

**Color:**  
arte, ciencia, diseño,  
enseñanza y tecnología



**Actas del**  
**11° Congreso Argentino del Color**

**Compiladores**  
**Omar Burgos**  
**María Paula Giglio**  
**Anahí López**

Buenos Aires, 2016

**Grupo Argentino del Color**

Color : arte, ciencia, diseño, enseñanza y tecnología : ArgenColor 2014, actas del 11° Congreso Argentino del Color / José Luis Caivano ... [et al.] ; compilado por Omar Burgos ; María Paula Giglio ; Anahí López ; editor literario María Paula Giglio ; Anahí López ; prólogo de María Paula Giglio. - 1a ed. - Ciudad de Buenos Aires : Grupo Argentino del Color, 2016. 172 p.

CD-ROM, PDF

ISBN 978-987-24707-9-1

I. Color. I. Caivano, José Luis II. Burgos, Omar, comp. III. Giglio, María Paula, comp. IV. López, Anahí, comp. V. Giglio, María Paula, ed. Lit. VI. López, Anahí, ed. Lit. VII. Giglio, María Paula, prolog.

CDD 720.1

© **Grupo Argentino del Color**

Secretaría de Investigaciones FADU-UBA

Ciudad Universitaria – Pabellón 3 – piso 4

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel (54-11) 4789-6289

Web: <http://grupoargentinodelcolor.blogspot.com>

Mail: [gac@fadu.uba.ar](mailto:gac@fadu.uba.ar)

Diseño de la gráfica del congreso usada de fondo en la tapa del libro: Lucía Maillo Puente

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Realizado en Argentina

Diciembre de 2016

Esta obra no puede ser reproducida por ningún medio sin la autorización de los titulares del copyright.

El título de los congresos y de las actas es propiedad del Grupo Argentino del Color.

**11° Congreso Argentino del Color, ARGENCOLOR 2014  
12 al 15 de noviembre de 2014  
Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina**

**COMITÉ ORGANIZADOR**

Susana ARRACHEA (UNMDP)  
María Eugenia BRAVO (GAC)  
Omar BURGOS (GAC)  
José Luis CAIVANO (UBA - CONICET)  
Gabriela CAROU (EAVMM)  
Carolina DÍAZ AZORÍN (UNMDP)  
María Paula GIGLIO (UNMDP)  
Tanya Mikaela ISZCZUK (UNMDP)  
María Alejandra JAIMERENA (UNMDP)  
Mabel LÓPEZ (UBA - UB)  
Anahí LÓPEZ (CONICET. LEMIT - CICPBA. UTN-FRLP)  
Lucía MAILLO PUENTE (UBA - UB)  
Laura Adela QUANTENNE (GAC)  
Gabriela Dorina RAMÍREZ (UNMDP)  
María Marcela VICENTE (UNMDP)

**COMITÉ CIENTÍFICO**

Dardo BARDIER (Uruguay)  
Silvia BARRIOS (Argentina)  
Omar BURGOS (Argentina)  
José Luis CAIVANO (Argentina)  
Alfonso CLAROS UZQUEDA (Bolivia)  
María Paula GIGLIO (Argentina)  
Anahí LÓPEZ (Argentina)  
Roberto Daniel LOZANO (Argentina)  
Gabriela NIRINO (Argentina)  
Marina Laura PORRÚA (Argentina)  
Diana RODRÍGUEZ BARROS (Argentina)

**ORGANIZAN:**

**GRUPO ARGENTINO DEL COLOR:**

Presidenta / Vicepresidenta: M. Paula Giglio/ Cristina Manganiello  
Secretaria / Prosecretario: M. Eugenia Bravo / Omar Burgos  
Tesorera / Protesorera: Laura Adela Quaintenne / Anahí López  
Vocales titulares: Susana geat / Lilia Garcén / María Luisa Musso  
Vocales suplentes: S. Estévez / F. de Uribelarrea / C. Vadjji  
Órgano de fiscalización. Titulares: Daniel Lozano, Silvia Barrios  
Órgano de fiscalización (Suplentes): José Luis Caivano



**GRUPO DE EXTENSIÓN DESDE EL ARTE**



**FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y DISEÑO  
de la UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA**

Decano: Guillermo Osvaldo Eciolaza  
Vicedecana: Beatriz Sonia Martinez  
Sec. Académico: Ariel Magnoni  
Sec. de Extensión: Jorge Fortezzini  
Sec. de Investigación: Claudio Erviti  
Sec. de Coordinación: Elvira Garbesi



**CONSEJO ACADÉMICO**

María Teresita Falabella - María Silvia Grilli - Nicolás Esteban Lenz - Néstor Rodolfo Machado  
Susseret - Pablo Fidel Rescia - María Cristina Mussio - Flavio Hugo Pittilini - Ana Bouillon - Sergio  
Leonardo Silva - Hernán Gregorio - Gustavo Ezequiel Chamorro - María Alejandra Martínez.

Dir. Depto Arquitectura: Esteban ROSSI  
Dir. Depto Diseño Industrial.: Francisco OLIVO

**Colaboración: Centro de Estudiantes de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la UNMDP. Gestión CAUCES**

ARGENCOLOR 2014 es auspiciado por la Escuela de Artes Visuales “Martín Malharro” y ha sido declarado de INTERÉS CULTURAL por la Secretaría de Cultura, MGP. Res. N° 1806/2014, y de INTERÉS TURÍSTICO por el Ente Municipal de Turismo, MGP. Res. N° 453 / 2014.

## La Cesía Luminosa en el Arte. Semiótica Plástica e Icónica

**Varinnia Jofré**

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

### Introducción

Nuestra propuesta es reformular el alcance de la categoría “cesía”, ampliándolo mediante la inclusión de la *luz*, y también la inclusión de la variable *tiempo*. La luz es uno de los *modos de apariencia del color* formulado por Katz con el nombre de *color luminoso*, que podría incluir a otros de efectos similares, la *fosforescencia* y la *incandescencia*.

A esta propuesta la hacemos en el marco de una propuesta mayor, de construir sistemas semióticos a partir del modelo de semiótica visual del Groupe  $\mu$ : de semiótica plástica de la cesía, mediante la adaptación a este modelo del sistema que desarrolló Caivano (1990), al que agregamos la cesía luminosa, y una semiótica icónica de la cesía, en que construimos sistemas desde un enfoque micro semiótico que da cuenta de las transformaciones del color que involucran a la cesía y a las transformaciones de la cesía.

Nuestra hipótesis es que se puede construir el plano de la expresión de la cesía mediante la articulación de unidades, determinantes que en este caso son marcas. Estas unidades son *colores*, que provienen del objeto de referencia, y de la información transitoria que afecta al color del objeto y del entorno.

Exponemos también los resultados de nuestras investigaciones sobre las características de la cesía luminosa, y de sus usos en el arte a través de la historia, desde un punto de vista semiótico. Y analizamos los significantes plásticos de la representación icónica de la cesía, particularmente la influencia de la saturación en la representación de la cesía luminosa.

### Sistemática de la cesía

Consideramos que la categoría *cesía* (descrita por José Luis Caivano) puede abarcar todos los *modos de apariencia del color* (descritos por David Katz). Ambas categorías designan a los mismos fenómenos, con algunas excepciones: en el sistema de cesías no estaban incluidas la luz en sí misma (*color luminoso*), la incandescencia, la fosforescencia ni la fluorescencia. Tampoco incluía explícitamente la temporalidad, pues se refería al espacio. Para abordar el estudio de la luz y su representación icónica propusimos en trabajos anteriores ampliar el campo de pertinencia de la cesía para que los incluya (Jofré, 1910). En ese mismo trabajo propusimos también una sistemática de la cesía siguiendo al Groupe  $\mu$  (1992): una semiótica icónica, y una semiótica plástica que incluye la luz.

#### *Semiótica plástica*

La sistematización de la cesía y sus gradaciones ha sido ampliamente desarrollada en un sólido de cesías y en un Atlas, (Caivano, 1990 y Caivano y Doria, 1997). La cesía se manifiesta a través de tres parámetros o *significantes*: transmisión, difusión y luminosidad.

Siguiendo la terminología del Grupo  $\mu$ , que denomina “formema”, “texturema” y “cromema” a los parámetros de la forma, la textura y el color respectivamente, consideramos que debe llamarse “cesiema” a los parámetros de la cesía.

En este sistema, según el grado de transmisión las cesías pueden ser transparentes u opacas, y según el grado de difusión, las cesías que tienen valores altos de este parámetro son difusas o mates, y las que tienen un nivel bajo, nítidas o brillantes.

Proponemos cambios respecto al cesiema luminosidad: según este parámetro las cesías pueden ser luminosas (100%) u oscuras (0%), no existiendo un grado máximo objetivo; podría considerarse que corresponde el grado máximo que registra nuestro sistema visual.<sup>7</sup> Estos son los términos de un eje semántico -luminosidad/oscuridad-, con grados intermedios, en que, desde el punto de vista físico hay emisión o reemisión de luz, o hay absorción.<sup>8</sup>

Entre los cesiemas incorporamos la emisión de luz (*color luminoso*), que es el parámetro inverso al parámetro *absorción* formulado por Caivano, al que suplantamos por *luminosidad*, que abarca tanto la emisión como la reemisión y la absorción.

*Tabla 1. Los tres cesiemas, las sensaciones que dependen de ellos, y las propiedades de los objetos que las producen.*

Cesiemas	Sensaciones	Propiedades
<b>Transmisión</b>	transparente / opaco	Permeabilidad
<b>Difusión</b>	difuso/nítido y brillante/opaco	Difusividad
<b>Luminosidad</b>	luminoso/ oscuro	Emisión/ absorción

Respecto a la cesía luminosa en las artes visuales, desde el punto de vista plástico actualmente la luz suele ser el soporte de la obra, lo cual es bastante reciente. Podemos considerar como antecedente al vitreaux, una forma de arte en que intervenía la luz.

### *Semiótica icónica*

Tradicionalmente la presencia de la cesía luminosa en el arte aparecía principalmente en la representación icónica. El dibujo, la pintura, la fotografía, y también el cine y el video, tienen con el objeto que representan una correlación motivada, toposensible, que sigue reglas de transformación basadas en la semejanza (*Cfr.* Fraenza & Yonahara, 2006:9). Pero hay distintos grados de semejanza, es sólo en el arte realista donde se obtiene el “efecto de cesía”.

La semejanza se basa en “estímulos sucedáneos”, categoría formulada por Umberto Eco en Kant y el Ornitorrinco (1997: 410-412), definida como aquellos estímulos que reproducen “algunas de las condiciones de la percepción del objeto”, estímulos que transcriben las condiciones de observación desde un punto de vista. En su grado máximo, estos estímulos, al activar los mismos receptores que se activarían ante el estímulo real, crean una imagen con un alto grado de fidelidad. Ponen en juego las mismas inferencias perceptivas que se pondrían en juego para percibir el objeto real: con la mediación de un contenido remiten a su objeto.

Los estímulos sucedáneos (Op. cit. [441]) van de un mínimo a un máximo de semejanza; el máximo es la modalidad Alfa (Op. Cit. [445]), en que el plano de la expresión del signo icónico puede ser confundido con el mundo real, pues es percibido por semiosis de base. En la modalidad Alfa se percibe una substancia como forma, aún antes de que esta substancia sea reconocida como una expresión. En cambio, en la imagen de modalidad Beta, para determinar una forma se requiere interpretarla como forma de una expresión (Op. Cit. [447]). En la modalidad Alfa la imagen

<sup>7</sup> Depende de la tolerancia de nuestro sistema visual.

<sup>8</sup> En la representación del mundo, hay niveles máximos de claridad posible, siendo el grado máximo en la pintura el blanco. En el cine o en la televisión, cuya imagen es de luz, obviamente la luminosidad del blanco es mucho mayor.

reproduce algunas de las condiciones de percepción del objeto por medio de contrastes cromáticos que producen el mismo efecto, principalmente la incidencia de los rayos luminosos sobre las superficies, en que se reflejan, se transmiten o se absorben. Por consiguiente, la imagen de modalidad Alfa está construida con los colores transitorios, que dependen de las condiciones de iluminación y de la posición del objeto en relación al punto de vista del artista. Los estímulos sucedáneos son producidos a partir de la transformación, es decir, de la correspondencia biunívoca de puntos en el espacio real con los puntos del plano de la imagen.

Eco sostiene que el carácter de icono no depende de escalas de iconicidad sino que hay un punto de catástrofe en que las formas visuales se transforman en icono. Es importante destacar que nuestro objeto de investigación, la cesía, es el aspecto que caracteriza a la modalidad Alfa, y el que suele faltar en la modalidad Beta. Las representaciones de la modalidad Beta tienen la particularidad de no producir un “efecto de cesía” acorde con el del referente, podríamos llamarlas “pinturas sin cesía”.



Figuras 1 y 2. Modalidad Beta, pinturas sin cesía (detalles): “Los tres jóvenes en el horno” de la Biblia de Cîteaux (izq) y “Whaam”, de Andy Warhol.

Podemos concebir un modelo evolutivo de la representación icónica de la cesía luminosa, desde la modalidad Beta hacia la modalidad Alfa, basado en el aumento progresivo de las marcas que la determinan, si bien sabemos que en la historia del arte se suele volver voluntariamente a la modalidad Beta, tal como ocurrió con el arte neolítico, el Paleocristiano, y las vanguardias artísticas del siglo XX, entre otros, como vemos en la pintura de Andy Warhol (Figura 2).

El tipo «luminoso» es reconocido principalmente por las transformaciones que el objeto produce en el entorno (ver Figuras 6, 7, 8 y 11). Los determinantes de la cesía luminosa son: la claridad relativa del objeto luminoso es intensa con respecto al entorno, al cual ilumina, y la intensidad de esta iluminación disminuye progresivamente en la medida en que se aleja. No recibe ni arroja sombra.

Tabla 2. La representación icónica de la cesía luminosa involucra al entorno, pues, al iluminarlos, modifica sus colores.

referente	transformación →	significante (2D)	tipo
//luminoso//	color del objeto →	color del objeto	«luminoso»
	color del entorno →	color del entorno + color del objeto	

En nuestra experimentación advertimos que la saturación es un factor decisivo para representar la cesía luminosa. Constatamos que en la fotografía en blanco y negro se reconocen todas las cesías excepto la cesía luminosa, que suele reconocerse más por la saturación de su color que por el contraste de luminosidad, salvo que éste sea muy intenso. La forma de la luz es abierta porque sus límites son indeterminados, y también porque tiene niveles de transparencia y semitransparencia.

*Tabla 3. En las representaciones de modalidad Alfa encontramos las marcas que permiten reconocer la luz, determinantes de la cesía luminosa que traducen sus características mediante colores.*

Tipo	Referente (3D)	Marcas (2D)
Luminoso	Cesía luminosa	claridad relativa intensa iluminación del entorno gradientes de luminosidad no tiene sombra color saturado forma abierta niveles de transparencia

### La cesía luminosa en el arte icónico

#### *El fuego*

La representación de la cesía ha sido fundamental para la representación realista del mundo. El realismo, definido por su *forma*, es aquél en que se produce un elevado *efecto de realidad* por un alto nivel de semejanza entre la imagen y el referente, que puede ser imaginario; está en función de crear ilusión de realidad, y se opone a las representaciones distorsionadas tales como la estilización, la deformación, etc.

La representación icónica de la luz de modalidad Alfa fue lograda en la pintura en el siglo XV, a partir de la identificación y producción de las formas y sobre todo de los colores que la construyen, que constituyen *marcas*, unidades semióticas. En el cine, a fines del siglo XX, se logró producir efectos de cesía luminosa sin intervención del registro fotográfico, mediante “efectos especiales” producidos por tecnología digital.

En la Edad Media las representaciones del fuego no tenían casi las marcas del referente: en el *Infierno* del manuscrito medieval *Hortus deliciarum* (Fig. 3) de la abadesa Herrad von Landsberg (Alsacia, 1130-1195), el fuego está representado como una figura cerrada, como si fuera sólido opaco, pues parece reflejar la luz de modo uniforme y hasta tener sombra propia; la gradación de colores aparece muy reducida, y pese a que hay algún nivel de fundido entre los colores podría considerarse *discretizado* pues se han fijado un par de valores constantes de luminosidad y saturación, uno de rojo y otro de naranja. Sin embargo el fuego es reconocible por cierta semejanza con la forma, por el contraste de luminosidad con el negro del fondo y por la saturación del color.

En la pintura *El juicio final*, de Hans Memling (Fig. 4) el fuego tiene mayor grado de realismo; aunque la forma de las llamas sigue siendo estilizada y algo cerrada, y aunque parecen reflejar la luz con un brillo satinado más que emitirla, se ha logrado producir un efecto de cesía luminosa a partir del intenso contraste de luminosidad.



Figuras 3, 4 y 5. Detalles de: *Infierno*, de Herrad von Landsberg (izq.), *El juicio final*, de Hans Memling y *El beso de Judas*, de Giotto.

En *El beso de Judas* de Giotto (Fig.5), en cambio, tal contraste es escaso, pero presentan otras características de la cesía luminosa en general y del fuego en particular tales como su forma abierta, y la alta saturación del color, y contribuye al efecto de luminosidad que esté construido con colores cálidos rodeados de colores fríos. Este efecto siglos después fue una regla de representación de la luz y de la sombra –modulado- postulada por los pintores divisionistas en base a las investigaciones pictóricas de los impresionistas y las investigaciones físicas de Chevreul. En todas las pinturas que hemos descrito falta el efecto de iluminación sobre el entorno.

Tabla 4. Estudio comparativo de las representaciones del fuego en la pintura.

Marcas	Herrad von Landsberg	Hans Menling	Giotto di Bondone	Georges Latour	Jan Beerstraten
Claridad relativa intensa	x	x		x	x
Iluminación al entorno				x	x
Gradientes		x		x	x
No tiene sombra			x	x	x
Color saturado	x	x	x	x	x
Forma abierta			x	x	x
Niveles de transparencia				x	x
Luz cálida, entorno frío			x		x

En *El jardín de las delicias*, Hieronymus Bosch, conocido como “el Bosco” (1450-1516), logra representar el contraste de luminosidad que requiere la representación de la cesía luminosa para ser plenamente reconocida como fuego mediante la mayor semejanza del color, distintos grados de luminosidad en degradé -más luminosos que el entorno-, y alta saturación (Fig 6). Podemos analizar esta representación según las determinantes de la Tabla 3, siguiendo el modelo de articulación de los signos visuales del Groupe  $\mu$  (1997: 94).



Figuras 6,7 y 8. Detalles de: *El jardín de las Delicias*, de Jeronimus Bosch, *Magdalena penitente*, de Georges de Latour, y *El gran incendio de Londres*, de Jan Beerstraten.

La llama de la vela de *Magdalena penitente* de Georges Latour (Figura 7), aunque sintética, es más realista, tiene un nivel de transparencia que permite ver el pábilo de la vela. Esta pintura tiene la mayoría de las marcas. En *El gran incendio de Londres* de Jan Beerstraten, la luminosidad depende de una determinación intrínseca: el contraste de luminosidad global de la obra, pues en ella todo es oscuro menos el fuego y su resplandor. Sin embargo, esta propiedad global puede también ser analizada mediante las propiedades extrínsecas (atómicas) que son las marcas que lo determinan, de las que tiene todas las que hemos enunciado.

#### *El fuego en la imagen móvil*

El fuego se desarrolla en el tiempo, por consiguiente tiene determinaciones diacrónicas, de preordenación y posordenación. El movimiento de las llamas es cíclico, se expanden y se contraen alternativamente.

La posibilidad de representar el fuego de manera realista a través de tecnología digital ha permitido realizar seres fantásticos en el cine de ciencia ficción que parecen reales, que interactúan con los seres y las cosas normales del mundo real. El cine ha creado algunos seres mixtos, "hombres de fuego", de los cuales escogimos para analizar a "Torch Human", personaje del film *Los cuatro fantásticos* (Team Story, 2005).

Para analizar este personaje se impone una lectura retórica, pues no tiene pertinencia en la isotopía icónica del enunciado debido a que la acción está situada en el mundo real, si bien están explicadas en la diégesis las causas de su anormalidad. El Hombre Antorcha pertenece a la retórica del tipo, pues es una manifestación referible a tipos, pero no conforme a ellos sino que constituye un tipo nuevo producido por la sustitución en que la falta de pertinencia isotópica lleva a una relectura: al grado percibido se asocia el grado concebido (Groupe  $\mu$ , 1992 [1993: 139 y ss.]).



*Figuras 9, 10 y 11. Tres momentos del Hombre de Fuego. Si bien en el mundo diegético pareciera que no pasa de ser hombre-fuego, visualmente termina siendo sólo fuego.*

Torch Human es un hombre de fuego; todo su cuerpo es cuerpo humano y fuego a la vez.

*Tabla 5. Determinantes espaciotemporales del Hombre de Fuego.*

Determinantes \ Tipos	Hombre	supresión → Piel	adjunción → Fuego
Forma	cuerpo humano		
Cesía		opaco-mate	luminosa
Color		piel	rojo anaranjado
Textura táctil		lisa	no tiene
Textura visual		uniforme	llamas
Movimiento		no tiene	flameante

Pero es jerarquizada porque es irreversible, es un hombre que ha tomado la forma de antorcha humana, no puede ser leído como un fuego con forma de cuerpo humano. Al percibir a Torch Human, el reconocimiento del tipo «cuerpo humano» de su forma trae aparejada la expectativa de la

presencia de «piel» y «ropa» (grado concebido), pero percibimos en cambio el tipo visual «fuego» (grado percibido) como vemos en Tabla 5.

Las determinantes espaciotemporales del tipo «hombre» han sido reemplazadas por las del fuego: la cesía es luminosa, el color es rojo anaranjado, no tiene textura táctil pues es intangible; tiene la textura visual característica de las llamas, que se desarrolla en el espacio-tiempo, con un movimiento que podemos denominar *flameante*.

Pero la interpenetración de «cuerpo humano» y «fuego» va más allá de su aspecto exterior pues, más allá de la superficie, el cuerpo es incandescente también en su interior.

A poco de transformarse en hombre de fuego desaparecen los rasgos humanos y, visualmente, es una bola de fuego con cola que se asemeja a un cometa.

La metamorfosis de Torch Human es una transformación diacrónica en que encontramos tres tipos sucesivos de una secuencia: un tipo inicial «hombre» -tipo de nuestro repertorio común- se transforma en «hombre-fuego» -un tipo nuevo-, y posteriormente en «fuego», que, desde el punto de vista visual, podría considerarse otro tipo del repertorio, pero por tener un vuelo autónomo es un *fuego viviente*. El hombre antorcha se vuelve evanescente, se desmaterializa.

Tabla 6. Tres momentos de la apariencia visual de la metamorfosis de Torch Human.

Tipo del Repertorio	Tipo Nuevo	Tipo Nuevo
Tipo inicial: <b>Hombre</b> →	Tipo mixto: <b>Hombre-Fuego</b> →	Tipo final: <b>Fuego-Viviente</b>

### La luz



Figuras 9, 10 y 11. Pantocrator, Bóveda celeste y La fragua de Vulcano, de Velázquez.

Un modo eficaz de representación de la luz en el arte ha sido el uso de la cesía brillante metálico de las láminas de oro, como vemos en el *Pantócrator* de la Capilla Palatina de

Palermo (Figura 9) mediante la reemisión de la luz por el resplandor del oro. En el mosaico de Ravena de la *Bóveda celeste* del Mausoleo Gala Placida se usa el mismo recurso, y rayos, que es una forma de representar la apertura de la luz que se ha convencionalizado, si bien tienen el color plano y los contornos netos propios de una figura cerrada, son prolongaciones que se abren hacia el espacio. En ambas pinturas hay una apertura hacia adelante por la luz que reemite.

Tabla 6. Estudio comparativo representaciones de la luz fuego en la pintura. La apertura de la forma de las pinturas con brillo metálico es hacia adelante, por la reemisión de la luz.

Marcas	<i>Pantocrator</i>	<i>Bóveda celeste</i>	Diego de Velázquez	Rembrandt	Neo
Claridad relativa intensa			x	x	x
Iluminación al entorno			x	x	x
Gradientes			x	x	x
No tiene sombra			x	x	x
Forma abierta	x	x	x		x
Niveles de transparencia			x	x	x
Luz cálida, entorno frío			x		x
Brillo metálico	x	x			

En *La fragua de Vulcano* de Diego de Velázquez, la cabeza de Apolo tiene una aureola; aquí la luz tiene mayor verosimilitud, pero ha sido realizada artificialmente mediante la representación de los rayos, lo cual le quita realismo.



Entre las representaciones icónicas de la luz de modo realista está la pintura de Rembrandt *El festín de Baltazar*, mediante contraste de luminosidad. Lo mismo ocurre con Neo convertido en luz atravesando al agente Smith, de la película *Matrix* (Larry y Andy Wachowski, 1999): los rayos de luz dura que surgen del agente son semejantes a los que se forman cuando una luz atraviesa medios semitransparentes tales como humo o niebla, y por su dureza e intensidad hay pérdida de visibilidad de algunas áreas, un efecto cegador.

En la Tabla 6 hacemos un estudio comparativo de las representaciones de la luz, por tratarse de luz blanca hemos excluido la determinante “color saturado”.

### Referencias bibliográficas

- CAIVANO, José Luis. (1990) Cesía: Un Sistema de Signos Complementarios del Color. En *Investigaciones Proyectuales* (Revista del Area Proyectual, SIP, FADU, UBA) N° 1, pp. 78-93.
- y Patricia DORIA. (1997). "An atlas of cesia with physical samples", en *AIC Color 97, Proceedings of the 8th Congress of the International Color Association* (Tokio: The Color Science Association of Japan), vol. I, 499-502. Versión castellana, "Un atlas de cesía con muestras físicas", en *ArgenColor 1998, Actas del Cuarto Congreso Argentino del Color* (Buenos Aires: Grupo Argentino del Color, 2000)
- ECO, U. (1997). Kant e l' ornotorinco. Versión castellana Kant y el Ornotorinco, Barcelona: Lumen, 1999.
- FRAENZA, Fernando y Sergio YONAHARA. (2006), Arte, representación, pintura y visión, en *Avances X*, Revista del Área Artes del Centro de Investigaciones "María Saleme de Burnichón" de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- GROUPE  $\mu$ . (1992). *Traité du signe visuel*. París: Seuil. Trad. española, *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993.
- JOFRÉ, Varinnia. (2010). @La cesía. Semiótica plástica e icónica. (Resumen Ampliado) En *Actas del Congreso Forma y Lenguajes*, 58, [CD-ROM] Ediciones FADU – UNL, Universidad Nacional del Litoral.