

Las esculturas metarrealistas de Jorge Iglesias: credo vanguardista y originalidad técnica

Mariela Cecilia Genovesi y Ana Lucía Centeno*

Resumen:

Las esculturas del artista plástico argentino Jorge Iglesias (1951) recrean escenas visibles e invisibles mediante la puesta en práctica de una técnica pictórica y escultórica que rompe con la dimensión convencional que la luz y la sombra ocupan dentro de la lógica cromática. En el devenir de la composición, ambas se convierten en medio y en forma, entendiendo al medio –desde la perspectiva de Boris Groys y Hans Belting- como el soporte que permite que las imágenes sean perceptibles y a la forma como la corporeidad a la que el medio da lugar de manera inteligible y comprensible. El siguiente ensayo propone hacer un recorrido que nos conduzca a pensar en Iglesias como un artista de vanguardia que retoma las categorías de la pintura metafísica representada por Giorgio Di Chirico, para reproducir el credo de la originalidad -descrito por Rosalind Krauss- bajo un nuevo disfraz: el Manifiesto Evolutivo. Un discurso que busca romper con los cánones de la Posmodernidad, cuya obra traza nuevas coordenadas en la percepción y en la experiencia visual. Para ello es necesario construir una mirada que analice la obra reflexionando en torno al origen de la invisibilidad en sus esculturas metarrealistas.

Palabras clave: vanguardia – invisibilidad – medio/forma.

* Mariela Genovesi es Profesora en Ciencias de la Comunicación y tesista de la licenciatura. Participa en el Ubacyt “Imagen: comunidad de sentido” y escribe en el suplemento cultural de la Agencia Paco Urondo. Contacto: mariela.genovesi@gmail.com

Ana Lucía Ana Centeno es tesista de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Participa en el Ubacyt “Análisis de la representación estética de la última dictadura militar en Argentina”. Contacto: anacenteno1@gmail.com

Las esculturas metarreales de Jorge Iglesias: credo vanguardista y originalidad técnica

Todo arte es a la vez superficie y símbolo.

Quienes profundizan, sin contentarse con la superficie, se exponen a las consecuencias.

Quienes penetran en el símbolo se exponen a las consecuencias.

Lo que en realidad refleja el arte es al espectador y no la vida.

Oscar Wilde. *El retrato de Dorian Gray.*



Autorretrato - Jorge Iglesias

I

Para el joven Jorge Iglesias el cuadro ideal era aquel que armonizaba el color de Van Gogh con las ilustraciones de Rembrandt. Para él, el arte es aquello que te cambia la vida y te quita de la vertiginosidad de la experiencia cotidiana. Ese fue el comienzo de su carrera artística. Pero Iglesias vio por primera vez un cuadro de Giorgio Di Chirico, y ya no fue el mismo. Ese cuadro movilizó, desmoronó sus categorías estéticas idealizadas y lo condujo hacia la búsqueda de nuevas experiencias visuales y perceptivas. A partir de ese momento el cuadro ideal para Iglesias se convirtió en aquel capaz de hacer zozobrar al espectador sin necesidad de apelar al conocimiento, de afectarlo a través de diversas formas. Aquel joven se dio cuenta que en materia de arte no podía existir nada definido ni categorizado, por eso, pensó que era posible cuestionar las formas clásicas de representación y transportarlas hacia otra dimensión de lo sensible y lo bello. De modo que la propuesta plástica de Iglesias coincide con los postulados de la “pintura metafísica”, término acuñado en 1917 por Giorgio De Chirico y Carlo Carrá, sus dos principales exponentes. Este movimiento artístico intentó superar la realidad física de las cosas ordinarias revelando el misterio oculto, aquella realidad trascendental que se escondía tras el velo de lo tangible. De allí proviene la idea de

“descontextualizar” a los objetos cotidianos representados para que la trascendencia material se perciba al captar la esencia del objeto fuera de su tiempo y espacio habitual. Pero Iglesias da un paso más y se propone crear ya no una realidad descontextualizada, sino una meta-realidad, algo que esté más allá del plano visual siendo irrepresentable e imperceptible. Por eso, retoma elementos de la escena mundana y da validez a una nueva forma de representación estética a través de las esculturas invisibles, que se presentan como instancias experimentales capaces de afectar la dimensión sensible del hombre por medio de un movimiento pendular de velamiento y develamiento. Este desplazamiento es posible mediante un uso particular de la técnica que aparece como una herramienta que constituye y sustancia a la obra misma, dándole vida; pero que a la vez, le permite a la obra comunicar su sentido originario al encender -en términos de Merleau Ponty- la excitación corporal y perceptiva del sujeto que la contempla. Iglesias puede ser definido como un artista que presenta su lucha simbólica en el campo del arte como una ambigüedad, ya que busca por medio de su acto creativo expresar -bajo la forma de un “manifiesto”- las contradicciones ante las cuales sucumben las categorías estéticas de su época. Ese es el Manifiesto Evolutivo que intenta reaccionar ante los cánones de la Posmodernidad a partir, no sólo de la novedad técnica que permite recrear un nuevo tipo de corporeidad sino también, en función del sentido originario que la invisibilidad despierta en el espectador.

En su tesis “El origen del drama barroco alemán”, Walter Benjamin caracteriza al *origen* como un proyecto imperfecto e inacabado; como un remolino, que no exento de repeticiones, engulle en su devenir el material relativo a su génesis. Esta engullición no sólo solapa lógicas, principios y racionalidades sino que además nos conduce a la búsqueda del sentido, a la comprensión sensible del fenómeno. Es siguiendo este camino que este ensayo intenta vincular el campo del arte con el de la comunicación y construir una mirada especial que analice el origen de la invisibilidad en las esculturas metarreales. Para abordar esta idea de origen, en tanto proyecto perfectible e inconcluso, recurriremos a la noción de *originalidad* trabajada por Rosalind Krauss al analizar tanto la propuesta vanguardista de Jorge Iglesias como la práctica poiética en sí, dado que partimos

de una premisa inicial desde la cual es posible sostener que las esculturas metarrealistas son esculturas inéditas que comprometen cambios en el proceso pictórico de representación y trazan nuevos horizontes en el campo de la experiencia visual y perceptiva. Krauss retoma el concepto de origen esbozado por Benjamin manifestando que la entidad original *“tiene la potencialidad de regeneración continua, de la perpetua autogestión”* pero que las proclamas de la vanguardia apelan a un tipo de metáfora organicista de la originalidad porque la conciben como un nacimiento, como un comienzo de cero que impone una *“distinción absoluta entre el presente experimentado de novo y el pasado cargado de tradición”*. De esta manera, sostiene Krauss, ambas nociones, la de vanguardia y la de originalidad, quedan entrelazadas pues la primera se considera una función del discurso de la segunda. De ahí los problemas que el discurso vanguardista tiene a la hora de asumir como inherente al campo de la originalidad el polo de la repetición. Esta es otra de las cuestiones analizadas por Krauss, la idea de que *“la práctica real del arte de vanguardia tiende a revelar que la “originalidad” es una asunción activa resultado de la repetición y la recurrencia”* pues la mitad desacreditada del par originalidad/repetición –donde originalidad remite a la cadena de “univocidad”, “autenticidad”, “original”, “singular” y repetición a la de “reproducción”, “fraude”, “copia” y “multiplicidad”- es una parte intrínseca a la condición misma del fenómeno imperfecto, abierto e inacabado del origen.

En consecuencia, este trabajo no estará exento de la problemática que introduce la lógica de la polaridad, es por eso que, si bien en el segundo apartado se analizará la propuesta vanguardista de Jorge Iglesias teniendo en cuenta su posición dentro del campo del arte, su objetivo y finalidad artística y su postura ante el posmodernismo y las vanguardias estéticas del siglo XX; en el tercero, nos introduciremos en la cuestión de la polaridad al pensar los pares luz-sombra/medio-luz para explicar la dimensión armónica de la técnica.

II

El artista de vanguardia se nos ha presentado bajo muchos disfraces a lo largo de sus primeros cien años de existencia: revolucionario, dandy, anarquista, tecnólogo, místico... También ha abrazado una



multiplicidad de credos. Un único elemento parece haberse mantenido constante en el discurso vanguardista: la originalidad.

Rosalind Krauss. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos.*

Escultura metarreal. Jorge Iglesias.

Retomando la frase introducida por la historiadora y crítica de arte Rosalind Krauss, podemos sostener que ante nosotros tenemos un *artista de vanguardia* cuya originalidad radica en haber realizado nuevos descubrimientos en el campo de la experiencia visual y perceptiva; un artista abocado al terreno de la física óptica cuyo objetivo desde hace más de 30 años ha sido dedicarse a la investigación y al desarrollo de técnicas físico-químicas que le permitieran hacer invisible un objeto. Iglesias posee un *disfraz* de científico, pero en tanto artista, no sólo ha procurado trazar una relación entre las leyes ópticas de la luz y la composición química de las sustanciasⁱ -para lograr fabricar un tipo de pintura que hiciera posible crear un efecto de invisibilidadⁱⁱ- sino que además se ha ocupado de crear otro tipo de corporeidad, una corporeidad desanclada de su ley de existencia positivista y recreada bajo un formato efímero. Pues lo invisible, permite que aquello que se percibe como real, sólido, tangible se convierta por unos instantes en una falacia, en una corporeidad alegórica y metafísica. Esto nos acerca al *credo* que profesa Iglesias, al “arte evolutivo”. Término acuñado por él para hacer referencia a esta manifestación artística que surge como reacción al posmodernismo “*el posmodernismo ha teorizado que el desarrollo o la evolución en el arte ha terminado, que sólo queda hacer citas combinadas del pasado para producir una obra, que todo ya ha sido dicho*” (Jorge Iglesias: 2009) y como novedad y superación del legado moderno ya que la concepción evolutiva busca representar la realidad de un modo cada vez más completo y evolucionado “*en estas obras se logran representar aspectos que no habían sido resueltos por los anteriores ismos (...) tanto el descubrimiento de la*

perspectiva central en el renacimiento, como el descubrimiento de las nuevas leyes de color en el impresionismo y también los estudios sobre el movimiento virtual en el arte cinético o las búsquedas de representación desde distintos puntos de vista del cubismo, no han sido más que distintos pasos evolutivos en la búsqueda de lograr una representación cada vez más perfecta y correcta de la verdadera experiencia real” (Ídem). Lo que propone el arte evolutivo es generar realidades que antes eran imposibles de lograr, no intenta reproducir la experiencia visual sino gestar otra hasta entonces imperceptible.

Por este motivo, Iglesias ha pensado este tipo de manifestación artística como un cambio en el paradigma de la representación esbozado por las corrientes vanguardistas del Siglo XX, pues si el arte pretendía hacer visible aquello invisible ante la sensibilidad y la mirada atenta de una época o si pretendía crear un objeto que no fuera representativo de nada, que no tuviera ningún referente o ningún tipo de anclaje con el mundo real -que fuera pura presentación y que estableciera su propia significación, lo que Lissitsky llama el *proun-*; ahora lo que se pretende es invertir el proceso (pictórico) de representación y lograr hacer invisible aquello que forma parte de lo visible y al mismo tiempo, lograr otro tipo de presentación ya que la propia invisibilidad genera un nuevo tipo de visibilidad. El arte evolutivo sostiene que la realidad percibida es sólo un polo de la totalidad, el otro polo, es su perfecto negativo, polo que aparece cuando se pinta de manera invertida sobre la superficie del objeto con la finalidad de provocar su auto-anulación y en consecuencia su desaparición del campo visual. La intención es pintar el “negativo fotográfico” del objeto, unificar la superficie ante las sombras y los claroscuros que genera la luz para anular todo aquello que lo hace visible. Pues la invisibilidad se logra ante la presencia de la luz. La pintura anula las sombras, el reflejo, el brillo de la superficie del objeto; lo hace invisible, pero al mismo tiempo, la luz recrea otro tipo de visibilidad. El objeto no sólo será la representación de su invisibilidad presentada sino que, asimismo, la invisibilidad se pondrá al servicio de otro tipo de juego representativo.

Esta es la originalidad sobre la cual descansa el gesto vanguardista de Iglesias, es una originalidad técnica, pictórica y discursiva que nos plantea nuevos desafíos e interrogantes en el campo de la percepción, de la imagen, de la

producción y reproducción artística. La luz y la sombra ya no son sólo instancias partícipes del efecto compositivo que emana de la unicidad del cuadro, sino que ambas son el hecho compositivo en sí. Son el medio a la vez que la forma. ¿Cómo pensar el par Luz-Sombra? ¿Cómo pensar estas dos corporeidades que hacen al fenómeno de la invisibilidad? ¿En términos discursivos; en términos de oposición y diferencia; de significado y significante? Ahí es donde se vuelve importante el abordaje comunicativo, la mirada desde la cual se elija aproximarse a esta problemática, que de hecho se hará desde un terreno metafísico, existencial; pensando a ambas como formas y como instancias mediáticas.

III

Luz y sombra; movimiento y quietud, son los dos pares dicotómicos que Jorge Iglesias pone en juego y que cuan significado y significante, forman parte de un sistema de identidad impropio basado en la conformación de una unidad de índole relacional y diferencial si es que se lo analiza desde una postura postestructural. De ahí que es fácil interrogar al origen, delinear cursos, canalizar acequias y prever cárcavas: ¿Qué sería la luz sin la sombra? ¿Qué sería el movimiento sin la agitación, la ondulación, la alteración, la sublevación, la incandescencia, la circulación del cuerpo inerte, quieto, constante en su estado, superficie y forma? ¿Qué sería la quietud sin la manifestación de su opuesto? La respuesta esperable sería “nada”, pero ésta no nos permitiría ver la complejidad que se oculta tras la significancia y trascendencia del lazo relacional que no necesariamente es opositivo, binario y diferencial tal como lo planteaba Derridaⁱⁱⁱ. *A* es *A* porque no es *B*, es verdad; pero *A* es *A* si también es *B* y ahí, ya no habría oposición, sino una yuxtaposición, una imbricación sintomática e incommunicable. El amo es amo si también es esclavo; esclavo de una ambición, de un deseo; mientras que el esclavo, por su parte, es esclavo si es amo de su fuerza de trabajo, de su sumisión a la ley o de su forma de vida bajo esas condiciones. De la misma manera, sería falso pensar sólo en términos de libertad/represión, maldad/bondad; la libertad, ¿no oculta, no reprime sentimientos de fracaso y dependencia?; el par bondad – maldad, ¿no está imbuido en un estado constante de tensión y pugna?

¿No está la maldad al acecho, esperando su instante de redención y gloria? Ninguno de estos pares escapa al juego perverso de la melange, de la confusión existencial. En consecuencia, no nos podemos olvidar que éstos encarnan en sujetos, en prácticas sociales y que por eso mismo, no pueden tener una dinámica existencial que evada la contradicción del ser o el juego de la sospecha. Por consiguiente, pueden ser parte de una oposición radical, así como también pueden neutralizarse y perderse en el misterio del *espacio submediático* –término acuñado por el filósofo y crítico de arte Boris Groys para hacer referencia al espacio de la subjetividad, de la sospecha; de aquello que se esconde detrás de lo que se muestra, de aquello invisible e incomunicable que exhibe su debilidad, su contradicción o su inconsistencia. Justamente, es esta inconsistencia la que intenta desocultar el pintor cuando busca neutralizar el par luz-sombra creando nuevas coordenadas en la experiencia de la percepción y la imagen.

En su libro *Antropología de la Imagen*, el historiador de arte Hans Belting cita una frase de Leonardo da Vinci para remitir a la dimensión mediática de la luz y la sombra y entablar una relación entre medios – imágenes – y cuerpos. Mientras Da Vinci sostiene que “*la sombra es el medio a través del cual los cuerpos manifiestan su forma*”, Belting incluirá a la luz en esa faceta para definir a ambas como “*medios naturales de la mirada*” a través de las cuales percibimos cuerpos en extensión (Belting: 2002). Pero la cuestión no debería cerrarse acá. Si proponemos una deconstrucción metafísica, se podría reducir la frase de Da Vinci a cuatro elementos (sombra/medio/cuerpos/forma) para analizar la interacción subyacente que nos permita llegar a entender la apertura del espacio submediático.

El *medio* es el soporte que permite que las imágenes, las palabras, los gestos sean perceptibles –en este caso, audibles y/o visibles. La *forma*, desde la mirada aristotélica, es la corporeidad a la que el medio da lugar en tanto *eidos* –significación producto de la subjetividad humana, de carácter inteligible y entendible- y *morfé* –diversos tipos de materialidad, de carácter perceptible y comprensible-. Si lo visible y audible no fueran materialidades visibles y audibles, es decir, materialidades perceptibles, no podrían comprenderse pero a la vez, tampoco podrían entenderse, porque el *eidos* sólo puede entenderse si está

encarnado en una materialidad de tipo sensible. En la concepción de Da Vinci –si nos acatamos a la tesitura de la frase-, es la sombra el medio que encarna en el cuerpo para desocultar su forma, su corporeidad; pero en la concepción de Belting, ese lugar puede ser ocupado por la luz o por la sombra. Ambas resultan *determinaciones correctas* pero el problema estriba en su cierre; pues nos conducen a concebir a la sombra como una instancia mediática y no como una forma propiamente dicha.

Instancia mediática y forma; esos son los dos aspectos de la sombra que no podremos pensar por separado ni oponer. Sombra, además, que debería pensarse como la carencia de luz o como la imagen oscura que proyecta un cuerpo interceptado por ella. Obrando a la manera de Heidegger, podríamos afirmar que el medio *da lugar a* la forma, adoptando así un rol de agente involuntario siendo aquel que sin ser artesano hace presente algo hasta el momento ausente. Pero el efecto de “causalidad” que encierra esta relación no debería considerarse a la manera latina donde la palabra “causa” [*casus*] remite al significado del verbo caer [*cadere*] “*aquello que hace que en los resultados, algo resulte de una manera o de otra*”, pues esta definición alude a la obtención de resultados en lugar de pensar a la “causa” como un lazo de co-responsabilidad, de co-pertenencia que involucra a todas las instancias presentes.

Forma y medio, entonces, podrían abordarse teniendo en cuenta las implicancias del vínculo copresente, ya sea a los fines de analizar el entramado de esa unión o reflexionando en torno a la dinámica que la desborda y la supera, tratándose de una dimensión en la que encontramos forma en el medio y medio en la forma; es decir, una forma-medio y un medio-forma constante, donde a veces puede reinar la confusión y otras veces el orden y la diferencia. Desde Belting es fácil desentrañar este segundo aspecto y examinar la relación de corresponsabilidad entre el medio y la forma (devenida en imagen) a partir de la copresencia, pero si éste es desarrollado siguiendo la idea de Boris Groys del *espacio submediático*, el lazo se tergiversa y adopta un camino mucho más intrincado convirtiéndose el medio, ante los ojos del analista, en un espacio inabordable e irrepresentable en lo que atañe a su integridad.

Nada de eso es lo que supone Belting al afirmar “*entiendo los medios como medios portadores o medios anfitriones que necesitan de las imágenes para hacerse visibles, es decir, son medios de la imagen*” (Idem). Para él ambos deben estar a la par respetando el vínculo de co-responsabilidad pero no obstante, el peso, el protagonismo de la escena recae en uno; en la imagen. Sin huésped, sin comensal el anfitrión no es nada. Es él quien invita, quien desea compartir una velada, pues tal como lo profesara Sosias en el mito de *Amphitryon* “*el verdadero Anfitrión es el Anfitrión en cuya casa se cena*”^{iv}. La cena es el elemento distintivo donde el anfitrión y el comensal se encuentran, se emplazan y se con-forman entre sí. Análogamente, es en la casa del medio donde el medio y la imagen se citan y se hacen visibles, pero si la imagen no aparece, si no hay nadie a quien invitar, el anfitrión no existe, queda boyando a la espera de alguien que lo tiene a actuar. Por eso, desde la mirada de Belting, es menester contar con imágenes para hacer visible al medio, son ellas quienes tienen el poder de con-formarlo pues si el medio no lograra ser su portador no podría ser considerado como tal. Esto es también lo que sucede con la sombra en ausencia de luz. En penumbras, en plena oscuridad ella no consigue ser portadora de la corporeidad de los cuerpos que enfunda. No puede mostrarlos ni hacerlos visibles. No puede invitarlos a compartir su espacio porque no los conforma, sino que los anula. Por lo tanto, ahí no habría presentación ni re-presentación, no habría objetos ni imágenes; adolecería de un rol mediático, hospitalario y sería pura invasión, libre albedrío.

Por su parte, Groyes descrece del lazo de copresencia entre el medio y la imagen afirmando que entre ellos lo que se entabla es una relación subrepticia, velada por el desconocimiento y la sospecha. Cuando accedemos a uno, no accedemos al otro; es el medio o la imagen. La “y” que situaría a ambos en el mismo nivel se perdería en tanto producto de esa relación insondable y enigmática. No obstante, el medio seguiría siendo un soporte de la imagen, una instancia necesaria para que ésta logre su visibilidad; pero su carácter, su impronta es abordado desde otra perspectiva. No se trata de un soporte liso y llano, de un vehículo abnegado y pasivo cuya misión radicaría únicamente en dedicarse a *mostrar*. Por el contrario, y dado que lo que vemos o lo se ofrece ante nuestra mirada es lo que efectivamente se muestra, el medio adquiere una relevancia única y prioritaria. Él es el que

muestra, pero a la vez, él es el que oculta aquello que el signo, que la imagen no quiere mostrar. Es forma a su manera. Juega a ser *aletheia*, juega al velamiento [*lethe*] y al develamiento [*aletheia*]; a develar lo que clama y lucha agónicamente por ser y a velar lo que quiere permanecer allí, en un estado de espera y latencia constante, como el temblor brusco que irrumpe la quietud o el apagón que ennegrece la ciudad. Ambos son ejemplos casi perfectos para demostrar cómo esta dimensión submediática aparece en estado de excepción, dado su carácter irregular y poco frecuente. No sólo por su temple agonístico sino porque el signo, la imagen es quien acapara toda la atención. La imagen impacta, se posiciona y busca la mirada. La atrae, la invita a cenar y se encuentran. Anfitrión y comensal devenidos en huéspedes, quien da y quien recibe hospitalidad. La imagen alberga a la mirada, al huésped extraño que se presenta ante ella^v. De ahí que la mirada se concentra en lo visible, siendo inmediatamente lo invisible apenas estimado.



Escultura Metarreal. Jorge Iglesias

Ahora bien, ¿qué pasaría con la sombra ante la presencia de luz? Tampoco sería medio, pero esta vez, no porque no pueda hacer perceptible o ser el soporte de la imagen, sino porque el poder de la luz la transformaría en forma. Ella misma es una imagen, la imagen proyectada del cuerpo sobre alguna superficie blanda pues la luz desoculta dos tipos de corporeidades, la corporeidad del cuerpo visible y esa corporeidad sugerida, imaginada que acompaña al cuerpo pero que trasciende su forma eidética cultural y lo enmarca en una dimensión alegórica y proyectual. A modo hedeiggeriano, es en compañía de la luz, cuando ese submundo animista puede comenzar a surgir, cuando el ser de la cosa (útil), lo cósmico, se dilata –cae en el ridículo, en el terror, en la farsa- y resuelve aquellos complejos que lo atan a lo circundante –se enaltece, se agranda, se alarga. Pero a la plena oscuridad es necesario sumarle un tercer aspecto, una tercera dimensión, allí donde la sombra oficia de medio a la vez que de forma velada. Una sombra sacrificada, que

ceda su espacio, su corporeidad a la luz para hacer surgir aquella otra dimensión submediática de lo cósmico que no la tiene como protagonista develada sino velada. La sombra, la corporeidad sugerida en tanto forma anulada, velada nos permite pensar en la posible auto-anulación visual de la corporeidad visible, de la cosa útil; y la sombra-medio nos permite transitar el camino inverso, haciendo que esa auto-anulación visual se revierta y que la corporeidad del objeto vuelva a su cauce visible. Bajo esas condiciones, la luz ya no podría ser concebida como una ajenidad, como un elemento *in praesentia o in absentia*. La luz se hace carne en la sombra, la invade, la neutraliza y abre el portal de lo incomunicable, de lo invisible.

Pero ¿cómo abrir el portal? Retomando nuevamente a Heidegger podríamos recurrir a las cuatro causas formales aristotélicas que en el camino del desocultar hacen que el artesano produzca el mundo poiéticamente. Se ha dicho que la palabra “causa” dentro de la antigua *epistémē* griega remite a la idea de “ser-responsable-de”, de ahí que las cuatro causas (la material, la formal, la final y la eficiente) se co-pertenezcan, se encuentren encadenadas entre sí. Por ejemplo, al deconstruir el proceso de conformación de la copa de plata nos topamos con: la *materia plata*, co-responsable de la composición de la copa; la *forma “copa”*, co-responsable del aspecto “copa”; el *fin “copa”*, co-responsable de la materia escogida y de la forma dada; y con el platero u orfebre (el ser *eficiente*) co-responsable de reunir las tres causas precedentes. Estos cuatro modos de *ser-reponsable-de* traen algo a aparecer; hacen manifiesto lo aún no presente. “Poner de manifiesto” es el significado griego de *pro-ducir*, asociado asimismo a la creación, al acto poiético. Pero el producir no es sólo una hechura artesana poiética, la *physis* es *poiesis*, producción en el más elevado de los sentidos, pues ella produce por sí misma. La producción artesana, en cambio, traslada el acto producente en otro, en el artesano. De ahí que el artesano es quien cierra la cadena, pues dispone del hacer y reúne el saber necesario para producir del velamiento al develamiento porque conoce, abre el misterio y desoculta aquello que desea aparecer.

La pintura especial creada por el artista es la causa *materia* de la *forma* y del *fin* “invisibilidad”. Es ella la que permite absorber la energía lumínica que proviene de la fuente de luz para evitar que ésta refracte o se refleje en el objeto.

De esta manera, no sólo se coarta la presencia de su sombra sino que también se impide el surgimiento de su presentación visual, de su corporeidad aprehensible. En palabras de Iglesias, esta tarea conlleva la puesta en marcha de un proceso donde la finalidad es “pintar el verdadero negativo” del objeto; es decir, lograr un real negativo fotográfico donde todo lo que sea parte del campo de la sombra pueda cubrirse con luz, arrojando como resultado un todo de carácter homogéneo. La pintura así, es la que permitiría que el fenómeno de la invisibilidad emerja.

Para recapitular, la dinámica luz – sombra / medio – forma adquiere una nueva prestancia en las esculturas metarreales de Jorge Iglesias de acuerdo con la relación inédita que se mantiene entre la visibilidad y la invisibilidad. Partimos de la idea de Da Vinci, quien sostiene que la sombra es el medio a través del cual los cuerpos manifiestan su forma (se hacen visibles). Seguimos con Hans Belting, para quien el medio (ya sea la sombra o lo luz) necesita de la imagen para hacerse visible (relación de copresencia); y continuamos con Borys Groys, quien supone que la relación medio-imagen está dada por la sospecha y no por un lazo copresente; es uno u otro. En la obra de Iglesias, notamos una interacción y un nuevo contraste con las tesis de los tres autores:

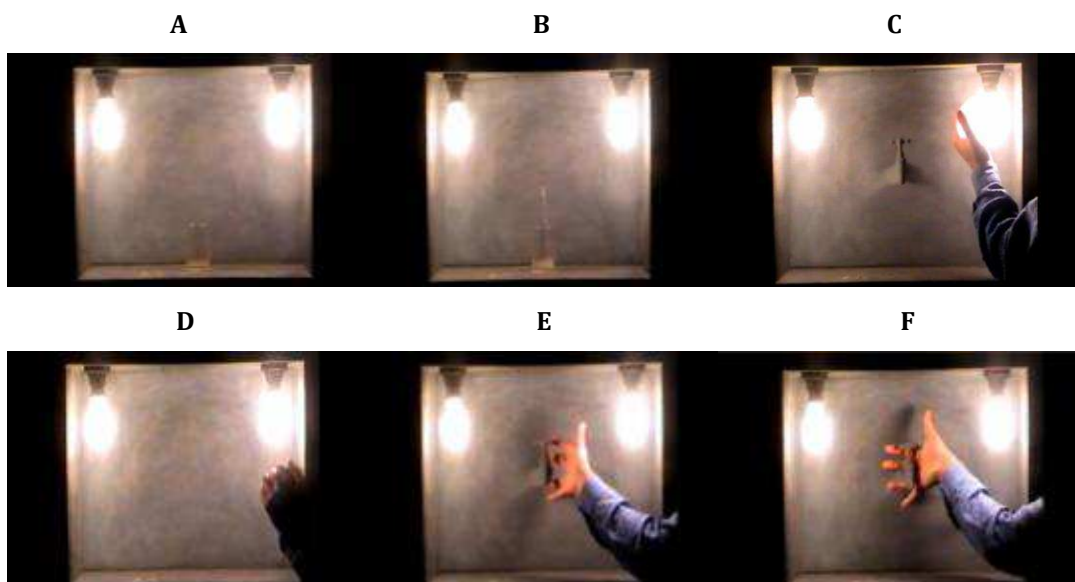
Visibilidad: **sombra** como medio y forma develada – **luz** como medio.

Invisibilidad: **sombra** como forma velada – **luz** como medio y forma develada.

En el plano de la visibilidad la sombra se instituye como medio y como forma develada (como medio que hace visible al objeto presente, y como forma en sí misma que proyecta otra imagen del objeto) mientras que la luz actúa como el medio que hace visible al objeto y que genera a la sombra en tanto forma. En el plano de la invisibilidad, los roles cambian y la sombra se convierte en una forma velada, una forma que no aparece, que no se hace presente; y si bien la luz continua siendo un medio (que neutraliza a la sombra y la convierte en una forma velada, ausente pero latente) se transforma en una forma develada, porque vemos sólo luz, ante la ausencia del objeto y de la sombra, es la única imagen, la única protagonista; luz sobre-expuesta que impacta en la retina del espectador. En el espacio visible la sombra es medio y es imagen (forma develada), hay un lazo de copresencia, lo mismo sucede con la luz en el espacio de lo invisible. La ruptura, la

sospecha, se da entre la sombra y la luz, cuando una es medio e imagen, la otra no puede ser lo mismo tiene que reducirse a uno de los dos polos o medio o forma en alguna de sus dos variantes (velada o develada).

La siguiente serie nos permite ejemplificar y profundizar más cabalmente el camino expuesto anteriormente. En el cuadro A de la serie se puede observar la presencia de un vaso ubicado en la mitad de una escena iluminada por dos focos de luz. En el cuadro B, notamos que desde el centro del fondo grisáceo aparece un chorro de agua que comienza a llenar el vaso. En la escena C observamos cómo la mano que cubre una parte del foco derecho hace visible una canilla que en la secuencia anterior no se ve. Luego, en el plano D se observa que al quitar la mano, la canilla vuelve a desaparecer. Precisamente, es a través de la presencia de ambos focos –con un mismo aporte lumínico– que puede generarse el efecto de invisibilidad ya que al convivir logran neutralizar las dos caras, las dos mitades del objeto proclives a suscitar la sombra anulada. Pero luego, en la secuencia E-F vemos cómo la mano ya no tapa el foco de luz, sino que se posa sobre el cuerpo de la canilla cubriéndola, tocándola, tomándola. De esta manera, la luz que emana de los focos, rebota en la mano haciendo surgir la sombra de ambos y en consecuencia, logrando que la canilla se haga nuevamente visible.



Escultura metarreal. Jorge Iglesias.

Jorge Iglesias se presenta en este desafío de repetir el credo de la originalidad vanguardista y lo logra con una técnica que abre el camino hacia una nueva dimensión del sentido en el campo del arte. La corriente evolutiva pretende configurarse como una reacción ante la teoría de la derrota final impuesta por el discurso posmoderno y posicionarse como una síntesis superadora “*en pos de una más inteligente, acertada y completa concepción del espacio visual*” (Iglesias: 2009). Sombra, luz, medio, forma, movimiento y quietud son las categorías que retoma el pintor para interpelar al sujeto que contempla su obra y poner en jaque las formas clásicas de representación y la experiencia perceptiva cotidiana. La propuesta estética que propone Iglesias se define en la experiencia perceptual de cada sujeto, en el acto perceptivo mismo, en el cual el espectador puede sentirse sorprendido, avasallado o disminuido ante el fenómeno que acontece.

ⁱ Este es el primer caso en que los objetos son invisibles a plena luz y ante la visión directa del espectador. Todo lo conocido en el terreno de la invisibilidad hasta ahora se reducía a trucos de cámara o al teatro negro, que no remite a una verdadera desaparición visual del objeto sino que se trata de un efecto generado en la oscuridad con gente vestida de negro. Con respecto a los trucos de magia siempre dependen de un desplazamiento del objeto con respecto al observador o la utilización de espejos para que el objeto parezca estar donde en realidad no está.

ⁱⁱ Pintura que debía reunir determinadas condiciones, ya que debía absorber la luz, reflejar la sombra y permitir que no variara el brillo del objeto tras el movimiento del espectador.

ⁱⁱⁱ Quien sostenía que los elementos de una oposición binaria carecen de sentido en forma aislada, que entre ellos hay una dependencia mutua y que uno de los términos tiene una posición dominante.

^{iv} Sosias era un esclavo de Anfitrión que hace dicha observación cuando Anfitrión retorna a su hogar después de la guerra y descubre que su mujer –Alcmena- ha estado durante todo ese tiempo con un clon suyo quien fuera en realidad el Dios Júpiter.

^v Hospital viene de *hospit-* radical de *hospes* (huésped – quien da hospitalidad y quien la recibe) y también de *hostil* (extraño).

Bibliografía:

- Belting, H. (2002): “Medio, imagen, cuerpo” en *Antropología de la imagen*. Barcelona: Katz Conocimiento.
- Benjamin, W. (1990): “Introducción. Algunas cuestiones preliminares de crítica del conocimiento” en *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus Humanidades.

- Groys, B. (2005): “Lo nuevo no es simplemente ‘lo otro’” y “Lo nuevo no tiene su origen ni en el mercado ni en la autenticidad”, en *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.
- Heidegger, M. (1983): “La pregunta por la técnica”, en *Ciencia y Técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Iglesias, J. (2009): *Manifiesto Evolutivo*. Buenos Aires.
- Krauss, R.: “La originalidad de la Vanguardia”, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial.
- Valery, P. (1990): “Noción general del arte” y “La invención estética”, en *Teoría poética y estética*. Madrid: La balsa de la Medusa.