

SEKİİO

İSTANBUL 2007



TC
İSTANBUL
KÜLTÜR
ÜNİVERSİTESİ



SANAT VE TASARIM FAKÜLTESİ



Bildiriler / Papers/Communications
Cilt I / Volume I / Volumen I

29 Mayıs - 02 Haziran 2007
May 29 - June 02 2007
29 Mai - 02 Juin 2007
29 Mayo - 02 Junio 2007

SEMIOTIC
I S T A N B U L 2 0 0 7

VIII. Uluslararası Görsel Göstergebilim Kongresi
AISV - IAVS
"Görünürün Kùltürleri"

VIIIth Congress of the AISV-IAVS
International Association for Visual Semiotics
"Cultures of visuality"

VIIIème Congrès de l'AISV-IAVS
Association Internationale de Sémiotique Visuelle
"Cultures du visible"

VIII° Congreso de la AISV-IAVS
Asociación Internacional de Semiótica Visual
"Culturas de lo visible"

29 Mayıs - 02 Haziran 2007
May 29 - June 02 2007
29 Mai - 02 Juin 2007
29 Mayo - 02 Junio 2007

Bildiriler / Papers/Communications
Cilt I / Volume I / Volumen I

İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları
Yayın No: 62

ISBN: 978-975-6957-63-9

© Her türlü yayın hakkı
İstanbul Kültür Üniversitesi'ne aittir.

Baskı: ES yayınları Dijital Baskı Tesisleri

Editör
Yrd. Doç.Dr. Mehmet Üstünipek

Yayına Hazırlayanlar
Yrd. Doç. Dr. Işıl Zeybek
Ar. Gör. Batu Duru
Ar. Gör. Deniz Yengin

TC
İstanbul Kültür Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi
Ataköy Yerleşkesi Bakırköy, İstanbul
Tel: (+90 212) 498 41 00
Faks: (+90 212) 661 85 36
Web:
www.iku.edu.tr

SEMIO 07

29 Mayıs 2007

Önder Öztunalı Konferans Salonu

Önder Öztunalı Conference Hall/ Salle De Conférences Önder Öztunalı/ Sala De Conferencia Önder Öztunalı

1. Oturum: Görsel Tasarım ve Göstergeler

1. Session: Visual Design and Signs/ 1. Session: Design Visuel et Signes/ 1. Sesión: Diseño virtual y indicadores

Oturum Başkanı/ Moderator/ Président/ Presidente de sesión: Prof.Dr. Jean- Marie KLINKENBERG

Prof. Dr. Fatma ERKMAN AKERMAN

Prof. Dr. Lorena Pina GOMEZ

Prof. Dr. Maria Amelia BULHOES

Konferans

Conference/ Conférence Plénière/ Conferencia

Prof. Dr. José Luis CAIVANO

2. Oturum: Toplum- Kültür ve Göstergeler

2. Session: Society-Culture and Signs/ 2. Session: Sociétés- Culture et Signes/
2. Sesión: Sociedad-cultura y indicadores

Oturum Başkanı/ Moderator/ Président/ Presidente de sesión: Prof. Dr. Göran SONESSON

Prof. Dr. Annette Beguin VERBRUGGE

Prof. Dr. Maria Claudia BRUCCULERI

Prof. Dr.Diana Luz Pessoa de BARROS

Konferans

Conference/ Conférence Plénière/ Conferencia

Prof. Dr. Jean- Marie KLINKENBERG

3. Oturum: Sanatta Görsellik ve Göstergeler

3. Session: Visuality in Art and Signs/ 3. Session: Visuality dans l'Art et Signes/
3. Sesión: Visualidad artística y indicadores

Oturum Başkanı/ Moderator/ Président/ Presidente de sesión: Prof. Dr. Michel COSTANTINI

Prof. Sandra REY

Prof. Dr. Claudio F.GUERRI & William S.HUFF

Prof. Dr. Beth BRAIT

MÁS ALLÁ DEL REALISMO: LA VISIBILIDAD EN LA OBRA DEL ARTISTA PLÁSTICO ARGENTINO JORGE IGLESIAS

José Luis Caivano, Universidad de Buenos Aires, y
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y
Técnicas, CONICET, Argentina

ABSTRACT

The work by the Argentine plastic artist Jorge Iglesias does not pose a rupture with the iconic tradition in art. Instead, it investigates unexplored possibilities in the historical genres of representation, opening new perspectives. This paper analyzes various stages of Iglesias' production, where the ambiguity inherent in the visual perception is exploited to produce new ways of representation that in some cases revert artistic canons, in other cases give new life to them, and that put into relief the culture of visibility in the plastic arts. Beyond an initial production of traditional painting, usually with extreme realism, we find the following categories in his work: invisible sculptures, images painted with light, 3D paintings, and sculptures with virtual movement. The questions developed here include: the limits between sculpture and painting, the change of relationship between original and copy with regard to the traditional painting (which promotes a reconsideration of the idea of reproducibility in the work of art), the different perceptual experiences that the same object can provoke, the material status of the work of art (what is real and what is illusory, what is 3D and what is 2D), a new context for the relationship between color-light and color-pigment, the role of positive and negative in the production of images, and the temporality in sculpture and painting.

Keywords: invisibility, countershading, color & light, painting, sculpture, visual illusions

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar algunos conceptos relacionados con la psicología de la percepción y la semiótica a partir del uso de la luz, el color y la espacialidad en la obra del artista plástico argentino Jorge Iglesias.¹ La obra de Iglesias ha evolucionado notablemente desde sus inicios. No plantea una ruptura con la tradición icónica en el arte sino que investiga posibilidades inexploradas en los géneros históricos de la representación, abriendo nuevas perspectivas. Pasaremos revista a varias etapas de su producción y nos detendremos en aquellas donde se explota al máximo la ambigüedad inherente a la percepción visual humana para producir nuevas formas de representación que en algunos casos revierten y en otros casos dan nueva vida a ciertos cánones artísticos, y que en última instancia ponen en relieve la cultura de la visibilidad en las artes plásticas. En su estado actual, la producción de Iglesias podría clasificarse en cinco períodos o categorías de obras:

1. Pintura tradicional: óleos, acuarelas, pasteles, dibujos en tinta y lápiz, con un énfasis particular en la representación de la interacción entre la luz y los objetos, y en algunos casos con dosis de realismo casi fotográfico. La principal producción en este grupo abarca aproximadamente desde 1980 hasta 1993.
2. Esculturas invisibles: objetos que son vistos en ciertas condiciones de iluminación y no pueden verse en otra.

¹ Un estudio previo de la obra de este artista fue publicado en la revista *Heterogénesis* (Caivano 1998).

3. Cuadros pintados con luz: bajorrelieves acromáticos que dependen de una iluminación particular para adquirir la forma, los colores y la apariencia de una pintura tradicional figurativa.
4. Pinturas tridimensionales: representaciones bidimensionales pintadas sobre una trama de líneas y con una grilla superpuesta a poca distancia, que se perciben como imágenes en tres dimensiones. El conjunto, que suele tener menos de un centímetro de espesor e incluso se presenta enmarcado a la manera de un cuadro tradicional, se percibe como una imagen en tres dimensiones, con un aspecto similar al de una holografía, pero con toda la gama de colores.
5. Esculturas con movimiento virtual: objetos tridimensionales que al ser recorridos desde distintos puntos de vista o al ser movidos en una dirección aparentan un movimiento en la dirección contraria.

1. PINTURA TRADICIONAL

A diferencia de la historia de la pintura moderna, que se desarrolló en un proceso de abstracción progresiva desde principios del siglo XX hasta las obras más abstractas de Mondrian, Vasarely, Kandinsky, Klee y otros, la producción del primer período de Iglesias ha ido en la dirección contraria: desde la abstracción hasta una figuratividad con un realismo casi fotográfico. En la Figura 1 (izquierda), vemos una pintura que no tiene un propósito referencial explícito. En el retrato de la derecha, las figuras geométricas son todavía una forma de expresión y un modo de regular la composición, pero ya estamos de regreso en el campo de la figuración.



Figura 1

Más adelante, el trabajo del artista se concentra más en la representación de la luz interactuando con las personas y los objetos de una manera muy realista. En primer lugar tenemos los efectos de la luz solar. Además de su realismo, un rasgo curioso de las pinturas de la Figura 2 (que vemos en versión completa y en un detalle) es su reducido tamaño: el lado mayor mide no más de 20 centímetros.



Figura 2

De las representaciones de exteriores pasamos a interiores con superficies espejadas, brillos metálicos, telas traslúcidas y objetos transparentes. Como puede uno imaginarse, las figuras humanas y sus vestidos, así como las naturalezas muertas, no han escapado al interés de Iglesias, debido a las posibilidades de representar diferentes clases de objetos con variadas apariencias (Figura 3).



Figura 3

En dos de las últimas pinturas de este período, dos óleos sobre tela de dimensiones considerables —2 por 2 metros—, la maestría en pintar efectos de luz alcanza su punto más alto (Figura 4). En el primero puede apreciarse la superficie del lago y la luz que entra por la ventana y es modulada en la piel de la mujer. En el retrato de Juan Manuel Fangio hay varios rasgos notables. Podemos apreciar la calidad fotográfica, especialmente en los reflejos de la carrocería del Mercedes Benz. Pero algo curioso es que las sombras que arrojan las ruedas del auto sobre el piso están pintadas de una manera ambigua que hace que parezcan girar acompañando la mirada del observador a medida que se desplaza lateralmente frente al cuadro.

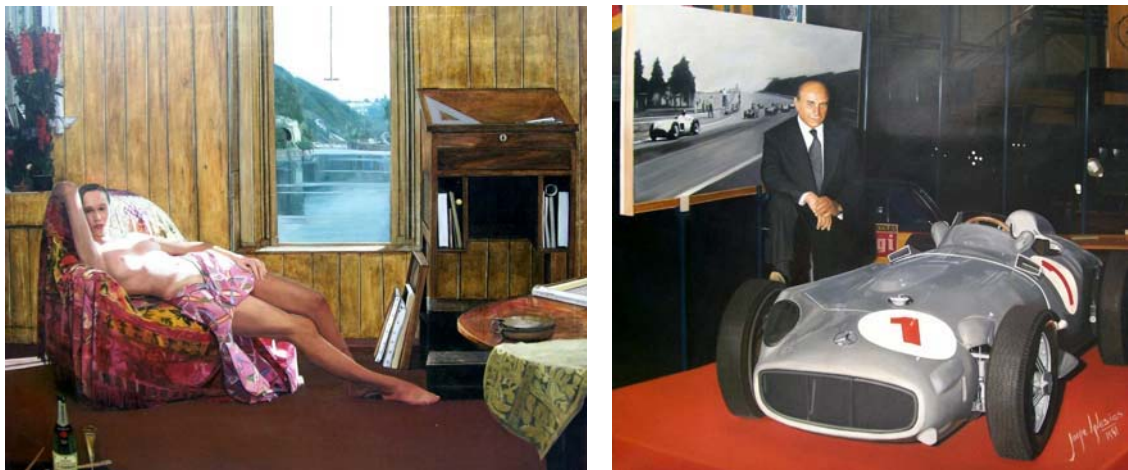


Figura 4

En verdad, no hay algo notablemente especial en estas pinturas del primer período, excepto la habilidosa técnica, que resulta inusual entre los artistas de hoy en día. En este sentido, Iglesias parece haber heredado el conocimiento y las técnicas del barroco, los pintores realistas e impresionistas. Si su producción hubiese quedado en este punto, él sería considerado como un pintor consumado pero probablemente poco innovativo. Veremos que esto es solo el prelude necesario para las obras de los períodos siguientes, que verdaderamente revolucionan muchos de los conceptos acerca de la pintura.

2. ESCULTURAS INVISIBLES

En la Figura 5 (arriba-izquierda) hay un objeto, pero resulta invisible aunque es evidente que está iluminado por completo. En la imagen siguiente (arriba-centro) una parte del dedo desaparece al introducirse en ese objeto invisible. Colocando la mano por detrás (arriba-derecha), puede verse parte de la silueta, pero parece un objeto plano. Haciendo sombra parcialmente (abajo-izquierda y abajo-centro), se ve una parte del objeto. Finalmente, al tapar una de las fuentes de iluminación el objeto se hace completamente visible en su verdadera forma tridimensional (abajo-derecha). La botella estuvo allí todo el tiempo. Una aclaración que es necesario hacer en este punto es que se trata de un objeto real, no hay truco de ningún tipo. Las únicas dos cosas agregadas por Iglesias son una capa especial de pintura sobre su superficie y unas condiciones de iluminación determinadas, eso es todo. Pero estas dos cosas son ejecutadas muy cuidadosamente, y aquí podemos comenzar a entender cómo era necesaria toda la maestría y habilidad que hemos visto en las pinturas tradicionales del primer período.

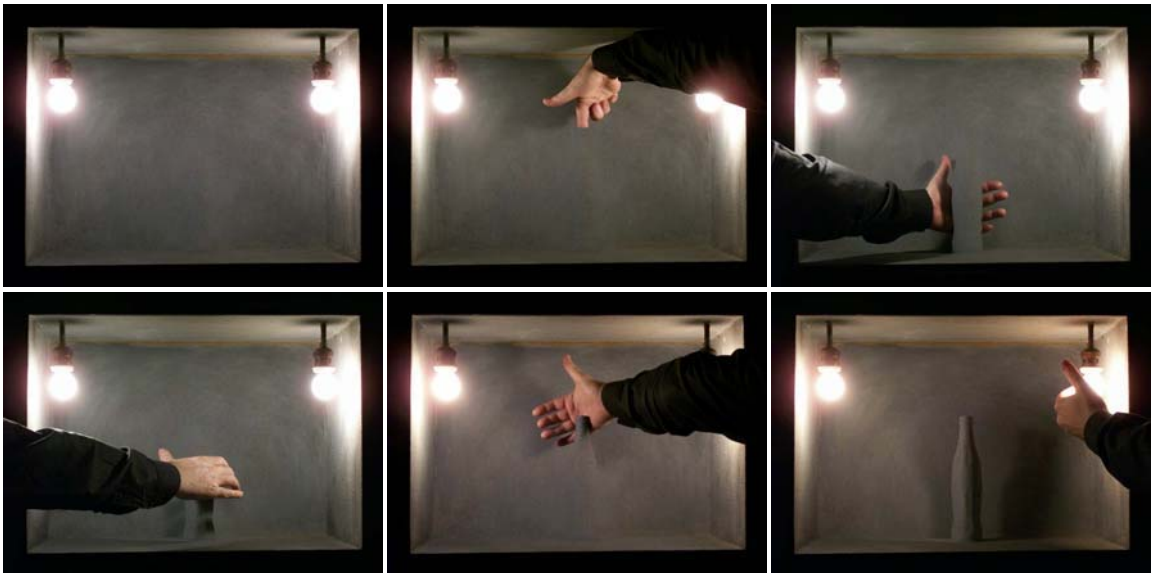


Figura 5

El contrasombreado es uno de los artificios que podemos encontrar en el reino animal para aumentar la invisibilidad con el propósito del ocultamiento y la mimetización. Habitualmente, un animal recibe iluminación desde arriba, de manera que si su cuerpo está uniformemente pigmentado y refleja luz en forma homogénea se produce una sombra en la zona baja del mismo. Para evitar esta sombra que los hace más visibles, muchos animales han desarrollado —por medio de un proceso de selección natural— una piel o un plumaje que refleja más luz en la zona ventral que en la zona dorsal. Este artilugio es importante tanto para pasar desapercibido a los posibles predadores como para resultar menos visible a las posibles presas.

La técnica de pintura desarrollada por Iglesias consiste en un perfeccionamiento del efecto de contrasombreado, al punto de eliminar por completo tanto las sombras propias de un objeto como las sombras que arroja sobre otras superficies, y por lo tanto hacerlo invisible, para una condición de iluminación determinada. Esta técnica puede ser aplicada para producir las ilusiones visuales más poderosas. Pero lejos de usarla meramente para tornar invisibles objetos triviales, Iglesias también comenzó a utilizarla en composiciones más elaboradas.

La composición de la Figura 6 es un homenaje a Giorgio De Chirico. Préstese atención a la perspectiva de la calle, el prisma que arroja una sombra sobre el piso y la nube pintada en el cielo. En verdad, la calle no es una calle sino la prolongación vertical de las paredes de los edificios, la sombra del prisma no es una sombra sino una pequeña tablilla adosada al prisma y pintada de oscuro, y la nube no está solamente pintada sino también modelada en relieve. Partes de esta construcción tridimensional fueron pintadas con la técnica del contrasombreado para hacerlas invisibles y crear la ilusión de perspectiva de la imagen de la izquierda.



Figura 6

¿Cuáles son las consecuencias teóricas de estas esculturas invisibles? A lo largo de la historia de la pintura figurativa, la preocupación dominante fue crear la ilusión de tridimensionalidad mediante un objeto que está confinado en las dos dimensiones. Estamos bastante familiarizados con los efectos de *trompe l'oeil* usados en el barroco, por ejemplo. Pero aquí estamos frente a una concepción que se sitúa en el polo opuesto: un objeto tridimensional es pintado de tal manera que sus dimensiones desaparecen, y se torna invisible. Iglesias emplea la siguiente ilustración para comparar la pintura tradicional con sus esculturas invisibles: el procedimiento habitual sería pintar un grifo sobre una pared plana con el objeto de que esa representación parezca real; el otro procedimiento posible, el que utiliza Iglesias, es pintar un grifo real que verdaderamente está en la pared con el fin de hacerlo desaparecer a la visión (Figura 7). Y esto se logra principalmente mediante el contrasombreado, es decir, pintando sobre un objeto real su imagen negativa, para una iluminación determinada.

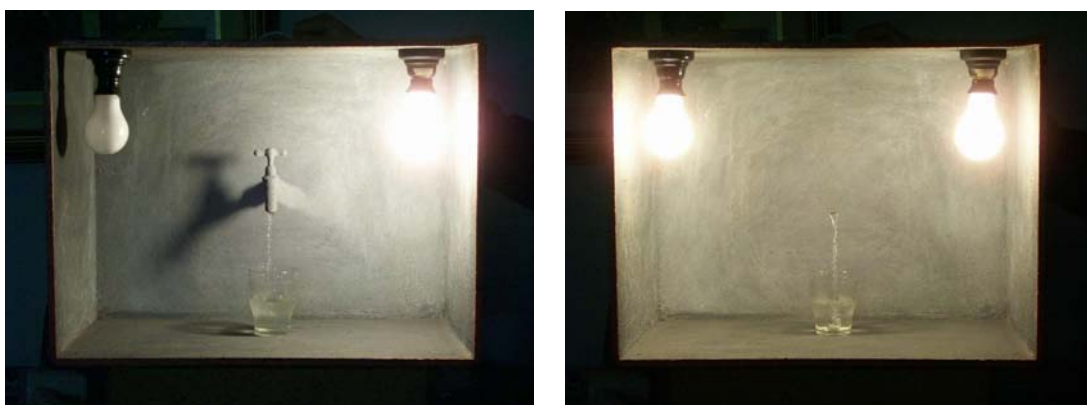


Figura 7

3. CUADROS PINTADOS CON LUZ

Ahora llegamos a otra clase de trabajo desarrollado por Iglesias desde 1996: los cuadros pintados con luz. La forma tradicional de pintar trata de reproducir lo que sucede en la

naturaleza; veamos el proceso. Radiación compuesta de una amplia variedad de longitudes de onda proveniente de alguna fuente (el sol, por ejemplo) incide sobre los objetos. Estos objetos reflejan radiación en forma selectiva, dependiendo de su diferente pigmentación (absorben radiación de determinadas longitudes de onda y reflejan el resto). Esta radiación modificada penetra en los ojos de un observador, incide sobre la retina y es transformada en impulsos nerviosos. Luego de algunos procesos neurológicos los impulsos alcanzan la corteza visual y se forma una imagen coloreada en la mente del observador, quien entiende que esa imagen representa algo que está en el mundo exterior. Una pintura, por ejemplo un óleo sobre tela, funciona de la misma manera. Radiación compuesta proveniente de una fuente (el sol o una fuente artificial en un museo) incide sobre la superficie de la pintura. Cada uno de los pigmentos puestos por el pintor sobre la tela refleja radiación en forma selectiva (absorbe radiación de ciertas longitudes de onda y refleja el resto). Esta radiación modificada penetra en los ojos de un observador, y así siguiendo.

El proceso involucrado en los cuadros pintados con luz de Jorge Iglesias no aparece nunca en la naturaleza. En sus artefactos hay radiación monocromática (de longitud de onda corta, que se ve azul, de longitud de onda media, que se ve verde, y de longitud de onda larga, que se ve roja) que viene desde ángulos diferentes. Estos tipos de radiación inciden sobre un bajorrelieve esculpido por el artista. El material de que está hecho este bajorrelieve es no selectivo con respecto a la radiación visible (refleja igualmente todas las longitudes de onda, es decir, bajo radiación compuesta se ve blanco). Según la inclinación de las superficies en el bajorrelieve, algunas partes reflejan radiación de onda corta (azul), otras de longitud de onda media (verde), otras de longitud de onda larga (rojo), y otras de un compuesto de longitudes de onda corta+media (cian), corta+larga (magenta), media+larga (amarilla) o corta+media+larga (blanco). El negro se ve en aquellas superficies ubicadas en ángulos tales que no son capaces de reflejar radiación de ninguna de las tres fuentes. Estas diferentes clases de radiación penetran en los ojos de un observador, y así siguiendo (el resto del proceso es el mismo).

Tabla 1. Imágenes básicas de color que pueden obtenerse.

longitud de onda de la radiación	color visto
corta	azul
media	verde
larga	rojo
media+larga	amarillo
corta+larga	magenta
corta+media	cian
corta+media+larga	blanco
ninguna radiación	negro

El retrato de la Figura 8 (izquierda) está coloreado, pero no por aplicación de pigmentos sino porque cada superficie del bajorrelieve que forma la imagen está orientada para recibir la luz del color que desea el artista. Estas luces monocromáticas están ocultas en el marco del cuadro. A la derecha se ve cómo luce el retrato cuando es iluminado con luz blanca y no actúan las luces de color. En una pintura tradicional, las relaciones cromáticas son fijas, y no hay posibilidad de cambio. En estos cuadros de Iglesias, las configuraciones de color pueden ser múltiples. Girando el bajorrelieve con respecto a las fuentes de luz, o viceversa, las relaciones de color entre las diferentes

partes de la escena cambian. De esta manera, el mismo objeto artístico puede generar experiencias perceptuales diferentes, tal como las esculturas móviles o cierta clase de arte cinético, pero con la diferencia de que en lugar de involucrar cambios de forma o posición involucran cambios cromáticos.



Figura 8

Una de las características de estas pinturas es que los colores son más saturados que en una pintura normal hecha con pigmentos. Asimismo, se realza la diferencia entre el blanco y el negro. Una pintura normal debe estar iluminada para poder ser vista, de manera tal que una zona pintada de negro nunca es un negro absoluto, ya que sobre ella incide luz que, aunque sea en mínima proporción, es también reflejada. En los cuadros de Iglesias encontramos zonas de un negro realmente profundo, ya que esas zonas directamente no reciben luz. Otro rasgo interesante es que estas pinturas no necesitan restauración, ya que no tienen pigmentos que puedan deteriorarse con el tiempo. Sorpresas tales como la que siguió a la restauración hecha por un grupo de expertos japoneses de los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina no se producirán en el futuro con este tipo de cuadros.

Desde el punto de vista de la reproducción y del consumo masivo de obras de arte, este método tiene una ventaja sobre la pintura tradicional. Brinda la posibilidad de hacer copias idénticas por moldeado. Esta forma de reproducción asegura que no exista diferencia entre el original y cada copia. Es como una producción en serie de un objeto industrial, con un prototipo e innumerables productos idénticos. En la pintura tradicional, cualquier tipo de reproducción (una copia hecha por otro pintor, una fotografía, etc.) no conserva las características físicas del original, y un experto o cualquier persona puede notar la diferencia, dependiendo de la exactitud de la reproducción. En el caso de los cuadros de Iglesias, en cambio, las características físicas de cada copia permanecen invariables. En este sentido, es algo más parecido a la escultura. Otra consecuencia interesante de este proceso de producir imágenes cromáticas es que las personas ciegas, que evidentemente no podrían pintar de la manera tradicional, pueden producir cuadros como los que vimos, ya que pueden modelar formas con sus manos.

Una de las cuestiones que esta clase de arte pone en juego es el estatus de los objetos involucrados: ¿son pinturas o esculturas? Se ven como pinturas, incluso con un marco tradicional, pero el artista las produce como esculturas.

Las imágenes coloreadas como la de la Figura 8 están iluminadas con lámparas cubiertas con filtros de color, de manera de emitir luz monocromática en una banda más o menos estrecha de longitudes de onda, y estas lámparas están ocultas detrás del marco (Figura 9, izquierda). Pero Iglesias se percató de que esto no es necesario en absoluto. Los cuadros pueden ser iluminados desde atrás por la luz solar que entra a través de una

ventana. En este caso los colores aparecerán colocando espejos detrás del marco y recubriendo estos espejos con filtros de color que transforman la luz blanca en luz monocromática dirigida hacia el bajorrelieve (Figura 9, centro). De noche, al no entrar luz por la ventana, el cuadro reflejará la luz artificial de la habitación. Esta luz es normalmente blanca o más o menos neutra, de manera que el cuadro se verá acromático. Entre esa situación y la situación de iluminación diurna se producirá un cambio gradual de color, desde colores pálidos hasta colores muy brillantes y saturados.

En este sentido, estos cuadros funcionan como los vitrales, que es otra forma de pintar con luz. Pero Iglesias destaca que sus cuadros tienen ciertas ventajas sobre los vitrales. Además del hecho de que los pigmentos incorporados en el vidrio de los vitrales también se deterioran con el tiempo, hay otro hecho más interesante. Si en lugar de ubicar espejos recubiertos con filtros detrás del cuadro se colocan prismas que difracten la luz solar y la descompongan en luces espectrales monocromáticas, seleccionándolas mediante una pantalla con una ranura estas luces incidirán sobre las superficies acromáticas del bajorrelieve y producirán colores muy puros y brillantes, que jamás pueden obtenerse con pigmentos (Figura 9, derecha).

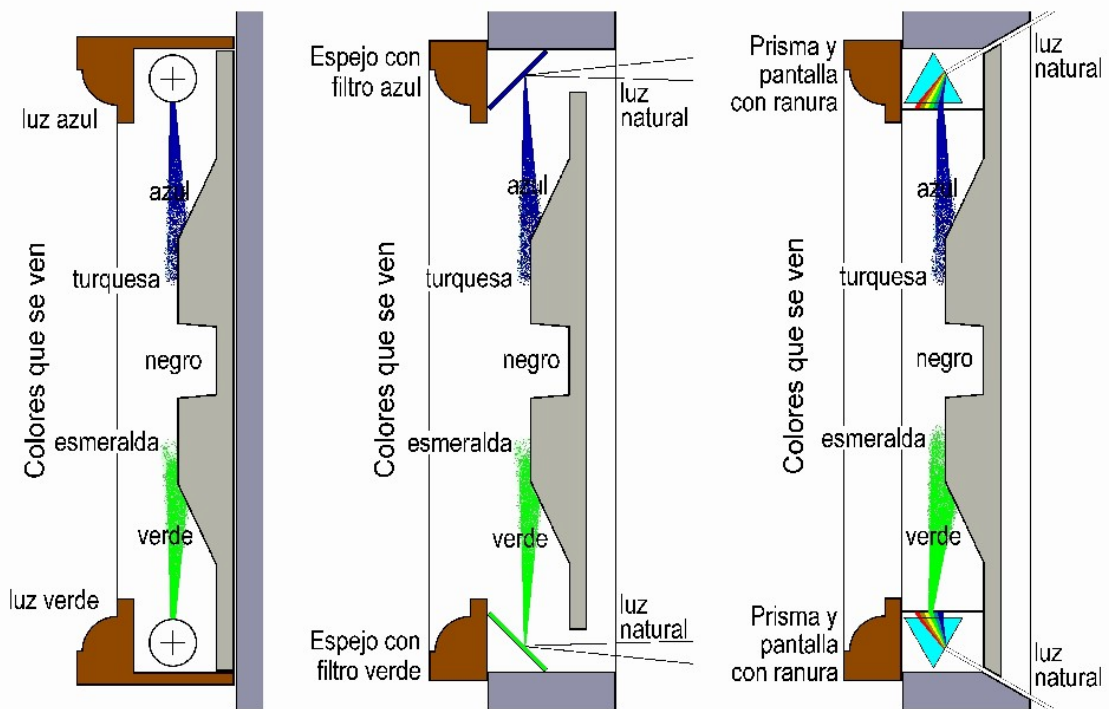


Figura 9

4. PINTURAS TRIDIMENSIONALES

Las pinturas tridimensionales consisten en representaciones planas pintadas sobre una trama de líneas dibujadas (es decir, una textura puramente visual), a las que se les agrega otra grilla a poca distancia por delante, en este caso una grilla real, materializada con una fina malla de alambre o algo similar. La representación del fondo es vista a través de la trama de adelante, y el conjunto se percibe como una imagen en tres dimensiones debido a la interferencia de ambas tramas. El conjunto, que suele tener menos de un centímetro de espesor e incluso se presenta enmarcado a la manera de un cuadro tradicional, se percibe con un aspecto similar al de una holografía, pero con toda la gama de colores.

La serie de la Figura 10 es una aproximación a la experiencia de visualización de estas pinturas. No obstante, el efecto de tridimensionalidad no puede apreciarse totalmente en estas imágenes fijas sino que se descubre en toda su magnitud cuando el espectador se mueve lateralmente delante del cuadro real y cambia su punto de vista, o bien cuando se gira lateralmente el cuadro frente al espectador.



Figura 10

5. ESCULTURAS CON MOVIMIENTO VIRTUAL

La secuencia de la Figura 11 es un ejemplo de una escultura con movimiento virtual. No obstante, también debemos aclarar que esto no puede apreciarse en toda su magnitud mediante una serie de imágenes fijas; se necesitaría ver la escultura moviéndose en la realidad, o bien reproducida en un video. Cuando se gira la base hacia la izquierda, la cabeza parece girar hacia la derecha; si se gira la base hacia la derecha, la cabeza parecerá girar en sentido contrario; si se inclina la base hacia abajo, la cabeza parecerá levantarse; y si se inclina la base hacia arriba, la cabeza hará una reverencia hacia abajo.

Es necesario aclarar que aquí no hay ningún artilugio mecánico; en realidad, la cabeza está fija a la base y en rigor ambas se mueven hacia el mismo lado. Lo que sucede es que la escultura está realizada con una malla de alambre, es decir que el interior es hueco; la malla está pintada, pero en lugar de estar pintada sobre la superficie convexa externa (como podría suceder en una escultura policroma tradicional), está pintada sobre la superficie cóncava del interior. De manera que lo que parece estar adelante, en realidad está atrás.

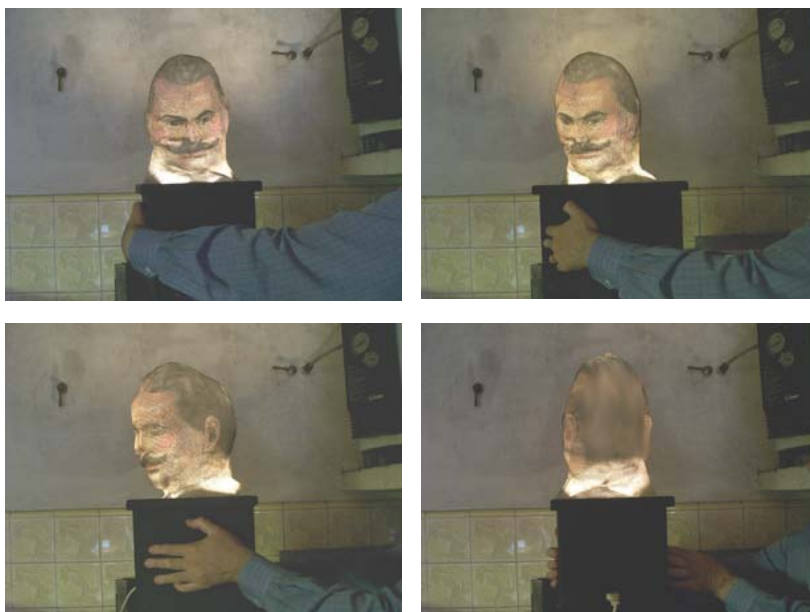


Figura 11

ALGUNAS CONSIDERACIONES SEMIÓTICAS

De acuerdo con Charles Sanders Peirce, un signo es algo que está para representar otra cosa, para que esa otra cosa sea interpretada de alguna manera. Constantemente los organismos vivos utilizan procesos de significación, ya que no tienen otra forma de relacionarse con el mundo externo. Los aspectos que intervienen en un proceso de significación son, siguiendo a Peirce, el *representamen* (el signo propiamente dicho), el *objeto* (la cosa representada) y el *interpretante* (el significado, o la idea o imagen que el representamen produce en un tercero —que puede ser una mente— acerca del objeto).

En la forma tradicional de la pintura, y según el modelo peirceano del signo, los pigmentos sobre el soporte del cuadro —sea tela, madera o papel— constituyen el representamen. El objeto permanece en el mundo, pero está determinado por el aspecto de él que el representamen es capaz de transmitir. Y el interpretante está determinado por las imágenes figurativas o no figurativas que el representamen produce en la mente de alguna persona. O sea:

representamen:	pigmentos sobre tela, madera, papel, etc.
objeto:	objetos del mundo según el representamen
interpretante:	imágenes figurativas o no figurativas con algún significado

Los cuadros pintados con luz de Iglesias, mientras que tienen algunos aspectos en común con la pintura tradicional, introducen nuevas categorías en algunos campos del proceso semiótico. El representamen está dado por luces monocromáticas y el bajorrelieve sobre el cual inciden. El interpretante pretendido también produce imágenes del mundo, pero estas imágenes son algo diferentes ya que están transmitidas por aquellos representámenes que son inusuales en el mundo de la pintura tradicional. El aspecto del signo cubierto por el representamen peirceano es lo que principalmente marca la diferencia entre los cuadros de Iglesias y la pintura tradicional:

representamen:	luces monocromáticas sobre el bajorrelieve
objeto:	objetos del mundo según el representamen
interpretante:	imágenes figurativas o no figurativas con algún significado

Las formas de trabajo artístico que hemos visto en los períodos más recientes de la producción de Iglesias hacen surgir algunas problemáticas relacionados con los aspectos siguientes:

a) Los límites y solapamientos entre escultura y pintura: El estatus de la escultura con respecto a la pintura es puesto en controversia. En el caso de las esculturas invisibles, tenemos objetos tridimensionales que son pintados de tal manera que aparecen como representaciones bidimensionales o no aparecen en absoluto, cuando se hacen invisibles. En los cuadros pintados con luz tenemos una apariencia similar a la de las pinturas tradicionales, pero producida con medios esculturales. En las pinturas tridimensionales se produce un efecto escultórico en una pintura prácticamente plana. Y en las esculturas con movimiento virtual, el efecto es logrado por la interacción de pintura sobre una forma escultórica cóncava.

b) El cambio de relación entre original y copia con respecto a la pintura tradicional: Los conceptos acerca de reproducibilidad de la obra de arte, donde entran en juego las categorías semióticas de tipo y ejemplar, deberían reconsiderarse a la luz de algunos de estos nuevos métodos de producción artística.

c) Las diferentes experiencias perceptuales que un mismo objeto artístico puede provocar: En el caso de las esculturas invisibles nos enfrentamos con dos experiencias contrastantes, como la mayoría de las que dan origen a las ilusiones visuales: una es la experiencia de ver un objeto, y la otra es la experiencia de ser capaces de tocar un objeto

que se ha vuelto invisible, incluso iluminado con luz intensa. En el caso de los cuadros pintados con luz, tenemos que es posible una completa serie de gradaciones entre imágenes a pleno color e imágenes acromáticas. Los cuadros tridimensionales proporcionan una experiencia visual variada al adoptarse distintos puntos de vista, tal como sucede en el mundo real. Y las esculturas con movimiento virtual nos enfrentan con una dualidad aparente de movimientos inversos, mientras la experiencia nos muestra un único movimiento real; se produce una clase de ilusión visual a partir de poner en juego concavidad versus convexidad.

d) El estatus material de la obra de arte aparece también como un tema central a causa de estos nuevos medios de producción artística. ¿Qué es real y qué es ilusorio? ¿Qué es tridimensional y qué es bidimensional?

e) La relación entre color-luz y color-pigmento, las dos únicas maneras de producir sensaciones de color, aparece en un nuevo contexto. En las esculturas invisibles se utilizan pigmentos con un propósito opuesto al de la pintura tradicional, mientras que en los cuadros pintados con luz no se utilizan pigmentos en absoluto.

f) El papel que juega el positivo y el negativo en la producción de imágenes se vuelve un punto central, principalmente con respecto a las esculturas invisibles. La imagen negativa de un objeto pintada directamente sobre el mismo puede hacer el objeto invisible. En las esculturas con movimiento virtual, el resultado es producto del juego entre positivo y negativo, convexo y cóncavo.

g) Finalmente, un aspecto que tiene que ver con la temporalidad en la escultura y la pintura. Las esculturas invisibles necesitan ser vistas en una secuencia que alterne visibilidad e invisibilidad para ser entendidas. Los cuadros pintados con luz, especialmente aquellos que utilizan el sol como fuente de iluminación, incorporan cambios temporales, ya que lucen diferentes expuestos a la luz solar directa, con cielo nublado, por la mañana, por la tarde o de noche. Asimismo, no se comprende el artilugio sino a partir de un cambio en la iluminación que pone en evidencia el carácter de relieve escultórico, sin color pigmentario propio, de la obra. Las pinturas tridimensionales requieren el tiempo necesario para el desplazamiento lateral del espectador. Y las esculturas con movimiento virtual también necesitan el factor tiempo para girarlas y que se produzca el efecto virtual negativo.

MÁS ALLÁ DEL REALISMO

Los tipos de obra reseñadas no representan categorías aisladas unas de otras. Tienen algunos aspectos en común que hacen que puedan generarse obras donde se combinan varias de las técnicas utilizadas: contrasombreado, efecto cóncavo-convexo, principio de inversión o negatividad, etc. Iglesias llama “metarrealismo” a la concepción que resulta de ello. Es algo que va más allá del realismo (recordemos que el realismo era una característica de su producción artística inicial). Según palabras del propio artista, la concepción metarreal “busca representar la realidad de un modo cada vez más completo y evolucionado”. El propio Iglesias (2007) dice:

El metarrealismo, lejos de limitarse solo a reproducir la experiencia visual, pone sus descubrimientos al servicio de generar realidades que antes eran imposibles de lograr, como objetos que se vuelven invisibles, cuadros que se pintan solo con la luz, etc...

... El cubismo, en su afán de representar los objetos desde distintos puntos de vista, debió recurrir a una convención. Picasso, por ejemplo, pinta un rostro mitad de frente y mitad de perfil, renunciando al realismo de la imagen. Pero el metarrealismo se preocupa de presentar a la percepción la solución realista del problema. Frente a un cuadro de

movimiento virtual, uno además al desplazarse ve la escena desde distintos puntos de vista, como si estuviera parado frente a la escena real.

... La aparición en el pasado de la fotografía trajo a corto plazo consigo el comienzo del desmoronamiento de la pintura en cuanto a su privilegio de reproducir la realidad. En principio, la suplantó en su utilidad práctica, por ejemplo el retrato de personas. Luego, la estereoscopia fue el tiro de gracia para dejarla en inferioridad de condiciones en cuanto a una reproducción más perfecta y completa de la verdadera tridimensionalidad de la realidad. El holograma terminó de acrecentar esto al hacer posible lograr el efecto tridimensional sin necesidad de anteojos. Es decir, no le quedó a la pintura un campo claro de privilegio en la reproducción de la realidad, algo que ella hiciera que fuera insuperable y que solo se lograra acudiendo a ella. Esta situación obligó a los artistas a buscar distintas salidas.

Durante gran parte del siglo XX, la pintura “encontró la salida apartándose de la imagen realista y transformándose en un análisis del fenómeno plástico en sí mismo”. La concepción metarreal planteada por Iglesias le devuelve al pintor “la posibilidad de tener una actividad propia donde su trabajo sea necesario e insuperable, imposible de realizar por otros medios”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAIVANO, J., 1998 - “El uso de la luz y el color en la obra de Jorge Iglesias / Användningen av ljus och färg i Jorge Iglesias verk”, texto en español y sueco, *Heterogénesis* N° 25, octubre 1998, 52-60.

IGLESIAS, J., 2007 - Textos y videos disponibles en www.jorgeiglesias.com.ar.