la propuesta del autor para la formalización de la iluminación en este texto):

Escala: Sucesión de valores de la luz. Hay dos tipos de escala:

1. Escala cromática: Constituida por siete *valores-colores*: Azul (B), Turquesa (T), Verde (G), Amarillo (Y), Naranja (O), Rojo (R), Violeta (V). Esta escala tendrá tres grados con un subíndice que indica a qué grado pertenece el color correspondiente: Grado Bajo (escala oscura, con subíndice 1), Grado Medio (escala media con subíndice 2), Grado Alto (escala clara, con subíndice 3). Así, la escala cromática completa se compone de 21 valores:

OSCURO - B₁ T₁ G₁ Y₁ O₁ R₁ V₁ B₂ T₂ G₂ Y₂ O₂ R₂ V₂ B₃ T₃ G₃ Y₃ O₃ R₃ V₃ - CLARO

2. Escala acromática: Constituida por siete *valores-blancos*, también identificados por un subíndice: Blanco muy Frío (W₊₃), Blanco Frío (W₊₂), Blanco poco Frío (W₊₁), Blanco Neutro (W₀), Blanco poco Cálido (W₋₁), Blanco Cálido (W₋₂), Blanco muy Cálido (W₋₃):

FRÍO - W₊₃ W₊₂ W₊₁ W₀ W₋₁ W₋₂ W₋₃ - CÁLIDO

Acorde: Es la combinación simultánea de grados de la escala. Hay dos tipos de acorde:

1. Acorde cálido: Constituido por los grados Y O R.

2. Acorde frío: Constituido por los grados B T G.

El grado V puede ser incorporado tanto al acorde cálido como al acorde frío. En esos casos, cada uno de los acordes adoptará el carácter de su opuesto. Así, se tendrá:

3. Acorde cálido-frío: Y O R V

4. Acorde frío-cálido: B T G V.

5. Algunas consideraciones sobre la composición lumínica

En la composición de iluminación pueden considerarse dos problemas de partida. En primer lugar, el problema del *estilo* en la iluminación, lo cual es importante para dar unidad al desarrollo de la iluminación en el espacio a través del tiempo. En segundo lugar, el problema de la *obra original*, cuya importancia radica en las posibilidades de realizar una iluminación en las condiciones previstas por el autor-iluminador cuando éste no está presente. A esto hay que agregar un tercer problema: el de la *ejecución*, para lo cual se hace necesario contar una *formalización de la iluminación* para que quienes intervengan en la ejecución de la *obra lumínica* puedan llevarla a cabo tal como el autor la concibió, y con los *instrumentos de iluminación* adecuados.

El estilo

La definición de “estilo” dada por N. Abbagnano en su *Diccionario de Filosofía* es la siguiente: El estilo es “el conjunto de caracteres que distinguen una determinada forma expresiva de las demás.” Parece así que hay determinadas “marcas” o rasgos característicos de una forma de trabajo propio de un artista o de un período, lo cual puede verse en la manera en que las diversas obras de arte han sido producidas en las diferentes disciplinas. Pero, el estilo es un problema cuando se intenta su estudio en la iluminación. Tómese, por ejemplo, la pintura de Rembrandt, de quien se dice que fue un verdadero maestro de la luz, y considérese, por otra parte la pintura de Rubens. Ambos son grandes pintores del barroco, sin embargo, cada uno de ellos tiene formas diferentes de utilizar la luz en sus obras. Puede entonces preguntarse ¿qué características estilísticas tiene la iluminación barroca?

La respuesta no es simple, y tal vez no haya una única respuesta. Pero puede intentarse el siguiente análisis, partiendo de las observaciones de G. Bazin, respecto del movimiento pendular que se da como ciclos en el arte, y que consiste en la alternancia de períodos con un fuerte orden y estructuración y períodos donde no interesa el respeto por la forma. De manera rápida, puede recordarse que al clasicismo griego siguió la época medieval, luego vino el renacimiento, luego el barroco, a continuación el neoclasicismo, y el romanticismo. Así, el concepto es que puede hablarse de *lo clásico* y *lo barroco* como actitudes que se dan alternativamente en la historia del arte. Cada una de estas actitudes estilísticas tiene, según Bazin, características propias que pueden verse en la siguiente tabla.

Lo clásico	Lo barroco
Equilibrio entre la forma mental y observación de la Naturaleza: formas concéntricas; organización rigurosa de elementos, cada uno de los cuales guarda su unidad.	Exposición de inquietud y deseo de libertad. Composición “abierta”, fragmentos de extensión que desbordan el marco.
Movimientos regulados por ritmos; hay cadencia armónica. Formas “ponderables” y estáticas, sometidas a la ley de gravedad.	Movimientos proyectados en todas direcciones. Unidad de orden orgánico, estrecha relación de las formas entre sí; disolución de las formas.
Cohesión, sometimiento de la Naturaleza a la medida del hombre. Estado del ser.	Dispersión, absorción del hombre en el ritmo cósmico de la Naturaleza. Estado del devenir.
Se interesa por el hombre en plenitud de las fuerzas de la edad madura, sometida a la razón.	Se representa la pasión humana: el amor, el dolor, las edades de la vida.
Prefiere la arquitectura y la escultura.	Prefiere la música y la pintura.
Privilegia la sintaxis por sobre la morfología.	Privilegia la morfología por sobre la sintaxis.

Si se toman estas ideas como válidas, deberá observarse en la manipulación de la luz la creación de un tipo de imagen que responda a estas premisas a fin de obtener una iluminación realizada en estilo.

La obra original

El concepto de originalidad en la obra de arte está tradicionalmente ligado a la idea de objeto único e irrepetible. Esto puede ser aceptado en el caso de las artes plásticas donde, por ejemplo, un cuadro o una escultura son objetos únicos. Pero, el problema se presenta cuando se trata de artes como la

literatura o la música cuyas obras llegan a ser a través del tiempo y, por lo tanto, deben ser ejecutadas o representadas siempre que se quiera apreciarlas. Un marco teórico que puede tomarse como punto de partida es el propuesto por G. Genette, quien establece la diferencia entre dos modos de ser de la obra de arte: el *régimen autográfico* y el *régimen alográfico*. Las obras de tipo autográfico son aquellas constituidas por un *cuerpo único*, por ejemplo, la pintura. Las obras de tipo alográfico son aquellas conformadas por una idea rectora de la cual toda manifestación es un *ejemplar válido*. Así, la partitura de orquesta de un compositor es la obra, siendo cada ejecución musical un ejemplar válido. Es decir, sólo hay un único retrato de Julio II pintado por Rafael, mientras que hay distintas ejecuciones de la Novena Sinfonía de Beethoven equivalentes o igualmente válidas. La diferencia entre lo autográfico y lo alográfico parece estar en el estatuto esencialmente diferente que aparentemente tienen las artes del espacio y las artes del tiempo. Sin embargo, Genette demuestra que esta diferencia está en el hecho de poder reproducir la obra. En efecto, la pintura es casi irreproducible por tratar con pigmentos de los ni el mismo autor es capaz de decir su constitución, mientras que la música trata con intervalos sonoros ya establecidos y conocidos, por lo que la partitura puede dar cuenta de las intenciones del autor. De esta manera, si un pintor pudiera expresar con precisión sus intenciones en un conjunto de instrucciones comprensibles por todos, sería posible que un intérprete realizara sus cuadros, debiéndose considerar a cada uno de ellos como ejemplar válido, al igual que el director de orquesta interpreta la partitura del músico compositor.

Desde el punto de vista de la iluminación, la extrema plasticidad de la luz para operar con ella produciendo infinitas situaciones visuales (espaciales) la hace similar a la pintura, por lo cual ésta puede tomarse como modelo de aquella. Pero, por otra parte, la posibilidad de establecer una teoría de la iluminación de manera de poder operar con la luz con autonomía estética, la hace similar a la música, por lo cual ésta puede también ser un modelo para aquella.

La ejecución de la iluminación

La ejecución de una obra lumínica implica algunas consideraciones. En primer lugar, una formalización o *teoría de la iluminación* misma, con el fin de que quienes intervengan en ea ejecución sepan cómo actuar sobre la luz; esta formalización va acompañada por su expresión gráfica: la *partitura de luces*. En segundo lugar, esa ejecución es una manipulación de la luz para lo cual se necesita un *instrumento de iluminación*, o sea, una luminaria que permita al operador-ejecutante manifestar aquello que lee en la partitura de luces. En tercer lugar, un aspecto que compete al autor-iluminador: la definición del tipo de espacio que se necesita para la obra lumínica. En este sentido, el espacio puede ser desde un simple plano blanco para proyectar las luces él, hasta objetos específicamente diseñados, pasando por sólidos geométricos; lo importante es que el espacio responda a las necesidades expresivas de la iluminación.

Conclusión

Se ha intentado aquí sentar las bases para el estudio de la estética de la luz. En este sentido, se ha adoptado una estrategia de análisis fenomenológica para describir el fenómeno lumínico, tanto desde el punto de vista genético como desde el punto de vista de la composición espaciotemporal (morfología y sintaxis); la pintura y la música se toman entonces como modelos para el estudio de la iluminación. Pero, con el fin de poder establecer la autonomía estética de la iluminación, es necesaria una teoría de la iluminación, es decir, una formalización de sus aspectos morfosintácticos; la música se toma aquí como modelo. Esta teoría de la iluminación deberá emplearse en la composición de obras lumínicas para evaluar sus reales valores estéticos. En la composición lumínica puede considerarse, como en otras artes, su estilo y las posibilidades de ejecutar fielmente la obra concebida por el autor-iluminador. Todo este planteo apunta a poder desarrollar un discurso sobre la iluminación que tenga tanto rigor conceptual como flexibilidad de aplicación. Sólo resta la puesta en marcha de lo expresado.

Bibliografía

BAZIN, GERMAIN, *Historia del arte*, Omega, Barcelona, 1996.

GENETTE, GÉRARD, *La Obra del Arte*, Lumen, Barcelona, 1997.

GOLDSTEIN, E. BRUCE, *Sensación y percepción*, trad. de Julio Lillo Jover, ed. Debate, Madrid, 1988.

HEIDEGGER, MARTIN, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

KANDINSKY, VASSILY, *Punto y línea sobre el plano*, Barral Editores, Barcelona, 1971.

MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

PALMER, RICHARD H., *The lighting art: the aesthetics of stage lighting design*, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1985.

RINALDI, MAURICIO R. A., *Diseño de iluminación teatral*, Buenos Aires, Edicial, 1998.

__ "Ensayo sobre estética de la luz", AA.VV., Lux América '95, Montevideo, 1995.

__ "Aspectos temporales en el diseño de iluminación teatral", AA.VV., Lux América '97, Viña del Mar, 1997.

- - "La partitura de luces como herramienta para el diseño de iluminación teatral", Revista Escenotecnic, Año 8, N° 46 de mayo-junio y N° 47 de julio-agosto, 2006.

UBERSFELD, ANNE, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Univ. de Murcia, 1993.

VALLS, MANUEL, "Sobre las nuevas grafías musicales", Revista de Occidente, Año 6 2da época, N° 64, julio, 1968.

WALTON, ROBERTO, *Husserl: Mundo, conciencia y temporalidad*, Buenos Aires, Almagesto, 1993.

Prof. Mauricio Rinaldi
Telefax: ++54-11-4361 9117
E-mail: info @ esteticadelaluz.com.ar
esteticadelaluz @ yahoo.com.ar
Web site: www. esteticadelaluz .com.ar