

UNIVERSIDAD
DE GRANADA



Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura

TESIS DOCTORAL
PROGRAMA DE DOCTORADO
HISTORIA Y ARTES

UNIVERSIDAD
DE GRANADA



POTENCIALIDAD DE CREAR Y ENTENDER IMÁGENES EN LA ACTUALIDAD:

La ampliación de los lenguajes visuales

Andrea Falqueto

DIRECTORA: Dra. T. Fernanda García Gil



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

TESIS DOCTORAL

**PROGRAMA DE DOCTORADO
HISTORIA Y ARTES**

Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura

POTENCIALIDAD DE CREAR Y ENTENDER IMÁGENES EN LA ACTUALIDAD:

La ampliación de los lenguajes visuales

AUTORA

Andreia Falqueto Lemos

DIRECTORA DE LA TESIS

Dra. T. Fernanda García Gil

España/2023

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Andreia Falqueto Lemos
ISBN: 978-84-1195-225-5
URI: <https://hdl.handle.net/10481/90360>

Agradezco al universo, a mi madre que me inspira, aunque la distancia celestial, a buscar siempre superarme, a Sandro, mi compañero de vida, por ser un brazo fuerte y comprensivo, a mi hermana Adriana, Nestor y Chico por siempre estar dispuesta a escuchar, a nuestra querida directora de tesis y tutora Fernanda por desafiarnos a alcanzar metas impensables y por estimularnos a pensar más allá, a Justi, a los profesores y amigos João Wesley y Lincoln que me acompañaron desde la graduación y siempre fueron compañeros y grandes consejeros para el arte y para la vida.

A Armarinhos y Adriana B. y Gustavo P.,
Ronaldo D. y Ronaldo B. por el apoyo en producciones artísticas.

A los amigos y artistas, Jocimar, Jovani, Feijão,
André M. y André A., Savya, Matheus, R.Rauber y Lucilla.

Agradezco la oportunidad de realizar esta tesis sobre la pintura,
mi pasión y motivación en la vida.

La verdad no habita sólo en el 'hombre interior', o, mejor dicho, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo donde se conoce a sí mismo.

- Maurice Merleau-Ponty.¹

Promesa de duración, de permanencia - contra el pasaje del tiempo -. He aquí lo que las imágenes nos ofrecen, lo que nos entregan, lo que buscamos en ellas. Es un error pensar que ellas tienen algo que decirnos, acaso que representan el mundo - o lo real -. No, no lo hacen. Ellas son portadoras, por encima de todo, de un potencial simbólico, de la fuerza de abrir para nosotros un mundo de esperanza, de creencias, un horizonte de ideas muy generales y abstracto al que nos enfrentamos movilizándolo, sobre todo, nuestro deseo - acaso nuestro deseo de ser.

- Jose Luis Brea²

¹ Merleau-Ponty, M. (1999) pp. XII

² Brea, J. L. (2010). pp.9

NOTA de la autora: Muchos libros y obras de referencia se han utilizado en su original y traducido a nuestra tesis de manera literal. Como son muchísimas notas y citas, queda implícito aquí que todas las obras no escritas originalmente en Castellano tienen traducción libre de la autora, pues creemos que sería agotador para nosotros y para el lector tener a cada cita, la información en original con traducción libre al pie de la página. Esta decisión valió puramente la incorporación de las citas y tener un texto más fluido y delgado y profesional.

RESUMEN

Este trabajo consiste en una investigación de los campos de estudio del lenguaje visual en artes, examinando el progreso existente y analizando la situación actual en las áreas de pintura y escultura, desde una revisión histórica enfocada en los siglos XX y XXI. Se destacan los notables cambios ocurridos en estos campos en los últimos cien años, ya que sus lenguajes no pueden considerarse puros en la actualidad. A pesar de la hibridación, se subraya que esto no elimina características formales como color, presencia, espacio, materia. El objetivo es presentar obras que dialoguen de manera profunda y comprometida con las nuevas posibilidades en la pintura. La investigación busca comprender estos aspectos visuales y afirmar su relación con las ampliaciones del lenguaje de la pintura. Buscamos, así, destacar la capacidad de la imagen pictórica para transformarse según los deseos del autor, reflejando cambios en el lenguaje del arte.

PALABRAS CLAVE



Mapa 1 – Andreia Falqueto, *Nube de Palabras de los principales conceptos abordados en la investigación*, ilustración digital, 2021

PREFACIO

Cuando se trata de una investigación de artes, todo se empieza en el pensamiento. Porque el pensamiento trabaja juntamente con la acción. Aquí, intentaremos plasmar en letras impresas y escritas pensamientos que inundan desde hace mucho nuestra mente, cuando toca el tema de la imagen, sea hacer, observar, o dar clases. Más específicamente, los lenguajes visuales, son objetos de investigación, tema este que ha estado implícito desde el comienzo de nuestra vida como investigadora y artista.

Este es un problema, por así decir, que impregna nuestra reflexión en la realización artística casi integralmente. Estos cuestionamientos, nos ayudan a andar a tientas el camino en la práctica artística, cada vez más solidificada. La tesis que presento, es, mi esfuerzo y creo, el éxito, en tratar de conocer, descubrir o deshacer, de manera práctica y teórica, los límites de la pintura/materia/soporte/espacio/tiempo/color-imagen³, en la potencialidad de su acción combinada y sintáctica de su significancia en el contexto de sujeto cultural.

Empezamos la tesis en 2019. La ambición era grande, y a menudo temíamos, como Ícaro, volar demasiado cerca del sol y caer. Sin embargo, creo que este desafío fue posible de concluir, porque, como citamos al principio de este texto, el pensamiento, sumado a la práctica, fue trabajado como un punto positivo, no jamás como algo limitador, y es muy enriquecedor en nuestra investigación.

³ Véase definición en el Glosario.

En este prefacio, nos gustaría subrayar el carácter más potente percibido en todos estos caminos recorridos por la imagen, que también es nuestro objeto de estudio: la capacidad de metamorfosearse de acuerdo con las ganas del autor, es decir, los cambios en el lenguaje del arte.

Así, el trabajo se constituye de una investigación de los campos de estudio, mirando lo que se ha hecho hasta ahora y analizando la situación actual, pensando en las diversas posibilidades. Las líneas específicas de estudio al principio son dos: pintura - escultura. Dentro de estos procesos del arte, percibimos los grandes cambios que se han producido en los últimos casi cien años como notables. Porque, *como* lenguajes, ya no se les puede denominar nunca más puras. Y, sin embargo, siguen de manera dispar, a menudo. A nosotros parece importante subrayar que esta hibridación no anula la singularidad de cada uno de estos lenguajes.

Pero sí, abre las puertas a algo nuevo. Pintura-instalación-escultura-color en el espacio (incluso se puede mezclar en esta receta, la performance). En este sentido, definimos los objetos, bajo el paraguas de la pintura contemporánea, que componen nuestra investigación: color, espacio, lenguaje, materia y lógica. Estos temas, todavía, se mezclan. Por esto no consideramos como algo útil separarlos en capítulos, sino espolvorearlos por todos los trabajos que percibimos como receptáculos de sus características.

Percibimos que el color funciona como una de las herramientas principales en la creación artística, es decir, es un elemento fundamental en su recepción por parte del observador. Por esto, lo vemos como fundamental en el estudio del cambio de los lenguajes. Teniendo en cuenta que el color es, igualmente, extensión, o sea espacio; se recorre física y perceptivamente durante segundos hacia otros tiempos; las extensiones de color están acotadas y tenemos la forma; en este sentido y sobre todo que el color no es solo materia

coloreada sino que la mezcla sustractiva y aditiva son parte del mismo fenómeno que implica energía que se mueve en el espacio que choca con la materia y que nos da espacios tridimensionales coloreados y colores locales materiales, vinculados íntimamente entre sí, siempre que exista la capacidad de un órgano que geométricamente lo capta y lo procesa en la visión superficial y profunda para obtener la imagen...

Por eso decimos que la pintura actual tiene imágenes de diversos referentes y por tanto de diversas formas de expresión. Ha cambiado el paradigma. Para mejor hacer muestra de esta afirmativa, será planteada la observación del uso de color no solo como pintura, sino como elemento de principal lectura y comunicación de la esencia de lo que uno plantea transmitir o plasmar, en una obra artística, generando una relación experiencia visual con el espectador.

De esta forma, será pensada como los nuevos lenguajes visuales en arte permiten el artista crear sensaciones de color con materiales que van más allá de la tradición de la pintura, utilizando materia orgánica, luces neones, materiales tridimensionales, como objetos diversos, pigmento en polvo, elementos naturales y efímeros, entre demás posibilidades. Podríamos hablar de que el color de la pintura ha evolucionado a lo pictórico que está en la fotografía, en el cine y lo pictórico se abre por esta vía de forma natural a las nuevas tecnologías para narrar las experiencias de nuestro tiempo. En contrapunto, se podría decir, que estos nada más están fuera de la tradición, en los bordes de la idea moderna de pintura.

Si, por un lado, la imagen-registro hasta el día de hoy nace y permanece como un registro visual bidimensional, o incluso, proviene de un registro simple, (y precisamente por eso, carece de reflexiones críticas) puede convertirse en algo diferente a su idea original, por así decirlo, lo que puede generar dudas

sobre la validez de una obra artística o incluso si puede ser aceptada como arte, dentro del propio cuerpo académico o del público lego.

La tesis, necesitase decir, no está centrada en la viva actualidad, aunque vamos a traer artistas vivos y trabajos hechos incluso en los últimos años de la década de 2020, no es de nuestro interés elegir artista u obras extremadamente nuevas o experimentales. vemos más eficaz invitar a nuestra investigación obras de artistas que llevan al menos una década de producción artística, enseñando así, trabajos que dialoguen con las nuevas posibilidades en pintura, pero de manera seria y comprometida.

Si necesita decir que, no hemos revisado toda la historia, sino que he hecho mi propio Atlas. Por lo tanto, es necesario intentar comprender estos entresijos visuales y también afirmar su conexión *parental*, por así decirlo, con el lenguaje de la pintura.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

i.	Tema de la investigación y motivación personal.....	27
ii.	Antecedentes conceptuales y estado de la cuestión.....	28
iii.	Fundamentación teórica	32
	Antecedentes históricos	33
	Autores referentes	35
	Artistas de interés	38
iv.	Ejes de la investigación.....	40
	Los lenguajes visuales pictóricos – Una ampliación.....	40
	Deconstrucción y Reconstrucción visual - La conciencia del espacio	41
v.	Hipótesis	42
vi.	Objetivos de la investigación.....	44
vii.	Metodología.....	46
viii.	Temas que no se tratan en profundidad en esta investigación:.....	48
	Tiempo y evolución lenguajes pictóricos.....	48
	La viva actualidad de la producción artística.....	50
ix.	Conceptos transversales en toda la investigación.....	52
	La Pulsión escópica.....	52
	El concepto de meandro, el fluido, el río.....	53
x.	Resumen de los capítulos y desarrollo de la tesis	57

PARTE 1 ANÁLISIS DE REFERENTES HISTÓRICOS, FILOSOFICOS Y

ARTÍSTICOS: NUEVOS PARADIGMAS Y ESTUDIOS DE CASO DE ARTISTAS

1.1	Desarrollos de los referentes históricos y artísticos de la introducción de la tesis.....	73
1.1.2	Introducción de referentes teóricos.....	76
1.2	Teorías de interés como puntos de inflexión hacia los lenguajes del arte: El uso del lenguaje artístico en el siglo XX.....	81
1.2.1	La Historia del Arte como un Atlas.....	87
1.2.2	Pequeños pasos hacia una deconstrucción y reconstrucción del espacio plástico.....	93
1.2.3	Expansión del espacio de la pintura.....	96
1.2.4	El reto de filosofar acerca de la pintura.....	105
1.2.6	Estudio de la consciencia visual - psicología del arte.....	114
1.2.7	Formas, Gestalt, semiótica, psicología y estética.....	115
1.2.8	Interpretación del Círculo Hermenéutico de Gadamer.....	120
1.3	Percepción y Lingüística tradicionales: Lógicas gramaticales y potencialidades filosóficas de los colores en la construcción de imágenes.....	126
1.3.1	Colores, sensaciones y ejemplos visuales.....	127
1.3.1	Luz, color, movimiento y espacio.....	138
1.3.3	La observación de colores visibles.....	141
1.3.4	El acto de pintar y el acto de observar la pintura.....	144
1.3.5	La Teoría de la Cesía y las capas de la realidad x capas pictóricas.....	147
1.3.6	El Gris pasivo y el gris activo.....	157
1.3.7	El uso de los colores simbólicos en los lenguajes visuales - Paralelos Lógicos y gramáticos con Wittgenstein.....	164
1.4	Recapitulación de contenidos.....	167

**CAPÍTULO 2 LENGUAJES DEL ARTE: CAMBIOS, PARADIGMAS Y PRÁCTICAS
HÍBRIDAS**

2.1 Modulaciones de las formas en el espacio pictórico..... 173

**2.1.1 El cliché y el acto creativo, el diagrama del artista: Hablar, escribir,
 reflexionar pintura: El acto de crear imágenes 175**

2.1.2 Mondrian e De Stijl 183

**2.2 Lenguaje del arte: Cambios, paradigmas y prácticas híbridas: Ampliación
 perceptiva x Ampliación lingüística. 190**

2.3 Estudios de caso 193

2.3.1 Lucio Fontana: Materia y espacio 194

2.3.2 Lygia Pape: *Roda dos prazeres* - colores y sensorialidad 201

2.3.3 Mario Merz: Neones y objetos – Nuevos aportes materiales..... 210

2.4 Recapitulación de contenidos..... 219

CAPÍTULO 3 LENGUAJES DE LA PINTURA EXPANDIDA

3.2 Lo que abarca el todo..... 234

3.3 Ejemplos y estudios de caso 239

3.3.1 Jannis Kounellis. - el cambio de la figura del pintor 239

3.3.2 Yves Klein - El color como tema de la investigación artística..... 247

3.3.3 Helio Oiticica - el mundo como soporte del pictórico. 253

3.4 El proceso de creación artística en una nueva esfera de posibilidades..... 263

3.5 La Expansión Del Campo Pictórico..... 275

3.6 Recapitulación de contenidos..... 306

CAPÍTULO 4 INFLUENCIAS, REFERENTES Y EVOLUCIONES EN EL ARTE

CONTEMPORÁNEO DENTRO DE LOS PARÁMETROS DE COLOR LUZ

Y COLOR MATERIA..... 308

4.1 El color dentro y fuera de la obra.....	311
4.2 El espacio expositivo emancipado – cambios, adaptaciones y expansiones.....	319
4.3 Estudios de caso en el ámbito del tema color luz y color materia/pigmento.....	326
4.3.1 El uso de pigmento no más como color, sino como materia artística.....	328
4.3.2 Los colores y formas seminales como punto de partida en A. Kapoor.....	341
4.3.3 La iluminación artística y humanística: James Turrell.....	347
4.4 El protagonismo del objeto artístico y el espectador: Un juego constante.....	354
4.4.1 El Táctil y el No táctil: Bordes difusos.....	360
4.4.2 Frank Stella: <i>Salta nel mio Sacco</i>	364
4.4.3 Lucio Muñoz: <i>R- 97</i>	366
4.4.4 Nuno ramos - <i>Sol a pino 04</i> y <i>HOUYHNHNS</i>	370
4.4.5 Bruce Nauman - <i>Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain</i>	373
4.4.6 Dan Flavin: <i>untitled (in honor of Harold Joachim) 3</i>	384
4.5 Recapitulación de contenidos.....	393

CAPÍTULO 5 RELACIONES HIBRIDADAS/ESTUDIOS DE CASO: LO QUE PUEDE SER PINTURA HOY

5.1 ¿Qué se puede llamar de pintura hoy?.....	397
5.2 El color en el espacio, dentro y fuera del soporte.....	402
5.2.1 Mary Wheaterford.....	403
5.2.2 Katharina Grosse.....	408
5.2.3 Ann Veronica Janssens.....	413
5.2.4 Jeanine Cohen.....	417

5.3 Aplicaciones no ortodoxas y relacionales del Color en el espacio.....	419
5.3.1 Christo y Jeanne Claude.....	420
5.3.2 Cécile Bart.....	426
5.3.3 Angela de La Cruz.....	429
5.3.4 Helio Oiticica.....	433
5.4 Arte y Naturaleza, Espacio y Territorio.....	436
5.4.1 Andy Goldsworthy.....	437
5.4.2 Meg Webster.....	442
5.4.3 Agnes Denes.....	449
5.4.4 Olafur Eliasson.....	455
5.5 Soportes híbridos / no convencionales.....	458
5.5.1 Mokha Laget.....	459
5.5.2 Tauba Auerbach.....	463
5.5.3 Claire Tabouret.....	466
5.5.4 Jessica Stockholder.....	469
5.6 Recapitulación de contenidos.....	473
5.7 Mapa Conceptual de la ampliación de los lenguajes visuales.....	475

PARTE 2

CAPÍTULO 6 AUTORA ARTISTA ESPECTADORA

6.1 Teórico / práctica: Aplicación a las dos vías de motivación que interesan – preámbulos biográficos.....	481
6.1.1 La elección de los sujetos y la cuestión de la fotografía de autor.....	482
6.1.2 Aprendizaje y reflexión a través de la práctica y observación artística..	487
6.1.3 Primer trabajo a gran escala.....	502
6.2 La producción artística personal: Procesos de trabajo/Series/Obras. Sobre el proceso de creación y los cambios de paradigmas.....	508

6.2.1 <i>Ilha das Caieiras</i> . Trabajo de fin de curso y primera experiencia con una serie de trabajos.	509
6.3 La enseñanza del arte - observación, aprendizaje y nuevas propuestas.....	526
6.4 Nuestro desarrollo práctico relativo al tema de la investigación.	528
6.4.1 Primeros cuestionamientos	528
6.4.2 En Los Bordes - Ampliación del trabajo con el grupo.....	532
6.4.3 Panorama concreto: "Soy el espacio donde estoy..."	536
6.4.4 Bienvenido	547
6.4.5 Finca Tarumã Brasil - instalaciones para Land Art.....	548
6.5 Desarrollo Científico durante la tesis - presentación de artículos y trabajos en libros, congresos y seminarios.	559
6.5.1 Caracterización de los procesos creativos en las artes: un enfoque subjetivo y simbólico.....	559
6.5.2 De ir y venir. El tiempo no cronológico en la pintura de Sean Scully	564
6.5.3 Presentación de Póster en congreso	580
 CONCLUSIONES	
Consideraciones formales: Evidencias, constataciones y nuevos resultados.	582
Conclusiones primera parte tesis. Generales	583
Conclusiones segunda parte tesis. Personales	590
 BIBLIOGRAFÍA y REFERENCIAS.....	
Monografías: libros y capítulos de libro	593
Tesis y disertaciones.....	600
Artículos, Revistas, conferencias, periódicos y entrevistas.....	601
Catálogos y folletos de exposiciones	605
Recursos en Red y web de artistas.....	607

GLOSARIO DE CONCEPTOS	624
ÍNDICE DE IMÁGENES	631
MAPAS CONCEPTUALES Y GRÁFICOS	651

INTRODUCCIÓN

i. Tema de la investigación y motivación personal

El tema principal de este trabajo es *profundizar y ampliar el conocimiento en el entendimiento de los aspectos perceptivos y creativos del lenguaje visual en artes, más precisamente en el campo de la imagen pictórica/instalación/experimentación visual*. Por un lado, el enfoque es académico y presupone un nuevo abordaje en el tema citado, lanzando luces en cuestiones que siguen siendo exploradas sin este enfoque específico por autores diversos. Por otro lado, nosotros entendemos esta investigación como un profundizado teórico en nuestra carrera artística, pues las cuestiones aquí levantadas son las mismas que nosotros encontramos en nuestro trabajo práctico.

De esta forma, nuestra investigación está fundamentada en la propuesta de incorporar un mayor conocimiento de los *procesos de constitución y cambios de los lenguajes artísticos, más precisamente de pintura y escultura contemporáneas y sus hibridaciones*, subrayando las vías que tienen el color como punto fuerte.

Pensando en un aprendizaje más global, buscaremos plantear y hacer una mejora en el diseño del cómo investigadora proporcionando nuestros futuros proyectos de clase una mirada más allá de lo tradicional. *Así mismo, de la relevancia para el diseño curricular de las universidades donde pueda ingresar como docente, y el completar el conocimiento global en arte con desarrollos locales y sociales de una renovación artística.*

Además de nuestra experiencia práctica y el estudio de los autores, utilizaremos el trabajo y experiencia de la contribución docente de nuestra directora de tesis T. Fernanda García Gil, quien, a lo largo de su carrera como profesora en la Universidad de Granada, ha podido evolucionar la metodología docente, permitiendo a los estudiantes desarrollar un pensamiento contemporáneo, y este elemento estará mejor descrito en nuestra metodología. Esto fue posible concretar durante el curso 2019-20, cuando participamos de profesora oyente en sus cursos del grado, destacando *Pintura y procesos de Abstracción*.

ii. Antecedentes conceptuales y estado de la cuestión

Para entender y hablar de estos cambios, es necesario adentrarse en otros campos - la física óptica aplicada a la visión que amplía la consciencia de los límites de la percepción, la filosofía con la fenomenología, la crítica del arte, etc.. Más allá de la praxis artística, es necesario un conocimiento dialéctico entre lo teórico y semántico. Hablando de la parte de lo que antecede este trabajo, es necesario mencionar que percibimos en el tema propuesto una posibilidad de un crecimiento como artista, en el sentido de, a través esta compleja investigación, entender más nuestro propio proceso de creación y abrir nuevas puertas en nuestro campo creativo.

Dentro de este abanico de posibilidades de hipótesis para desarrollo de la tesis, hay subdivisiones, que están dentro de subtemas:

(Los lenguajes del arte cuando todavía no se llamaban lenguajes) como funcionaba la lógica de la construcción de una imagen en el concepto tradicional;

(La actualización de los lenguajes visuales); prácticas contemporáneas; prácticas marginales, más allá del cubo blanco;

El trabajo artístico en el espacio. *(El color y materia en las imágenes visuales)* El uso del color como una relación entrópica entre el artista y el soporte, la dilución del límite del uso de color de la paleta y utilización de materiales no tradicionales.

El color en el espacio/ espacialidad del color

El color como transiciones de instantes que deriva a distintos tiempos no sólo los cronológicos. Las nuevas heterocronías abiertas por los artistas.

El color como elemento-llave. *(El táctil y el no táctil)* El trabajo artístico en el espacio.

La instalación como performance y creación de imagen pictórica. *Al igual que el elemento espacio se es consciente de su relevancia en obras anteriores del presente siglo, el tiempo viene a conformar en su utilización consciente como otro elemento constitutivo de los lenguajes*

Estos subtemas detallados aquí no son, sin embargo, los nombres de los capítulos, sino máximas fundamentales en la investigación que ilustran metafóricamente los problemas y posibilidades en la creación artística que vemos más relevantes en la posmodernidad y la contemporaneidad.

Para mejor estudiar los dichos subtemas (elementos visuales: pintura - escultura - bidimensional - tridimensional - luz / materia / percepción-espacio-presencia) hablaremos desde recortes históricos y temporales específicos, es decir, no lineares. Estos temas se fundamentan primero teóricamente, con el fin

de generar una base sólida para nuestras reflexiones y afirmaciones. A través de contrapuntos y comentarios sobre autores de filosofía, lógica e historia del arte, pretendemos establecer nuestra investigación en el ámbito relevante en el que se ubica.

Posteriormente, haremos una selección de trabajos artísticos, designados principalmente por proximidad del tema o posibilidad de contemplación del trabajo en vivo, haciendo un análisis y reflexión de sus principales elementos visuales, tejiendo hilos conceptuales y teóricos del lenguaje visual.

Si nos atenemos a la física de los elementos genéticos de la imagen visual, estos son, el espacio tiempo, la luz/energía y la materia vibrante, de ellos surgen: el color luz como color ambiental que influye en toda la materia y en la cualidad de las superficies: color local, ambos color-luz, color-materia nos induce a ver la espacialidad, la forma cómo las distintas acotaciones de la materia, tanto natural como las infligidas por el hombre, y la textura viene a ser las cualidades de las superficies cuando le llega la luz en las distintas conformaciones íntimas de la materia. Su estructura interna y su apariencia exterior.

Así tanto el color, la forma y la textura, han venido conformando parte del sistema artístico que establece los géneros tradicionales, y fueron percibidos como meros componentes. En la tradición no hay consciencia y se da un análisis incompleto de estos elementos. Los artistas, con nuevas obras, aportan un nuevo aspecto a estos llamados componentes / elementos constitutivos de la imagen, la física óptica lo ha corroborado y el sistema de apariencia que hablaremos de él lo ha estudiado específicamente la energía/luz; materia vibrante junto al sistema visual capaz de captarlo. Esto genera un cambio en el sistema de lectura y producción formal de obras.

En síntesis, para entender la obra actual faltaría los elementos genéticos son la energía/luz; materia vibrante, otro tipo de energía materializada; espacio/tiempo con todas sus variantes y por supuesto el ojo, u órganos capaces de captarlo. Estos están en todas las imágenes y en la pintura tradicional se omiten, están presentes porque para que exista la imagen todos ellos tienen que estar.

La tradición se quedó con color, forma, textura en un sistema de representación donde el resto están presentados sino representados. Son los efectos de sus desenvolvimientos y no ser conscientes de la génesis de la conformación de imágenes en la que están todas las tipologías de pintura o de formas artísticas visuales. Esto es: color generado por la energía, luz blanca del sol, o artificial que toca la materia para que la energía se vea. al tocar la materia esta queda transformada y aparece lo que creemos que es sólo color local pero que para verse tiene que estar en un ambiente o espacio iluminado...

Todos estos mecanismos de consciencia de la captación de la imágenes del mundo, son posibles porque se conjura los avances de las ciencias y las artes, para concretar más, desde la física, las ingenierías, las artes narrativas desde la imagen, sonidos, escrituras etc. el pensamiento amplio y complejo filosofía, sociología y política, la medicina cómo búsqueda de la salud... la psicología con las nuevas teorías perceptivas que se unen a los conocimientos físicos y la adecuación a ellos de los órganos perceptivos... descubrimientos que comienzan con los impresionista, cada vez están más interrelacionadas y se nos presentan como un continuo que aporta una consciencia y evolución en cada una de ellas, en este nuevo paradigma que no sabemos a dónde nos lleva pero que está en marcha.

Bienvenidos a estos tiempos, podríamos decir, en los que avanzamos todos en medio de los muchos problemas que conllevan todo el conocimiento

nuevo. Su aspecto perverso es el mal uso de todas y cada una de estas maravillas que pueden tornarse en lo peor debido a algo que está desde el comienzo del mundo tal y como lo conocemos, y que la historia de las religiones, ha sabido poner en evidencia tanto en oriente como en occidente y que, aunque no vamos a exponer aquí, si es la gran síntesis que se concreta en lo que el arte vela y desvela en si los procesos de creación del arte contemporáneo.

iii. Fundamentación teórica

Pensando en la idea de desarrollar un trabajo en el campo de la pintura en tiempos de imágenes desarrolladas por inteligencia artificial en fracciones de minutos, nos parece necesario subrayar la pertinencia de la importancia de un vivenciar el tiempo de la pintura, que no es cronológico, y puede ampliarse ilimitadamente por días noches, semanas, meses. El tiempo de una pintura no se puede contar en horas. A medida que se contextualiza, a través de reflexiones sobre Bachelard:

TIEMPO: El tiempo de bachillerato es el instante discontinuo en ruptura con el tiempo horizontal, continuo y encadenado. En el ensueño y en la poesía, el tiempo se detiene, verticalizando sin «ayer ni mañana». Los polos de las ambivalencias se aproximan en la simultaneidad del instante poético. En el tiempo horizontal, «la ambivalencia se reduce a la antítesis, lo simultáneo a lo sucesivo». El tiempo de cada ser humano no es el tiempo «de los demás», no es el tiempo que corre horizontalmente como el «tiempo de las cosas», no es el tiempo de su vida cronológica, sino el tiempo que lleva vivir en la plenitud del instante.⁴

⁴ Alvarez Ferreira, A. E., (2013), pp.193

Así, para vivir la plenitud del instante, el artista no puede medir el tiempo que lleva desarrollar un trabajo, la creación es algo que está más allá de cualquier medida o ciencia exacta. A lo largo de nuestra investigación, sin embargo, contaremos de manera especulativa cómo los movimientos y creaciones artísticas hicieron posible el advenimiento de nuevas obras que serían muy difíciles de crear en otro tiempo espacio.

Citaremos aquí a varios autores que poseen un variado enfoque no campo de estudio de las artes visuales y que sirven como herramienta para analizar y avanzar en el arte actual, y en nuestra propia trayectoria como artista.

Por lo tanto, este continuo de creación y retroalimentación a través de la historia de otros artistas permite un flujo de innovaciones de la imagen, y contribuye a que cada vez más, nos demos cuenta de la necesidad de permitir que el tiempo de la obra ocurra sin ataduras ni cronómetros.

Antecedentes históricos

En la parte de los autores de soporte histórico, trabajaremos con obras que nos ayuden a comprender y estudiar los temas propuestos, que nos ayudarán a dar cuerpo a estos cambios ocurridos antes del cambio de siglo y también con apoyo histórico-filosófico temporal, por así decirlo. Al apoyo histórico se suma el crítico que no es sólo temporal, en definitiva, planteamos un trabajo que no es solo un trabajo historicista.

Los autores elegidos lo son solo por su desarrollo crítico, aunque no tengan relación directa con las artes contemporáneas.

Apoyaremos las reflexiones básicas de la investigación en algunas obras teóricas. Ellos versan sobre la cuestión de profundizar en la creación artística, y hablan de los procesos artísticos como metodologías abiertas de investigación. Obras que tratan del lenguaje visual, como las de **Omar Calabrese**, *El Lenguaje del Arte* (1987) y *Cómo se lee una obra de arte*.

Es de gran valor percibir como la producción de imágenes en el arte contemporáneo, con sus infinitas posibilidades prácticas, lenguajes que se entrelazan, proposiciones conceptuales es todavía muy amplia, pero, continúa teniendo como su hilo conductor, la relación con el espacio que lo involucra. Así, también es importante hablar de la filosofía posestructuralista de **Gilles Deleuze**, que se desarrolla circa 1950-95, que ayuda a comprender la obra del artista de una manera transdisciplinar, rizomática.

Fue de gran importancia histórica la obra de **Erwin Panofsky**, creador de un estudio de la iconografía moderna (1939, *Estudios sobre iconología*) que quizá se puede aplicar más a trabajos pasados que los del futuro o de su propio tiempo, pero lo citamos para dar a entender como si trabajaban los lenguajes del arte

Percibimos las nociones de apariencia y nuevas posibilidades de entender las relaciones del color en el espacio (concepto denominado Cesía), con la obra de **José Luis Caivano**. Las cuestiones que se contraponen a esto, en el sentido de la lógica, gramática y filosofía del color serán abordadas en la obra de **Ludwig Wittgenstein**, con foco en *Observaciones sobre los colores*.

Ahora hace falta que los avances pasados en el arte moderno y contemporáneo, como en la Bauhaus y lo que se hace en la actualidad sean analizados, demandando un estudio en el campo de las imágenes. El estudio de

los lenguajes se hace necesario además para estudiar la cuestión de los símbolos y signos que todavía permea nuestro imaginario.

Es importante mencionar aquí que, a pesar de tratarse de un tema actual, éste tiene sus raíces en la propia historia de la civilización y el avance tecnológico humano, por lo que, del mismo modo, utilizaremos autores y artistas de varias décadas, principalmente **Walter Benjamin, Maurice Merleau-Ponty y Gaston Bachelard**.

También trabajamos con textos de **Henri Focillon**, con su obra (1990) *Pintura y sociedad*. Es un hito que delimita y describe la metamorfosis por la que pasó la pintura moderna para llegar a la posmoderna, de manera que sugiere que este proceso ocurre orgánicamente y a través del cuestionamiento de los artistas en su estudio. Exploramos intensamente su obra, contextualizando cómo estos cambios fueron catalizadores de las posibles percepciones de la imagen en el arte contemporáneo.

Estos dos filósofos crearon sus textos antes de la primera mitad del siglo XX, y su pertinencia en las artes fue percibida por varios artistas del minimalismo, como J. Kosuth, por ejemplo. A pesar de su tiempo, los pensamientos siguen siendo actuales y válidos como puntos de reflexión en el arte contemporáneo

Autores referentes

Para trabajar los temas, puntos y obras enumerados a lo largo de la investigación, se utilizarán diversos teóricos fundamentales. Citaremos algunos de ellos y también mencionaremos otros que no son el apoyo principal, pero que aportan reflexiones importantes. Como trataremos del arte posmoderno y

contemporáneo y sus características, los autores principales estarán en este ámbito:

Vamos a incluir estudios de la obra de **Anna Maria Guasch** en nuestros referentes. Guasch es profesora de Historia Global del Arte y Crítica de Arte en la Universidad de Barcelona. Ella sigue trabajando, en los últimos quince años, en el estudio del arte internacional de la segunda mitad del siglo XX, analizando exposiciones que han generado los artistas de destaque en estos años.

Además, uno de nuestros aportes teóricos para hablar de imágenes y sobre la narratividad contenida en estas es la obra de **Mieke Bal**, *Teoría de la narrativa: Introducción a la narratología*. En esta obra, BAL hace importantes reflexiones filosóficas sobre cómo entender la obra, leyendo en esta las informaciones como un oráculo para comunicarse con el artista.

De hecho, la reflexión en los lenguajes visuales, y en el caso, en la pintura, se ubica después de las reflexiones teóricas de **Rosalind Krauss**, aunque este texto habla de escultura, pero hace eco en los lenguajes visuales en general, que para nada son solo bidimensionales – se proyectan, tiene texturas pequeñas o grandes, se expande, es inmaterial – como las pinturas-esculturas con color luz.

Otro autor que vemos fundamental para nuestra investigación es **José Jiménez**, en su libro *Teoría del Arte* (2002) donde se enfoca en tratar los desarrollos del arte moderno hasta el contemporáneo, citando más precisamente cuestiones que nos influyen, en el capítulo *¿Muerte o el futuro del arte?*, donde se adentra en la cuestión de los límites entre las técnicas, los límites o expansiones creativas del artista, y los lugares a ocupar por las nuevas obras.

Pensando en la importancia de los movimientos y críticos envueltos en el arte, traemos el mentor de la Transvanguardia italiana, **Achille Bonito Oliva**, para trabajar la idea de vuelta a la pintura en los 70-80.

Por el lado práctico, tendremos la influencia del estudio del artista y crítico **John Berger**. Es importante destacar que, aunque las prácticas y las teorías se mezclan a lo largo de todo el proceso artístico, terminan tomando formas muy diferentes de desarrollarse. Por eso, nos apoyaremos en el referente citado, y, además, realizaremos cruces de sus reflexiones con las diversas menciones a artistas y estudios de caso a lo largo del trabajo.

También percibimos como punto de partida la obra de **Frank Popper** *Arte acción y participación* para reflexionar en este tema. En este objeto, tendremos la observación de los colores (color luz y color materia) a nivel óptico y reflexivo, y los factores de proceso de creación, que serán estudiados y señalados por nuestro referencial teórico. Es decir, para entender cómo cada uno de los autores (artistas) utiliza el lenguaje, serán utilizados aportes teóricos que ayudarán a concretar posibles nociones del diagrama caos-germen ha generado un trabajo visual.

Además, utilizaremos escritos del crítico y artista brasileño **Ferreira Gullar**, mentor intelectual del movimiento Neoconcreto y responsable de entender los cambios del lenguaje artístico en Brasil en la década de 50-60. Gullar entendía el arte como poesía, y trajo el sentido fenomenológico de una manera casi expandida a la lectura de los trabajos de sus colegas y contemporáneos en el grupo Frente.

Es necesario hablar de las aportaciones de **Juhani Pallasmaa**, que, desde un entendimiento amplio del espacio, pues actúa en el campo de la arquitectura, nos aclara cosas relativas a los locales concretos y abstractos que ocupa la

obra, y de cómo el artista puede aprovechar y sacar nuevas relaciones entre sujeto observador y el arte.

Germano Celant, uno teórico que trato de entender y teorizar la Art Povera, es también un gran aportador de contenido filosófico-artístico y conceptual a nuestras proposiciones, pues ayuda a percibir el valor intrínseco de la obra en una nueva dimensión con otras relaciones con los materiales, tendencia que perdura hasta la actualidad.

También nos parece importante la lectura y conocimiento de la obra de **Jose Luis Brea**, pues trata de la imagen en una dimensión transdisciplinar que nos va a ayudar a entender y hablar de las relaciones espaciales y de creación de las obras.

Artistas de interés

Nuestra intención con la investigación de los artistas aquí estudiados es concretar mayor profundidad a las reflexiones que se encuentran en nuestro trabajo y hacen eco con las diversas voces de teóricos de las fuentes bibliográficas, además de que también encuentran semejanzas en lenguaje y subjetividad entre ellos. Serán realizados estudios de caso donde se ubicarán los procesos creativos que son los hilos conductores de todo nuestro trabajo.

Estos artistas trabajados en los estudios de caso serán, uno del arte moderno y tres del arte contemporáneo. Porque, más allá de diferencias espacio-temporales, sus procesos de creación se encuentran llenos de características que pueden enriquecer nuestra investigación; Nos interesa aquí la producción del trabajo.

Entonces, los artistas que estamos presentando poseen lenguajes que dialogan, pero cada uno con sus particularidades. Así, nos interesa lo que se hace hoy, y también lo que fue hecho cien años atrás, mismo que esto esté ubicado en el pasado, pero la lectura se hace desde el presente, tras las modificaciones en los lenguajes artísticos, hacen un aporte reflexivo importante.

Se abordarán trabajos de artistas desde la década de 1920, para crear un campo de estudios antecedentes, como **Pablo Picasso**, **Marcel Duchamp**, **Henri Matisse**. Estos artistas serán mencionados aquí porque de alguna manera, que se explorará en el desarrollo de la tesis, creemos que han sido relevantes para los cambios vistos a lo largo de los años venideros.

Más adelante, en cuanto a cambios formales y de lenguajes, abordaremos artistas de diversas partes del mundo, incluyendo Europa y América Latina, como **Lygia Pape**, **Lygia Clark**, **M. Merz**, **Lucio Fontana**, **Helio Oiticica**, **Yves Klein** y **Jannis Kounellis**: estos nombres serán abordados aquí porque vemos en su trayectoria ideas emprendidas de manera innovadora para la época y que provocaron reflexiones importantes a sus contemporáneos, ya sea en figura de artistas o críticos, como también siguen haciéndose eco hasta nuestros días.

También será trabajado textos del ya citado José Jiménez, con la obra acerca del trabajo del artista español **Luis Gordillo**, publicada en 2006 como texto del catálogo de una muestra de su trabajo en el Museo de Arte de Zapopan, en México.

Trataremos de dos artistas clave, que nos dimos cuenta de que trabajan exhaustivamente los temas del color en el espacio, que son **Anish Kapoor** y **James Turrell**. Para ejemplificar los nuevos enfoques del lenguaje pictórico en

el espacio: **Mary Wheaterford, Katharina Grosse, Ann Veronica Janssen, Jeanine Cohen, Christo y Jeanne Claude, Cecile Bart, Angela de La Cruz, Andy Goldsworthy, Meg Webster, Agnes Denes**, entre otros

En este último grupo de artistas, estamos más interesados en hablar de la posible diversidad del lenguaje, y algunos nombres aparecen de nuevo. Les pedimos que entiendan la organización metodológica, y que están aquí para mostrar la potencia del panorama en el que nos encontramos en este momento histórico.

iv. Ejes de la investigación

Los lenguajes visuales pictóricos – Una ampliación.

Cómo hemos llegado a hablar del arte, a entenderlo, caminando a fin de seguir entendiendo su lenguaje. A grandes rasgos en la tradición el arte es una producción humana que cómo la escritura es el fiel reflejo del mundo y la época que lo produce.

La expansión de la pintura, podremos así decir, es en realidad una actualización formal e histórica de un movimiento global que ya lleva años en desarrollo - La búsqueda personal en dar nuevos significados a la palabra Pintura:

Muchos serán los artistas posteriores que desafíen a la arquitectura, pero esa primera osadía a la hora de instalar un cuadro en una arquitectura nos habla de la pintura. Tomemos este gesto como germen de eso que llamaremos pintura expandida, una necesaria búsqueda del

'antes de ayer' de nombres como Yves Klein o Lucio Fontana, de algunos de lo minimal y, por supuesto, de la tradición de las vanguardias rusas.⁵

El lenguaje es la expresión de uno mismo, de su huella e identidad personal, que puede tardar para ser descubierta. Es la traducción de la creación artística de uno para el mundo. Quedan registrados desde las épocas primitivas de la expresión e impresión humana.

Lo que queda claro es que, hoy mismo, mucho ha cambiado y los lenguajes, además, no se encajan en los mismos conceptos que otrora daban cuenta de la producción artística. Serán obras referenciales los escritos de O. Calabrese, J. Berger., G. Deleuze, A.M. Guasch, F. Gullar, y M. Bal. A. B. Oliva. G.Celant.

Deconstrucción y Reconstrucción visual - La conciencia del espacio

La reconstrucción visual y el espacio, son primordialmente elementos necesarios de ser trabajados en un proceso creativo. Esto porque uno tiene la conciencia de que el rompimiento con los lenguajes tradicionales, fue, en cierta medida, un punto de partida para un nuevo horizonte lleno de posibilidades.

Para que entendamos el lenguaje y el sentido de las obras teniendo como parámetro el color, utilizaremos cruzamientos de las reflexiones de A.M. Guasch, F. Popper, F. Gullar, J. Berger, J. Pallasmaa.

⁵ Barro, D. (2009), pp.62

v. Hipótesis

Pensando sobre lo que fue creado hasta el día de hoy, nos damos cuenta de que no se trata de desacreditar la importancia de cada estilo, género, sino más bien de borrar los límites entre dichos medios. Siendo artista e investigadora, esta obra es un manifiesto en este sentido, porque creemos en la relevancia de observar los cambios que se han producido en el arte y ver en ellos caminos hacia un posible futuro del arte contemporáneo. Y este futuro continúa en la unión entre el taller del artista, la escuela de arte y el mercado con la intención de fundirse en el contexto social.

De esta manera, nos preguntamos, ¿de qué forma los estudios de los estilos y géneros pueden ser instrumentalizados para traspasar los lenguajes? ¿Cuál es la importancia del estudio del color, del dibujo y de las técnicas, es decir, de qué manera estos estudios tradicionales pueden conllevar a una asimilación de sus concretas composiciones cuando todavía no se les llamaba lenguajes y a una expansión de estos medios? Además, merece preguntarse: ¿cómo se puede seguir entendiendo determinada obra novedosa como una pintura?

Nos dice el crítico David Barro: «Porque la pintura, como todo idioma o conducto para el desarrollo de una idea, necesita de la traducción, de la exposición y de la dotación de un sentido.» (2009, pp.20).

Buscamos hacer la investigación basada en cronologías de la posmodernidad, es decir, centrándonos en un periodo de tiempo determinado entre la segunda parte del de siglo XX y siglo XXI, para ser posible tratar del tema con seriedad y profundizar las investigaciones. De esta manera, entendemos que entrar en la tesis en todas estas especulaciones de tiempo, que tanta importancia tienen para el arte contemporáneo, llevaría a hacer otra tesis, y en el momento, no se puede hacer esto.

¿Cómo se debe definir, por ejemplo, una obra de Ann Verónica Janssen, es decir, que medio utiliza? Cómo, desde una mirada artística, ¿se puede absorber las múltiples intersecciones poéticas y formales? ¿Cómo acercarse a estas obras, incluso uno que tiene iniciación en las artes? Se sabe que es una pieza «instalada» una instalación, sin embargo, también es móvil (no se fija por tornillos en la pared, por así decirlo). así, se puede lavar a otra habitación donde tendrá una pared de otro color... ¿Así cuando los elementos del lenguaje se amplían sin esconderse y siendo parte de la misma... se deben, de igual manera, ampliar las herramientas para entender su lógica interna que le dé sentido?

Otro ejemplo sencillo para nuestra búsqueda teórico-práctica, y previa exposición de ideas antes del desarrollo de la tesis, se encuentra en una obra de Anish Kapoor. Pensemos por ejemplo en una forma piramidal de color que sea rojo. ¿De dónde viene este matiz, es decir, porque rojo, y porque tiene este formato? Este no es, conceptualmente, el mismo color de un Mark Rothko: estas acotaciones formales tienen que ver con el conocimiento científico y técnico del material, y sobre todo también son simbólicos para el artista. Este color y esta forma preguntan algo, cuya respuesta está tanto en el inconsciente del espectador, como en su concreto contexto cultural-temporal.

El rojo de Henri Matisse no es el rojo de Kapoor. El azul de Pablo Picasso no es el azul Yves Klein. No hablamos aquí de composición de pigmentos, sino de simbolismo.

Se puede decir que los artistas contemporáneos siempre están al borde de algo nuevo. **La tradición de lo nuevo, citada por Mario de Micheli, se mantiene, como en el arte moderno, pero el contexto es diferente.** Ya no se trata de inventar una nueva forma de pintar o dibujar. **Ya no se habla de técnica y estilo, sino de lenguaje.** Es una nueva forma de expresarse por completo, sin barreras formales, teniendo en cuenta todos los elementos conformadores de ese

lenguaje: materias, el espacio, procesos de manipulación, tiempo de creación, vida, tecnología, el simbolismo y su sentido en el caldo de cultivo del contexto geopolítico, social y cultural.

Nuestro trabajo, en este sentido y en este contexto específico, buscará desarrollar tesis y reflexiones, de cómo las expansiones de los lenguajes del artista se cruzan y avanzan en una dirección desconocida pero posible. Estamos de acuerdo en que esta dirección no puede preverse ni controlarse, pero ciertamente nos interesa trazar su camino hasta ahora.

Por lo tanto, se puede definir que la hipótesis de este trabajo está ubicada en la búsqueda de conocimiento y reconocimiento de los lenguajes visuales y de sus variaciones; de sus semánticas, de sus códigos o caminos de entendimiento. Pretendemos con esto, lanzar luces en perspectivas subjetivas y a la vez veladas del lenguaje y experiencias artísticas, adentrarnos en lo desconocido, de la actualidad del arte, a fin de situarnos en la vía, o cómo en otras muchas veces, en la ilusión de desvelarle. Y lo vamos a hacer escogiendo nuestro propio atlas para llegar a entender.

vi. Objetivos de la investigación

El objetivo principal en este trabajo es poner bases de búsqueda del entendimiento de cómo se puede investigar un camino desde lo que se entiende por lenguaje hacia un momento donde no se puede más delimitar lo que está fuera del campo artístico, lo que se constituye como una imagen artística. Con la rapidez de los cambios, las hibridaciones y las amplitudes de «formas de crear», en este momento se hace necesario hacer un estudio de esta ampliación. Algunos objetivos más que merecen ser mencionados:

- Proponer una investigación que venga a reflexionar, como enuncia el título de este, una actualización de los lenguajes visuales, a fin de visibilizar posibilidades de crear y entender imágenes más allá de la tradición moderna. Así, creemos que queda claro también la intención de fomentar la pesquisa de otros artistas a través de las reflexiones aquí apuntadas y, aún, generar colaboraciones futuras por parte de la comunidad académica, a fin de desarrollar nuevas reflexiones acerca de los mismos temas;

- Posibilitar el desarrollo de nuestra propia pesquisa artística, obteniendo así mayor aporte teórico para entender y fomentar nuestras producciones y de otros artistas, inspirando nuevas ideas;

- Subrayar la necesidad de un estudio de las posibilidades de entender el uso de los colores (color luz/color materia) en artes, es decir, como los lenguajes que han cambiado de valor, utilizando la contextualización de R. Krauss y F. Popper, a fin de entender este elemento en el arte como un dato de fuerza mayor y de importancia;

- Ampliar la investigación teórica y lógica dentro del concepto gramatical y subjetivo del color en la cultura de estudios ópticos y filosóficos, ya llevados a cabo por Goethe, y discutidos por L. Wittgenstein. También apuntaremos aquí como los colores suelen tener características físicas-sensoriales, haciendo contrapunto la lógica wittgensteniana con las observaciones del concepto de *Cesía* (teoría de la apariencia);

- Analizar conceptos relativos al tema poniendo enfoques en estos procesos de producción y reflexión artística mencionados hasta ahora; desde la observación pasiva hacia un análisis comparativo de uso de colores y como cada color posee una fuerza visual. También de cómo nuevos materiales pueden ser

expresivos para el uso en sala de aula, y como forma de aprendizaje concreta pero experimental y enriquecedora para el alumno;

- Ampliar el entendimiento en los apartados creados por nuestra directora de tesis en la asignatura *Pintura y Procesos de Abstracción*, de forma concretar esta investigación con un respaldo docente y de alta pertinencia para clases y formación/reflexión/producción artística, y mejorar nuestra capacidad como docente.

vii. Metodología

En nuestra tesis, utilizaremos el reconocimiento metodológico de, la experiencia de aprendizaje de los métodos de enseñanza en las asignaturas: del grado de Bellas Artes en la UGR: *Pintura y Procesos de Abstracción*, por un lado, y la de *Narratología*, del master, Producción e Investigación en Artes por otro, junto a la propia experiencia del hacer artístico, todo esto sumado a los estudios teóricos. Fueron en verdad cursos muy profundos de pintura contemporánea, y la del master, con conceptos altamente complejos y dignos de ser rescatados en la parte metodológica. Dichos conceptos descritos abajo, servirán mayormente como temas de anclaje en la investigación.

De esta forma, tenemos un método de estudio que es específico, pero también crítico-especulativo y performativo, pues propone una acción dialógica con los mismos lenguajes de nuestro interés. Después, nos haremos en estudios de caso, haciendo un trabajo con métodos de observación y reflexión delante de las obras de los artistas propuestos y activaremos métodos comparativos y de asimilación con diversas lecturas y análisis de los textos

buscados como adecuados, a modo de investigación exploratoria de los procesos de creación.

Desde el año de 2021 hemos ingresado como profesora, en carácter no permanente, en la UFES (Universidad Federal do Espírito Santo) y con el compromiso de dar clases en estos dos años, hasta finales de 2023. En este plazo, las asignaturas que impartimos fueron aquellas relacionadas con cuestiones bidimensionales y básicas de la enseñanza del arte: Dibujo, Color, Composición, Fabricación de materiales artísticos, Pintura... En este contexto, nosotros, profesores, tendremos la oportunidad de elaborar el proyecto docente, pero todavía no de cambiar el programa de la asignatura. Esto, buscaremos en el futuro, adecuando a las premisas aquí estudiadas.

A fin de visibilizar posibilidades de crear y entender imágenes más allá de la tradición moderna, nos moveremos conceptualmente a través de una posible teorización y enseñanza de ejemplos que comprueban este cambio, apoyando la investigación en autores de referencia en los temas.

A través de un estudio de estas evidentes modificaciones y expansiones del lenguaje visual en artes, buscaremos así relacionarlas como elementos seminales de varias obras y movimientos artísticos intercambiados a suma de lenguajes a lo largo del tiempo posibilitaron estas ampliaciones.

Sumado a esto, haremos constataciones y evidencias de cómo la influencia provocada por trabajos novedosos que advinieron a la luz en inicios del siglo XX conlleva un efecto mariposa en los núcleos artísticos a nivel geopolítico y social centrándose en los siglos XX y parte de XXI, entendiendo el instante como infinito, o sea, trabajando las maneras corrientes de pensar la obra como un microcosmo artístico.

Concretando, la metodología es teórico práctica, especulativa, con métodos de observación y reflexión delante de las obras de los artistas propuestos y de esta manera activaremos métodos comparativos y de asimilación con diversas lecturas y análisis de los textos buscados como adecuados, a modo de investigación exploratoria de los procesos de creación, y con herramientas cartográficas.

viii. Temas que no se tratan en profundidad en esta investigación:

Tiempo y evolución lenguajes pictóricos

Podemos decir, por tanto, que la producción de imágenes contemporáneas es fluida; El artista no posee únicamente el referencial temporal cronológico, reseñar desde esta perspectiva puede moverse para todas las direcciones incluso, para el pasado. Uno no posee únicamente la referencia temporal cronológica. El tiempo se expande ya desde la fenomenología, Bachelard habla de este interés en el instante, y del tiempo:

El valor intelectual consiste en mantener activo y vivo ese instante del conocimiento naciente, de hacer de él la fuente sin cesar brotante de nuestra intuición y de trazar, con la historia subjetiva de nuestros errores y de nuestras faltas, el modelo objetivo de una vida mejor y más luminosa.⁶

⁶ Bachelard, G. (2002), pp.8

Es importante reseñar el relevante texto: *Heterocronías. Tiempo, Arte y Arqueologías del presente*, en el que Miguel Ángel Hernández-Navarro como autor y compilador, en su presentación del libro titulada: *Antagonismos temporales*, hace un repaso de las problemáticas del tiempo, en la cultura y el arte actual. Su síntesis del artículo es reveladora:

En el primer texto de esta selección, Nicolás Bourriaud se pregunta «¿Se puede imaginar una geografía que tuviera en cuenta el tiempo, es decir, las redes específicas por las cuales nos desplazamos de un lugar a otro?»⁷ Quizá habría que responder que esa geografía del tiempo la proponen hoy los artistas atendiendo a otras realidades que ya no son el tiempo cartográfico occidental, sino de las del conflicto topológico de la heterocronía: tiempo múltiple, espacio móvil, experiencia... en construcción.

Por su parte, Mieke Bal, en su capítulo del catálogo de la exposición: *El dedo en la llaga*, en España en Artium de Andrés Serrano, su contenido sobre muchos aspectos del tiempo es impresionante, basado en la comparación de Caravaggio y las fotos de la serie *The Morge* de Serrano. Es de gran relevancia que la comparación nos acerca conocimiento actualizado sobre el barroco. Confrontando memoria y nostalgia a lo que consideramos barroco y el arte de la actualidad precisamente porque uno de los elementos más centrales es un tiempo que Bal al no poderlo definir se inventa el concepto «preposterior»:

Pero la yuxtaposición también hace que las obras más antiguas retrocedan más en el pasado. Tales re-visiones del arte barroco ni colapsan pasado y lo ponen a nuestro alcance, como en un historicismo positivista problemático. Sin embargo, demuestran una posible manera de lidiar con «el pasado de hoy». Esta inversión, que coloca lo que vino

⁷ Bourriaud, N., Huyssen, A., Doane, M. A., Shapiro, G., Lee, P. M., Villacañas Berlanga, J. L., Molinuevo, J. L., Cruz, M., & Osborne, P. (2008), pp. 16.

primero cronológicamente («pre») como un efecto secundario detrás («post») de su posterior reciclaje, es lo que yo llamaría una *historia absurda*⁸. En otras palabras, se trata de una manera de «hacer historia» que lleva consigo incertidumbres productivas y reflejos iluminadores, una visión de cómo re-pensar el barroco.⁹

Desde esta perspectiva, buscamos valorizar los cambios visuales sin, por lo tanto, adentrarse en el concepto de tiempo en las obras, sino percibiendo el tiempo no cronológico de la pintura en algunos trabajos y estudios de caso que vienen a sumarse con la poética de determinado artista. Pero esta vía tan interesante y necesaria en la actualidad, reescribe, si la tomamos en cuenta, toda la tesis.

La viva actualidad de la producción artística

Es necesario hablar también que nuestra investigación tiene sus límites conceptuales y que ni todo lo que es relevante para el tema está en nuestro recorte de desarrollo, aunque haga parte de la hipótesis. Por lo tanto, entendemos que la tesis no está centrada en la viva actualidad.

De hecho, tendremos un apartado de ideas que forman un hilo conductor, que traza una línea de reflexión y pensamiento de la tradición hasta la actualidad, pero, sin centrarse en este último aspecto.

⁸ En el original en inglés, *preposterous history*. (Nota de la autora: 'El término se acuña después de *Preposterous Events* de Patricia Parker (1992)' Ibid.)

⁹ Bal, M. (1999), pp.7

De esta manera, merece subrayar que este trabajo es transversal, y buscamos trabajar con la evolución de los lenguajes, y no solamente es un panorama de la viva actualidad. En la tradición no se habla de lenguaje, sino de género(modernidad) y estilos (tradición). En aquel momento, antes de la posmodernidad, la pintura estaba cerrada en géneros y estilos.

En dado momento, se percibe que cambian el concepto de géneros y estilos para el de lenguaje. Creemos que este fue concretado por las Vanguardias Heroicas y la Bauhaus, donde se desarrolló más una conciencia del espacio de la pintura, una visión ampliada con teorías abstraccionistas como del Punto, Línea y Plano de Kandinsky, y del desarrollo del concepto de lenguaje del arte. Así se puede entender un poco del papel de estas vanguardias: «Modernidad heroica (...): la responsabilidad de ‘cambiar la vida; cambiar la sociedad, cambiar el mundo’; a los que se aferran nuestros corazones.»¹⁰

Antes de esto, todavía no se tenía consciencia de que lo que uno hacía era su lenguaje, los términos y conceptos estaban enfocados en las cuestiones de género y estilo (de la pintura).

Pasa que, dado las modificaciones, y cambios conceptuales surgidos tras dichas vanguardias, cuestiones filosóficas en el arte, hemos tenido una revolución del paradigma de la pintura. Tenemos, a los años 1960, la fuerte mano teórica de C.Greenberg, que ha militado por valorizar la pintura como lenguaje intocable, fue el culmen de género de la pintura. Y luego, tras eras de modificaciones, crece la problematización con la crítica posestructuralista, desarrollados por teóricos como Yve-Alan Bois y Rosalind Krauss, y, subrayamos aquí, los escritos de N. Goodman, que ha sido de gran importancia

¹⁰ Fabbrini, R.N. (2013) *Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético*, pp.170

en la segunda mitad del siglo XX, cuyos trabajos teóricos vamos a utilizar aquí, realizando un cruzamiento de ideas.

Luego, con los cambios desarrollados por diversos núcleos de trabajo como la transvanguardia, nuevo realismo, el arte conceptual y el neoconcretismo, fue pertinente la percepción teórica de un entendimiento que ya no visaba técnica o estilo, sino que cambió en lenguaje; Y para entender el lenguaje, hemos seguido este cambio con pensadores y artistas para llegar a este punto.

Estos dos apartados realmente quedas para otras investigaciones, estos dos temas que acabamos de argumentar son muy interesantes, son vías abiertas que no se tratan aquí, pero tenemos la necesidad de abordarlos para proyectos posdoctorales.

ix. Conceptos transversales en toda la investigación

La Pulsión escópica

El llamado «impulso escópico» o *Pulsión escópica*¹¹ (término citado por José Jiménez) es lo que nos lleva a realizar no sólo la pintura de Gordillo, sino también el acto de pintar en su más pura visión metafísica: se entiende también que se trata del acto de crear imágenes. El acto de crear imágenes/imaginar, está ligado a la capacidad de producir algo a partir de otro elemento preexistente, ya sea abstracto o figurativo – esto no tendrá tanta diferenciación

¹¹ Gordillo, L. (2006), pp.20

aquí, porque percibimos ambivalencia en estos productos, respecto al deseo creativo del individuo.

Este término hace referencia a un concepto psicoanalítico propuesto por Lacan, que configura la relación entre lo que observa y lo que es observado (espectador x obra). En este caso, la tríada mirar – desear– pintar está completa y se configura como el modus operandi del artista.

En el proceso del artista, están los cambios físicos, por así decirlo, de la pintura, estos cambios siempre surgen de la mentalidad del artista. Picasso, citado por Jiménez, dice que «sería muy curioso conservar fotográficamente no las etapas de un cuadro, sino su metamorfosis. Tal vez se percibirá la senda por donde el cerebro se dirige hacia la materialización de su sueño»¹².

Lo que entendemos aquí es que esta reflexión, dirigida hacia la obra de Luis Gordillo, puede aplicarse también a la obra de aquel artista que busca un nuevo paradigma en su obra, una metamorfosis. Siendo la pintura su lenguaje, esto también sufrirá dicha metamorfosis. Pero este cambio sólo se aplicará a sí mismo, y luego creará un eco entre los interesados en estas posibilidades. La pintura, por excelencia, es el medio primordial que ha sufrido más metamorfosis sin dejar de pintar.

El concepto de meandro, el fluido, el río.

La fuerza de la vida, que al mismo tiempo está conectada con el flujo es también el gesto de un cuadro. Estas palabras son metafóricas abstractas también para hablar de algo que es una fuerza incesante, en este caso, la pintura.

¹² Gordillo, L. (2006) pp. 20

Como ya se ha dicho, nos ocuparemos del cambio de la pintura como lenguaje no sólo en términos de la forma, sino también en general en su contexto. Las ideas que se suman al concepto de metamorfosis son: **cuerpo, tiempo y lenguaje**.

Estas son bases que se suman a nuestra investigación. Son pilares que pretendemos desvelar en ideas, que rizomaticamente se cruzarán en algún momento. Lo que nos emociona y motiva es precisamente la conexión intrínseca del lenguaje artístico con el ser humano. Aunque podemos creer que sólo los insectos sufren metamorfosis, de hecho, este fenómeno nos sucede de forma natural. Jiménez llama a esto «permanencia del cambio»: busca identidad en lo metamórfico. Cambiamos incluso si no es algo que planteamos o deseamos en el momento.

Este deseo latente de cambio está constantemente provocado por factores externos y está vinculado a la tríada ver-desear-pintar. En el lenguaje de la pintura, este factor se activará por el constante intercambio de referencias y el deseo de lo nuevo. El factor determinante que lleva a un artista a metamorfosear su forma de pintar no está claro, siendo algo muy individual.

Es en este sentido que la investigación encontrará un punto de apoyo tanto en los textos de los artistas como en los de los teóricos del arte, ya que de esta manera será intentado acercarse lo más posible a la comprensión de la metamorfosis del lenguaje dentro del proceso creativo individual.

La Imagen-materia

Cuando pensamos en el cuerpo de una obra pictórica, es decir, lo que percibimos concretamente, llegamos a la conclusión de que la comprensión de

ese cuerpo apunta a su apariencia física, ya sea un reflejo de luz en una estructura artística tridimensional, creada, modelada o pintada, o en una estructura arquitectónica, donde se proyecta la luz que interacciona con la materia, y, en resumen, lo que percibimos es una imagen-materia.

La imagen-materia es una imagen «encarnada», digamos, que para la eternidad – o, cuando menos, «para la duración» –; vive encadenada e indisolublemente unida a su objeto-soporte, haciendo suya esa vida inerte e incambiante que acaso es más propia de lo mineral. Por supuesto que como tal materia está sujeta a deterioro, a erosión, a desgaste: pero a su alrededor se alza toda una industria, toda una institución social –la de la conservación, la de la restauración – para asegurar que esa erosión, propia del tiempo, sobre la materia misma no afecte a la imagen.¹³

Esta reflexión, con el concepto de imagen-materia, nombrado por J. Luis Brea, nos lleva a creer que tal obra, está ligada al objeto-soporte, y aunque la imagen artística posee la sensación de ser eterna (cuando no es deliberadamente efímera) el objeto-soporte que prueba su existencia, se encuentra en el mundo físico que causa daño a quien participa en ella, siendo también la obra un cuerpo, por lo tanto, una imagen-materia.

Así, casi religiosamente, las imágenes-materia nos permiten confiar en su apariencia, en su visión. Ellas son al mismo tiempo receptáculo y transmisora de recuerdos, ideas, sensaciones:

Actuando como «memorial del ser» –como la mnemotecnia de la belleza definía Baudelaire al arte–, la imagen oficia entonces de disco duro del mundo: ese lugar en el que todo puede ser confiado en la esperanza de su recuperación inmodificada. La imagen – ésta forma técnica particular

¹³ Brea, J. L. (2010) pp.11

de la imagen-materia – es una memoria ROM, de archivo rescatable, de back-up, que pone toda su potencia mnemónica al servicio de una promesa-garantía: la del –eterno quizás– retorno de lo mismo.¹⁴

Nos permitimos ser atravesados por esa obra en particular y muchas veces esa obra se convierte en objeto de compraventa, con el fin de mostrar su poder a los espectadores, tanto en el ámbito público como en el privado. Cuando compras una obra, el coleccionista siempre quiere poder activar la sensación de mirar una obra, garantizando una experiencia de avivamiento. Esta imagen se asemeja, también, a una cápsula del tiempo. Porque en el tiempo que se activa, ocurre en el presente; pero su esencia, su construcción, pertenece al pasado:

Para cuando ella llega a haberse procesado del todo –y su procedimiento productivo, manual, lleva la marca de la lentitud y la limitación–, para entonces todo aquello de lo que se rinde cuenta ya ni siquiera existe: su mundo –el mundo de la imagen-materia– es siempre un mundo en *delay*¹⁵, en diferido, el mundo que fue – un mundo de antepasados.¹⁶ Brea, J. L. (2010) pp.14

Así, la imagen-materia es un concepto válido que impregna toda nuestra investigación, en la medida en que nos hace comprender la importancia de la corporalidad, aunque ésta sea difusa o aparentemente inmaterial (como en el caso de las proyecciones luminosas).

14 Brea, J. L. (2010) pp.13

15 Traducción literal del inglés: el mismo que retraso (nota nuestra)

16 Ibid., pp. 14

x. **Resumen de los capítulos y desarrollo de la tesis**

Se puede adelantar lo que sería este estudio de la ampliación de los lenguajes: A través de varias hipótesis, hacer comparativos y conclusiones sobre cómo los elementos que construyen una imagen se han ampliado, y con esto, los lenguajes tradicionales ya no pueden más abarcar este nuevo paradigma en el arte posmoderno y contemporáneo.

La tesis será dividida en dos partes, con una Introducción y tres Capítulos en la primera parte y un Capítulo la segunda parte, tratando de nuestra investigación práctica. Para un mejor desarrollo y estudio de este tema, haremos una división en temas que, de cierta forma, serán parte de un mapa conceptual de la importancia de entender los lenguajes actuales, en nuestra percepción y usos. Así, la idea central será dividida en dichos capítulos, La *Parte 1*, tras la introducción, tendremos el **Capítulo 1**, donde tratamos de hablar *El Pensamiento Filosófico, Historicistas y Artístico Que Influyó en la Evolución De La Pintura y en Lo Pictórico*, empezaremos a hablar de los principales desarrollos de los referentes históricos y artísticos de la introducción de la tesis, con apartados distintos acerca del lenguaje del arte, de parámetros establecidos y de cómo es importante para uno entender estos elementos como caracteres individuales de la obra, que pueden operar junto, generando nuevas posibilidades visuales.

En el *Capítulo 2, Lenguaje del arte: Cambios, paradigmas y prácticas híbridas* tendremos un trabajo más teórico-reflexivo, reuniendo las ideas en subcapítulos específicos y puntuales sobre el tema. El *Capítulo 3, Lenguajes De La Pintura Expandida*, es donde proponemos la posibilidad de observar los elementos del lenguaje como parte esencial en la creación de un trabajo artístico a través de estudios de caso. Este será una selección de trabajos de arte posmoderno y contemporáneo con comentarios y apuntes de su

importancia en el contexto de la investigación. En el *Capítulo 4, Influencias, Referentes Y Evoluciones En El Arte Contemporáneo Dentro De Los Parámetros De Color Luz Y Color Materia*, hablaremos de cómo los cambios de herramientas tradicionales posibilitaran nuevos avances y en el *Capítulo 5, Relaciones híbridadas – estudios de caso: Lo que puede ser pintura hoy*. Haremos diversos estudios de casos acerca de la ampliación de la pintura en el arte contemporáneo.

Luego, tendremos la *Parte 2*, con el *Capítulo 6 Autora - Artista - Espectadora*, concluimos la tesis con un pequeño dossier que refleja esta búsqueda en nuestra producción en artes visuales, con la idea de incluir en esta ruta de colores propuesta, nuestra propia contribución.

Ahora, un resumen de cada sección en particular:

Empezaremos la *PARTE 1*, con un apartado teórico, un preámbulo conceptual, para mejor dar a entender las revisiones históricas. Hablaremos en el *Capítulo 1 El Pensamiento Filosófico, Historicistas y Artístico Que Influyó en la Evolución De La Pintura y en Lo Pictórico* de antecedentes formales y artísticos, para mejor situar de donde partimos. Luego hablaremos de los referentes anteriores, y de cómo influenciaron, y de qué forma fueron agregados nuevos pensadores en *1.1 Desarrollos de los referentes históricos y artísticos de la introducción de la tesis*. En seguida, *1.1.2 Introducción de referentes teóricos* nos pondremos a elegir algunos principales autores de importancia en esta sección.

Después, en los apartados *1.2 Teorías de interés como puntos de inflexión hacia los lenguajes del arte: El uso del lenguaje artístico en el siglo XX* y *1.2.1 La Historia del Arte como un Atlas* se suma teorías transdisciplinarias, y nos proponemos a enseñar como todo lo que fue hecho, como ha propuesto A.

Warburg, puede y debe hacer parte de nuestro imaginario conceptual colectivo. En el *1.2.2 Pequeños pasos hacia una deconstrucción y reconstrucción del espacio plástico* y *1.2.3 Expansión del espacio de la pintura*, son secciones que, si suman en el intento de percibir los cambios generados por movimientos como Cubismo, Fauvismo y Postimpresionismo, asimismo como las obras de Duchamp, como importantes acontecimientos que favorecen nuevas propuestas en el posmoderno y contemporáneo. En *1.2.4 El reto de filosofar acerca de la pintura* y *1.2.5 Fenomenología de las Imágenes* hablaremos de la importancia creciente que surgió en el acto de pensar la imagen de manera más amplia y desde su apariencia. *1.2.6 Estudio de la consciencia visual - psicología del arte*, *1.2.7 Formas, Gestalt, semiótica, psicología y estética* y *1.2.8 Interpretación del Círculo Hermenéutico de Gadamer* son apartados que operan conjuntamente para tratar de comprender y hablar dialógicamente con el círculo hermenéutico de Gadamer aplicado en el hacer y fruir artístico, y tendremos entonces algunos subcapítulos con los estudios

En 1.3. Percepción y Lingüística tradicionales: Lógicas gramaticales y potencialidades filosóficas de los colores en la construcción de imágenes, tendremos en cuenta que en esta característica están los gérmenes de una experiencia que no es más solo pasiva, es activa, pues demanda del espectador la toma de acción para experimentar la obra.

En los apartados *1.3.1 Colores, sensaciones y ejemplos visuales*, *1.3.2 Luz, color, movimiento y espacio* y *1.3.3 La observación de colores visibles*, elegiremos obras y teorías en carácter de revisión histórica para entender las relaciones básicas entre color, espacio y materia. *1.3.4 El acto de pintar y el acto de observar la pintura* viene a ser un intento de traducir nuestra metodología, utilizando conocimiento técnico, teórico, la narratividad y una dosis de empirismo para hacer nuestros estudios de caso.

En *La Teoría de la Cesía y las capas de la realidad versus capas pictóricas*, trataremos de Las apariencias: de opacidad – translucencia -

transparencia. Fenómenos de absorción, reflexión, difracción y sus grados, para estudiar la apariencia de la imagen. Trataremos de Las apariencias: de opacidad - translucencia - transparencia. Fenómenos de absorción, reflexión, difracción y sus grados, para estudiar el color.

Por fin, en los apartados *1.3.5 La Teoría de la Cesía y las capas de la realidad versus capas pictóricas*, *1.3.6 El Gris pasivo y el gris activo* y *1.3.7 El uso de los colores simbólicos en los lenguajes visuales. Paralelos Lógicos y gramáticos con Wittgenstein*, estudiaremos la lógica-filosofía-gramática cromática y también práctica, Seguido de una recapitulación de contenidos al final del capítulo.

Luego, tenemos el **CAPÍTULO 2. LENGUAJES DEL ARTE: CAMBIOS, PARADIGMAS Y PRÁCTICAS HÍBRIDAS**, que tratará de hablar del Lenguaje del arte en sí, intentaremos entender y explicar este concepto. Hablaremos de Cambios, paradigmas y prácticas híbridas del lenguaje del arte.

Así, estudiaremos, en el subcapítulo textos de P. Francastel, Rosalind Krauss y O. Calabrese. Desde una base de la historia del arte, el lenguaje visual es concretado como un medio de expresión. Por poseer una diversidad de subconceptos, el lenguaje es objeto de estudio desde hace muchos años. Por esto, se podría empezar este trabajo desde el punto de las esculturas policromadas griegas, pero esto sería un trabajo infinito.

En *2.1 Modulaciones de las formas en el espacio pictórico* y *2.1.1 El cliché y el acto creativo, el diagrama del artista: Hablar, escribir, reflexionar pintura: El acto de crear imágenes* utilizaremos textos de G. Delleuze para tratar de los Lenguajes tradicionales y cambios de paradigma. El concepto de reconstruir el espacio en la orden de uno puede activar el espacio no más para crear una ventana, sino para crear una imagen que tenga una lógica interna que se

relacione con el espacio donde está ubicado, y viceversa. Así, dentro de este concepto, hay el subconcepto de diagrama, que sería como el guion creativo de uno, el lenguaje artístico que se desarrolla con la práctica artística. La palabra diagrama, en un contexto general, se puede entender como:

Un diagrama es un gráfico que puede ser simple o complejo, con pocos o muchos elementos, pero que sirve para simplificar la comunicación y la información sobre un proceso o un sistema determinado.¹⁷

Este concepto puede ser leído también como un mapa conceptual, a diferencia que el diagrama tiende a ser más sencillo en su organización. Aquí este concepto será entendido con base en la noción descrita por el citado autor. Deleuze explica que: «¿Qué hay en un cuadro? ¿Qué es un cuadro? [...] Pero supongo que en un cuadro hay actualmente o virtualmente [...] un diagrama» (Ibid.). Aunque hable aquí de *un cuadro*, utilizaremos ese concepto de modo amplio, extendiendo a instalaciones, colores en el espacio, arte efímero, etc.

Después, el autor hace cinco divisiones de este concepto, de estas, nos concentramos en la primera, que es descrita de esta forma:

Primer carácter. Me parece que en la noción de diagrama pictórico hay dos ideas esencialmente ligadas, puestas en una relación necesaria. El diagrama sería la necesaria puesta en relación a estas dos ideas. Estas dos ideas son la del caos y la del germen.¹⁸

Así, entendemos que el diagrama es la estructura del proceso creativo, y está anclado en el proceso creativo y en la expresión del lenguaje del uno en el arte (al artista versus espectador). Pero más allá de la importancia del diagrama, es necesario entender el génesis de la creación de un trabajo. Este es acarreado por una catástrofe, de acuerdo con Deleuze, que desencadena el

¹⁷ Deleuze, G. (2007) pp.90

¹⁸ Deleuze, G. (2007) pp. 90

nacimiento del color. Este término dice respeto al color en el espacio pictórico, el espacio que está siendo desarrollado por el artista.

Aquí, extenderemos este campo de observación para más allá del caballete¹⁹, observando también las instalaciones que tienen en los colores sus características más fuertes. De esta forma, la manipulación entre los lenguajes (producido por el artista) y el sentido de las obras (producido por autores que reflexionan acerca de este acto) está vinculado al Diagrama del caos-germen, que genera entre otras características de un trabajo, los colores que componen una obra.

Acotamos la idea, como hemos dicho hasta ahora, y observamos en la historia los puntos principales que generan una reflexión artística y teórica posterior a muchos movimientos que desarrollan lo que hoy se comprende como arte contemporáneo. También suele decir que, solo con los textos filosóficos escritos en el último siglo se puede hacer hoy una investigación de este ámbito. Hablaremos de Modulaciones de las formas en el espacio pictórico, intentando entender la teoría de Deleuze acerca del cliché y el acto creativo, el diagrama del artista. Vamos a proponer Hablar, escribir, reflexionar acerca de la pintura, y el acto de crear imágenes.

En el subcapítulo **2.1.2 Mondrian e De Stijl**, hablaremos de la importancia de este artista y del movimiento para el arte posmoderna. En el subcapítulo **2.2 Lenguaje del arte: Cambios, paradigmas y prácticas híbridas: Ampliación perceptiva x Ampliación lingüística**, estudiaremos El color. Este elemento será abarcado en los conceptos de color luz y color de la materia. El color, en general, es una sensación experimentada por nosotros. Concepto óptico, cuya definición se puede entender como una sensación, que es provocada por

¹⁹ Ibid. «Digo 'fuera del caballete', [...] puede ser la pintura mural, pero puede ser también pintura sobre el suelo... pueden ser muchas cosas.» Pg. 96

diferentes longitudes de onda e intensidades luminosas al incidir sobre los conos de la retina. Esta sensación puede ser provocada por luces naturales o artificiales. Siendo un concepto visual, fisiológico, esta característica proporciona también percepciones sensoriales, además, polisensoriales.

Luego, tendremos **2.3 Estudios de caso**, para los temas estudiados, elegimos artistas y sus paradigmas sociales y artísticos: **2.3.1 Lucio Fontana: Materia y espacio**, **2.3.2 Lygia Pape: Roda dos prazeres - colores y sensorialidad**, **2.3.3 Mario Merz: Neones y objetos - Nuevos aportes materiales**.

En el **CAPÍTULO 3 - Lenguajes De La Pintura Expandida**, hablaremos de los nuevos medios y materiales. Trataremos en este capítulo de empezar con la introducción al tema **3.1 Introducción a los lenguajes de la pintura expandida** a ver de cómo los cambios de lenguaje, elegidos aquí, ocurridos en el siglo XX hacen efecto después de los años 60. Utilizaremos teóricos como F. Popper y R. Krauss y J. Berger. También realizaremos comentarios acerca de las revisiones históricas de A.M. Guasch. En **3.2 Lo que abarca el todo**, Estudiaremos la manera como todo el espacio permea y es permeado por la obra pictórica. Tendremos revisiones teóricas utilizando textos de R. Krauss, F. Gullar, F. Popper y luego tendremos **3.3 Ejemplos y estudios de caso**, con **3.3.1 Jannis Kounellis. el cambio de la figura del pintor** - se considera pintor antes que escultor y afirma que en su condición de hombre de la posguerra ante él hay un proyecto de reconstrucción: reformar la lengua para poder hablar. La Art Povera, Jannis Kounellis, el uso de materiales exóticos en el Arte. Miembro destacado de la denominada diáspora griega; **3.3.2 Yves Klein - El color como tema de la investigación artística** y **3.3.3 Hélio Oiticica - el mundo como soporte del pictórico**, donde hablaremos de los Parangolés - el acto de vestir la pintura

En los subcapítulos **3.4 El proceso de creación artística en una nueva esfera de posibilidades** y **3.5 La Expansión Del Campo Pictórico** hablaremos de

otras deconstrucciones de la pintura: La transvanguardia - Que se aporta a la pintura desde la vuelta e hibridación de la abstracción - La pintura como tema. Principal teórico apuntado: Achille Bonito Oliva y José Jiménez. Ampliaciones filosóficas en los lenguajes del arte. Cuando el filósofo se adentra en el lenguaje: utilizaremos textos de José Jiménez - Estudio referencial de caso con Luis Gordillo, cuando todavía conserva el soporte tradicional. Por fin, tendremos una breve recapitulación de contenidos.

En **Capítulo 4, *Influencias, Referentes Y Evoluciones En El Arte Contemporáneo Dentro De Los Parámetros De Color Luz Y Color Materia***. Relacionaremos teóricos como F. Popper y J. Pallaasma en el primer apartado, **4.1 *El color dentro y fuera de la obra***: Cuestionamos ¿Dónde acaba el soporte y empieza el espacio expositivo? El uso de los colores luz y materia en los lenguajes visuales. Límites y bordes del soporte y del espacio expositivo. El color inexistente, la impresión, la apariencia y la presencia humana. En **4.2 *El espacio expositivo emancipado - cambios, adaptaciones y expansiones***, hablaremos de cómo se cambió la relación con el espacio expositivo.

Seguidamente, tendremos **4.3 *Estudios de caso en el ámbito del tema color luz y color materia/pigmento*** y **4.3.1 *El uso de pigmento no más como color, sino como materia artística***, todo este apartado, asimismo como los anteriores, servirán para tratar de manera subjetiva trabajos y teoría que hacen parte de la hipótesis de la tesis. **4.3.2 *Los colores y formas seminales como punto de partida en Anish Kapoor***. Empezamos aquí a estudiar la obra de Kapoor. Como sus dibujos generan y construyen ideas que son pinturas/esculturas **4.3.3 *La iluminación artística y humanística: James Turrell***. El artista crea y recrea formas tridimensionales que se van desdoblado para otras posibilidades

En el apartado **4.4 *El protagonismo del objeto artístico y el espectador: Un juego constante***, hablaremos de las nuevas maneras que fueran utilizadas

la materia, el espacio y de qué manera esto amplió el lenguaje pictórico. Intentaremos entender las posibilidades diversas de características físicas y visuales de la obra como **4.4.1 El Táctil y el No táctil - bordes difusos**, con estudios de caso direccionados: **4.4.2 Frank Stella: Salta nel mio Sacco**, **4.4.3 Lucio Muñoz: R- 97**, **4.4.4. Nuno ramos - Sol a pino 04 y HOUYHNHNMS**, **4.4.5 Bruce Nauman - Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain** y **4.4.6 Dan Flavin: untitled (in honor of Harold Joachim) 3.**, seguido igualmente de un breve recorrido a fin de recapitular los contenidos del capítulo.

Luego tendremos el **Capítulo 5 Relaciones híbridadas - estudios de caso: Lo que puede ser pintura hoy**, buscamos estudiar de qué manera las ampliaciones se solidifican, pero todavía siguen en proceso de cambio e hibridación. Tendremos una serie de estudios de caso, divididos por sesiones, con utilización de reflexiones de artistas y críticos.

En **5.1 El color en el espacio, dentro y fuera del soporte**, hablaremos empezando a hablar de **5.1 Que se puede llamar de pintura hoy** de los significados posibles de ser entendidos través del uso del color luz y materia, del uso del Color en síntesis con el espacio, en el paisaje expositivo. Seguidamente tendremos **5.2 El color en el espacio, dentro y fuera del soporte**, reiterando el concepto desarrollado aquí; Estudios de caso de **5.2.1 Mary Wheaterford**, **5.2.2 Katharina Grosse**, **5.2.3 Ann Veronica Janssens** y **5.2.4 - Jeanine Cohen**.

En **5.3 Aplicaciones no ortodoxas y relacionales del Color en el espacio**, intentaremos hablar de las diversas posibilidades construidas por artistas y de cómo abrieran camino para nuevas percepciones visuales de la pintura. Estudios de caso: **5.3.1 Christo y Jeanne Claude**, **5.3.2 Cécile Bart**, **5.3.3 Angela de La Cruz** y **5.3.4 Helio Oiticica**.

En el apartado **5.4 Arte y Naturaleza, Espacio y Territorio** tendremos una búsqueda para comprender el arte pictórica, que cruza el bidimensional, la idea de pintura y prácticas contemporáneas, en la naturaleza y/o fuera del espacio de la galería o todavía, corrompiendo este espacio en algo diferente de lo que creemos que puede encerrar. Así tendremos revisiones de obras de **5.4.1 Andy Goldsworthy**, **5.4.2 Meg Webster**, **5.4.3 Agnes Denes** y **5.4.4 Olafur Eliasson**.

El último apartado se llama **5.5 Soportes híbridos / no convencionales**, y aquí hablaremos de características que se abren a partir de la búsqueda por problematizar todavía, el soporte de la pintura. Tendremos así estudios de caso de **5.5.1 Mokha Laget**, **5.5.2 Tauba Auerbach**, **5.5.3 Claire Tabouret** y **5.5.5 Jessica Stockholder**. Todo este largo capítulo de estudios y conceptos, será seguido de una **5.6 Recapitulación de contenidos** y de nuestra **5.7 Proposición de Diagrama del campo expandido de la pintura**.

En la **PARTE 2 - Tendremos el Capítulo 6 - Autora - Artista - Espectadora**, donde trataremos de hablar de nuestra ruta artística-investigadora. así, los subcapítulos **6.1 Teórico - práctica: Aplicación a las dos vías de motivación que interesan - preámbulos biográficos**, **6.1.1 La elección de los sujetos y la cuestión de la fotografía de autor**, **6.1.2 Aprendizaje y reflexión a través de la práctica y observación artística** y **6.1.3 Primer trabajo a gran escala** estará destinados a abarcar nuestra jornada personal y profesional que camina paralelamente con la tesis. Estos a nuestro ver parecen bastante didácticos en lo que proponen y así dejaremos para hablar de su contenido directamente en ellos.

En **6.2 La producción artística personal. Procesos de trabajo. Series. Obras**, hablaremos sobre el proceso de creación y los cambios de paradigmas, y en **6.2.1 Ilha das Caieiras - Trabajo de fin de curso y primera experiencia con una serie de trabajos** buscaremos hablar del porque busque en el inicio de mi trabajo esta metodología, bien cómo la importancia de dar clases y aprender nuevas manera de trabajar la ampliación de la pintura en la didáctica para

academia, con ***6.3 La enseñanza del arte - observación, aprendizaje y nuevas propuestas***

Concluyamos con ***6.4 Nuestro desarrollo práctico relativo al tema de la investigación***, seguido de los apartados ***6.4.1 Primeros cuestionamientos***, ***6.4.2 - En Los Bordes - Ampliación del trabajo con el grupo***, ***6.4.3 Panorama concreto: "Soy el espacio donde estoy"***, ***6.4.4 Bienvenido***, ***6.4.5 Finca Tarumã Brasil - instalaciones para Land Art*** Son donde trataremos de hacer un análisis y autocrítica de nuestro proceso creativo: formas de permear el mundo con nuestras producciones visuales interpretativas, la presentación de nuestras conclusiones pictóricas y las principales relaciones con la tesis, cerrando el subcapítulo con ***6.5 Desarrollo Científico durante la tesis - presentación de artículos y trabajos en libros, congresos y seminarios***, donde buscamos hablar de la importancia de escribir mientras pintamos, con resumen de algunos textos publicados durante el doctorado. Así tendremos elegidos ***6.5.1 Caracterización de los procesos creativos en las artes: un enfoque subjetivo y simbólico***, ***6.5.2 De ir y venir. El tiempo no cronológico en la pintura de Sean Scully*** y ***6.5.3 Presentación de Póster en congreso.***

En seguida, finalizamos la tesis con conclusiones generales y personales, buscando ilustrar la evolución de los lenguajes visuales centrándose en la imagen.

¡Deseamos al lector un buen provecho de nuestro trabajo!



PARTE 1

**ANÁLISIS DE
REFERENTES HISTÓRICOS,
FILOSOFICOS Y ARTÍSTICOS:**

**NUEVOS PARADIGMAS Y
ESTUDIOS DE CASO DE
ARTISTAS**



Ilustración 1 – Página anterior: Robert Delaunay (1934) *Ritmos*. Centro Georges Pompidou, Óleo sobre lienzo, Dimensiones 145 x 113. Colección Centre Georges Pompidou.

CAPÍTULO 1

EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO, HISTORICISTAS Y ARTÍSTICO QUE INFLUYÓ EN LA EVOLUCIÓN DE LA PINTURA Y EN LO PICTÓRICO

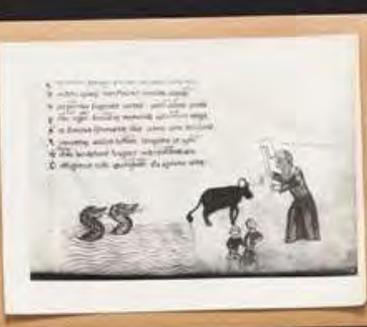




Ilustración 2: Página anterior: Una recreación del panel 41a del *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1925–1929/2020), estampados en plata de gelatina sobre arpillera. Cortesía del Instituto Warburg, Londres.

EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO Y ARTÍSTICO HISTÓRICOS QUE INFLUYÓ EN LA PINTURA Y EN LO PICTÓRICO.



Mapa 2 - Andreia Falqueto, *Mapa conceptual de referentes teóricos y artísticos*, ilustración digital, 2023

1.1 Desarrollos de los referentes históricos y artísticos de la introducción de la tesis.

Empezamos esta sesión preguntando ¿Cuáles son los límites de los lenguajes artísticos?

Se entiende que después del arte conceptual, todo el arte es susceptible de ampliar la relación, primero con el artista y luego con el espectador: esta relación fenomenológica, como entendida por M. Merleau-Ponty, comprende los fenómenos, la emoción, la reflexión, es decir, la subsección y la fenomenología. De acuerdo con este autor, la fenomenología es:

Es la ambición de una filosofía que es una 'ciencia exacta', pero también es un relato del espacio, del tiempo y del mundo 'vividos'. Es el intento de una descripción directa de nuestra experiencia tal como es, y sin ninguna deferencia a su génesis psicológica y a las explicaciones causales que el científico, el historiador o el sociólogo pueden proporcionar, y sin embargo Husserl, en sus obras posteriores, menciona una 'fenomenología genética' e incluso una 'fenomenología constructiva'.²⁰

De esta manera, entendemos que la fenomenología es la relación empírica, pre filosófica, entre el sujeto y el mundo, la descripción y sensación de las experiencias vividas. Se puede entender que ver y transitar en una obra artística es una experiencia fenomenológica.

²⁰ Merleau-Ponty, M. (1999), pp. 1-2.

Un autor que habla también de estas relaciones es G. Bachelard. Ello dice que es necesario percibir la imagen que se pone para nosotros como algo nuevo, es decir, es de suma importancia que tengamos las ganas de percibir los cambios con una mirada crítica, y a lo mismo, percibir que estos cambios no están desarraigados de sus antecedentes en la historia del arte. En esto, es necesario percibir esta mirada como una supuesta fenomenología de la imaginación:

Pero la fenomenología de la imaginación no puede contentarse con una reducción que hace de las imágenes medios subalternos de expresión: la fenomenología de la imaginación pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo²¹.

Así, cuando la imagen es nueva (obra) el mundo es nuevo (mundo interior, visión de la realidad) y de esta manera, no es posible encajar o reducir en el término *imagen* solo algo bidimensional, porque la imagen también es algo que formamos en nuestra mente cuando tenemos contacto con algo espacial, como una instalación.

Si observamos las divisiones de los lenguajes artísticos (también llamados medios) y la forma en que se organiza el plan de estudios de las escuelas y la historia del arte en sí, nos damos cuenta de que hay barreras que a menudo pueden limitar el pensamiento y la creación.

Estos factores pueden estar influenciados por un acercamiento lingüístico, gramatical y lógico. términos como medios mixtos e instalación tienden a coincidir con estos factores; Sin embargo, la terminología pintura,

²¹ Bachelard, G., (1965), pp.59.

dibujo y escultura permanecen cerradas en los límites tradicionales, incluso si tenemos en cuenta textos relevantes como *Escultura en el campo expandido* (1979) de Rosalind Krauss, que analiza los cambios en el lenguaje del arte.

Uno de los cambios de gran interés histórico fue de la *Transvanguardia italiana*²². Aún que este no sea un bloque de interés, lo tenemos en cuenta como antecedente conceptual y será citado eventualmente.

Aun así, percibimos lo complejo y fresco que es el problema de los lenguajes pictóricos que se encuentran en el espacio expositivo, ya sea este espacio el cubo blanco o los espacios no tradicionales.

²² El movimiento artístico conocido como *Transvanguardia* surgió a finales de la década de 1970 y tuvo repercusiones a lo largo de la década de 1980. Surgió en Italia, bautizado por Achille Bonito Oliva, a través de un quinteto de pintores que aspiraban a dar una voz disonante al arte conceptual que dominaba la escena europea, sobre todo italiana, de aquella época. La *Transvanguardia* nació en Italia a finales de los años 70 y surgió como reacción, un camino diferente al propuesto por el arte conceptual en boga, principalmente.

1.1.2 Introducción de referentes teóricos

Los lenguajes visuales tuvieron diversos momentos donde fueron definidos, categorizados, modulados. Estos intentos tenían caracteres de la semiología, pues creaban una especie de cajones bastante delimitados:

La Escuela de París individualizó tres grandes tipos de categorías que producen los formantes plásticos de cada texto particular: a) categorías cromáticas (construidas por contrastes de color que el texto vuelve pertinente); b) categorías topológicas (construidas por contrastes entre direcciones topológicas); c) categorías eidéticas (construidas por contrastes entre figuras geométricas abstractas).²³

Es posible que ni todas las producciones artísticas de aquella época estuviesen encajadas bajo estos parámetros, una vez que ellos son muy exiguos. La categorización de los «textos visuales», gestálticos, tenía estos fallos.

La semiótica tradicional todavía daba a las manifestaciones visuales el estatus de texto, donde se leen las cosas como se lee un texto literario. Calabrese afirma (1985), parafraseando a dos autores, que la noción de texto es clara y aceptable (DRESSLER, 1972) «enunciado lingüístico cumplido»²⁴ o sea una entidad comunicativa percibida como autosuficiente y caracterizada por un funcionamiento), sin embargo, necesita de vez en cuando una actualización, por los artistas y el espectador (ECO, 1979) compara el «una máquina semántico-

²³ Calabrese, O., (2012) pp.73

²⁴ Dressler W., apud Calabrese, O., (2007) pp. 177

pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, y cuyas reglas de generación coinciden con sus propias reglas de interpretación».²⁵

Ese era el paisaje de los estudios visuales modernos y de la interpretación en el siglo XX. Actualmente se busca entender lo que se denomina arte posmoderno y contemporáneo, y Calabrese ya afirmaba que las tendencias entonces apuntaban en una nueva dirección. Creemos que, a través de una lectura y una narrativa precisas dentro de cada obra, es posible realizar un estudio interpretativo y comunicativo (aunque esto no comunique un hecho o una acción). Calabrese afirma que este tipo de estudio de la imagen como texto, buscando *post-noumenom*²⁶ referenciales, ayuda a crear una red narrativa más amplia, a la que denomina «teorías locales»:

Es el caso, por ejemplo, de Damisch y del grupo de investigación de «teoría del arte» de París, que no se preocupa tanto de una teoría general subyacente en las obras pictóricas —ni siquiera considera demasiado feliz el término «textos»— sino más bien del hecho de que cada obra o serie de obras pueda contener teorías relativas tanto a su producción como a la posibilidad de su interpretación)²⁷

Podemos entender cada conjunto de obras de un artista como un microcosmos, con su propia simbología. No necesariamente todas las obras de un artista están vinculadas en sus cosmogonías, pero sin duda, en sus raíces (el artista).

²⁵ Eco, U., apud Calabrese, O., (2007) pp.177

²⁶ Significado de noumenon: Noumenon, plural noumena, en la filosofía de I.Kant, la cosa en sí misma (*das Ding an sich*) en oposición a lo que Kant llamó el fenómeno – ver definición completa en el Glosario.

²⁷ Calabrese, O. (1985) pp.179

De esta manera, intentaremos mostrar aquí cómo cada obra se inserta en su contexto temporal, local y global, pero cómo también es posible relacionarla con otras obras de otros momentos que se relacionan de alguna manera; obras que son similares en apariencia. También es importante delimitar este parámetro porque nuestra investigación utilizará un aspecto lineal cronológico, junto a otros espacios temporales, pero también de expansión geográfica y método artístico comparativo entre diferentes escenarios culturales.

También N. Goodman se hace necesario en este entendimiento de un contexto más ampliado, semántico y transdisciplinario del lenguaje, en conexión con símbolos y cultura, y lo vamos a utilizar en nuestras colocaciones en la tesis.

Por ello, creemos que esta simbología y el *zeitgeist* global son referentes que permean la historia del arte, las vanguardias y las posibilidades de expansión en el lenguaje visual.

Desde ese momento, muchas experimentaciones y vanguardias existirán, así que no es posible pinzar un trabajo de todas las épocas, pues será una tarea infinita y ni siempre han ocurrido novedades en el campo del lenguaje, así que haremos saltos temporales siempre que necesario.

Desde una base de entendimiento tradicional, como es el formalismo en el arte, se tiene como parámetro la llamada *Teoría de la pura visibilidad*, trabajada desde la teoría del arte. Este concepto es lo que describe la manera como percibimos un trabajo artístico. Descrito también por Omar Calabrese, esta teoría consta del siguiente concepto:

El principio fundamental de la pura visibilidad es que no se trata de analizar el arte construyendo una nueva estética, sino, más bien,

formulando una hasta ahora inexistente 'teoría de la visión artística'. Según los visibilistas puros, el mundo sensible no se expresa mediante los símbolos del lenguaje, que son adecuados para los conceptos y esquemáticos por su naturaleza. El mundo sensible se expresa, en cambio, a través de la representación visual, en la cual el artista no se abandona pasivamente a la naturaleza, sino que se esfuerza en apropiarse de ella vertiéndola en una expresión.²⁸

En este sentido, se entiende que la lectura semántica de los elementos contenidos en un trabajo artístico no son meramente símbolos y signos puestos, sino en verdad, la expresión personal de uno. También es necesario percibir que este concepto se encuentra desactualizado, pues restringía los lenguajes a representaciones.

Calabrese cita que esta teoría, formulada por Konrad Fiedler en 1887, sufre una actualización por Henri Focillon, en su libro *La vida de las formas* (1934), y este autor «retoma al menos un principio esencial del puro visualismo, o sea, que las formas artísticas puedan ser examinadas en forma autónoma, independientemente de otros elementos de la historia y de la historia de la cultura, como si estuvieran dotadas, precisamente, de una 'vida' propia...»²⁹.

Corroboramos la idea de coexistencia de las formas y elementos en un trabajo de manera independiente, pero también reconocemos como estos dialogan entre sí, generando una lógica interna de la imagen creada, que no pertenece a ninguna otra orden sino su propia, el lenguaje del artista. Bachelard nos trae la reflexión acerca del tiempo, la presencia y la responsabilidad con el presente:

²⁸ Calabrese, O., (1985) pp.19-20

²⁹ Calabrese, O., (1985) pp.23

Humanamente, la disimetría del pasado y del porvenir es radical. El pasado es en nosotros una voz que encontró eco. De ese modo damos fuerza a lo que no es sino una forma o, más aún, damos una forma única a la pluralidad de las formas. Mediante esa síntesis, el pasado cobra entonces el peso de la realidad.³⁰

También tenemos en nuestra bibliografía disertaciones desarrolladas en estos campos, por dos investigadoras que propusieran la idea de investigar características de la pintura fuera de la tradición, tesis que hablan de la necesidad de percibir estos cambios. En una disertación, llamada *Lo que la pintura no es – la lógica de la negación como afirmación del campo expandido de la pintura* (2010), la autora Almudena Fernández Fariña estudia la posibilidad de un análisis de la imagen pictórica como un contrapunto del campo expandido de R. Krauss, y plantea allí cambios que hablan de su medio y de sus características físicas, siendo por lo tanto un incremento en las nuevas revisiones de la pintura contemporánea.

Hay otra tesis doctoral, intitulada *Revisión de la idea de pintura desde una perspectiva contemporánea: Desdibujando los límites* (2015) Leticia Azahara Vázquez Carpio, desarrollado en esta universidad (UGR) trata de entender que hoy, la pintura es un lenguaje hibridado y puede estar fuera del lienzo, ocupando otros soportes, y siempre manteniendo su fuerza. Pero percibimos que quizá, haga falta un capítulo monográfico a más para hablar de los cambios de los lenguajes en las artes.

Otra tesis de interés y valor como referente y paralelo es el trabajo de María Dávila Guerra, *La dialéctica de la mirada en la pintura contemporánea. Procesos para desreconocer lo visible* (2019) de esta Universidad (UGR). En este

³⁰ Bachelard, G. (2002), pp.50

trabajo la autora trata con excelencia de la cuestión de la mirada en la pintura, no llegando a tratar del hibridismo que trabajamos aquí.

En consecuencia, es necesario afirmar que un antecedente personal muy significativo es nuestra propia práctica artística, desarrollada de manera profesional desde el año 2011 y desde entonces me doy cuenta que mi investigación teórica es una extensión de mi trabajo práctico como artista, y lo digo así porque veo fructíferos cruces entre estas líneas.

Otra mención importante en antecedentes personales es la práctica como docente. Tuve la oportunidad de enseñar en mi universidad de origen mientras estaba haciendo mi maestría allí y ahora nuevamente, seis años después, cuando estoy haciendo mi doctorado. Esta doble experiencia es de suma importancia ya que favorece la investigación y también la reflexión que se transmite a los alumnos en el aula.

1.2 Teorías de interés como puntos de inflexión hacia los lenguajes del arte: El uso del lenguaje artístico en el siglo XX.

En tiempos antiguos y en la modernidad, el lenguaje artístico estaba contenido en características limitadas: composición, línea, simetría, o sea, una lectura formal y muchas veces, que no tenía identidad única, sino que era un conjunto de estilos que eran seguidos.

Se percibía y construía una pintura, siempre encerrada en el pensamiento bidimensional, o incluso un poco extendida, en el modelo de un alto relieve, dentro de los patrones y códigos de la composición antigua.

Esto porque, como una conceptualización inicial, Calabrese dice que el lenguaje es el punto de encuentro entre el arte y la comunicación:

En este punto, comienza a ser claro el significado del binomio «arte y comunicación». Quiero poner en claro que el arte, como condición de ciertas obras producidas con fines estéticos y de la producción de objetos con efecto estético, es un fenómeno de comunicación y de significación, y puede ser investigado como tal. Esto significa que tendremos que partir de algunas premisas: a) que el arte sea un lenguaje; b) que la cualidad estética, necesaria para que un objeto sea artístico, también pueda ser explicada como dependiente de la forma de comunicar de los objetos artísticos mismos; c) que el efecto estético que es transmitido al destinatario también dependa de la forma en que son construidos los mensajes artísticos.³¹

Así, queda claro que el lenguaje en el arte es también una herramienta para «hablar» de una obra, y para hacer una obra. De esta forma, el lenguaje es la posible forma de entender y traducir el trabajo de un artista.

Los cambios relativos al posmoderno y contemporáneo han producido la búsqueda personal de un lenguaje, generando las actualizaciones que son el objeto de nuestra investigación. Así este elemento surgirá para crear puentes a fin de entender el sentido de las obras que serán estudiadas. El concepto de lenguaje también está vinculado con el estudio de la semiótica. Pero no pretendemos jamás explicar las obras, sino utilizar los elementos contenidos allí como signos visuales. Pues, de acuerdo con Calabrese:

³¹ Calabrese, O., (1985) pp.14

Los modelos de la lingüística general de ningún modo pueden explicar el arte, porque éste mantiene siempre alguna parte resistente al análisis. Además, es imposible construir un sistema de categorías riguroso como es el de la lingüística, ya que los sistemas artísticos se presentan como irreductibles a la pertinentización total de sus partes.³²

Las modulaciones formales, como resumida por RIEGL, se constituían en elementos contradictorios:

Riegl, por ejemplo, señala una visión 'táctil' contrapuesta a una visión 'óptica' (es decir, verosímil); una visión 'plástica' contrapuesta a una visión 'colorista'; una visión 'planimétrica' contrapuesta a una visión 'espacial'.³³

Puesto que hoy, estos elementos se entrecruzan, creando un híbrido visual, como es el caso de los trabajos, por ejemplo, de James Turrell, Anish Kapoor, Katharina Grosse... Lo caso es que, como se trata de un estudio y una creación de elementos subjetivos, y muchas veces, que no están arraigados a ningún contexto sino aquel desarrollado por el propio artista, las categorizaciones dejan de tener carácter universal para tener carácter individual, como fue propuesto por Focillon, contextualizado por Calabrese:

Una evolución de la teoría de la pura visibilidad se tiene en los años veinte y treinta, aunque quizás exprese un fuerte contraste con algunas de sus concepciones. Henri Focillon, en *La vida de las formas* (1934), retoma al menos un principio esencial del puro visualismo, o sea, que las formas artísticas puedan ser examinadas en forma autónoma,

³² Calabrese, O., (1985) pp. 141.

³³ Ibid., pp. 21

independientemente de otros elementos de la historia y de la historia de la cultura, como si estuvieran dotadas, precisamente, de una «vida» propia.³⁴

De esta manera, la dicha «vida» propia de las formas artísticas empieza a ser entendida bajo una mirada que privilegia más la obra que el método de entendimiento. En este contexto, se encuentra el teórico Aby Warburg, responsable por empezar el estudio categórico de imágenes, la llamada iconología.

Más allá de las imágenes organizadas por Warburg tienen similitud visual (*Atlas*, numeradas secuencialmente y organizadas por temas y relación Gestáltica-formal) también tenían similitud semántica. Esta similitud se produjo por medio de la inspiración o por métodos y repetición de la composición tradicional en las diferentes culturas a las que pertenecían, sin lógica en esta relación, sólo una simbiosis no necesariamente de la misma época.

³⁴ Ibid., pp. 24

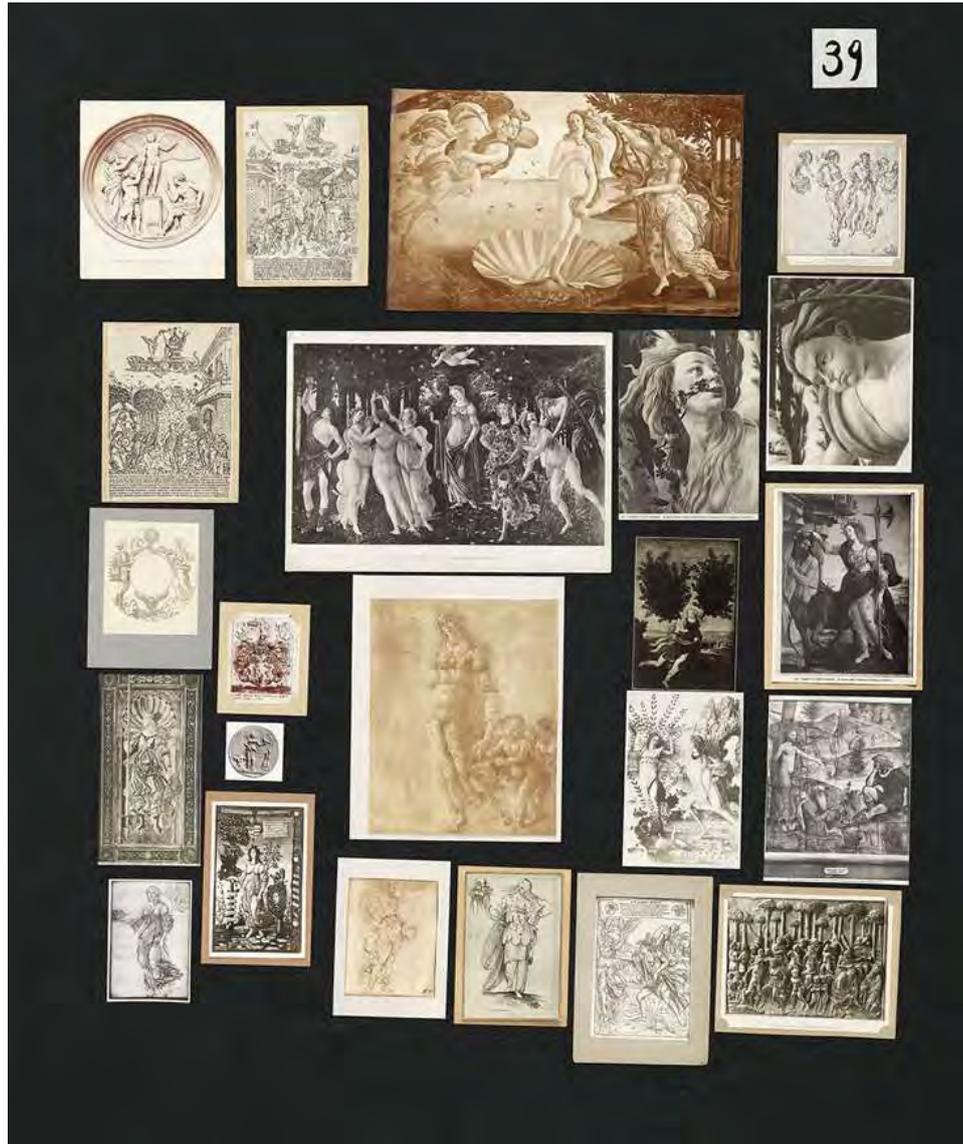


Ilustración 3. Aby Warburg, (1927-1929) panel 39 de *Bilderatlas Mnemosyne*.

En cierto modo se pueden entender estas similitudes visuales y temáticas como fórmulas para traducir la misma intención. Por muy diferentes que sean algunas culturas, hay símbolos universales que representan, por ejemplo, el bien, el mal, la pureza, la bondad, etc. Dentro de este recorte, se puede tener en cuenta que, esta conexión visual no se produjo espontáneamente, sino que, de hecho, tenía alguna referencia básica, contenida en la gran producción de arte e ilustración de la Edad Media no-Europa. Warburg dice que:

Las representaciones de los dioses en el primer renacimiento florentino dependen en su totalidad, en mayor o menor medida, de las listas de divinidades de la Antigüedad tardía: incluso el Nacimiento de Venus de Botticelli constituye una reelaboración de ilustraciones medievales a la luz del arte recién descubierto de la Antigüedad. Del mismo modo, los símbolos astrológicos heredados de la tradición que estaban presos en la rigidez heráldica fueron revitalizados gracias a la escultura clásica; así lo demuestran, por ejemplo, las figuras astrales de la capilla del Santísimo Sacramento de Rimini a las que anima el pathos de los sarcófagos de la Antigüedad tardía; y este mismo pathos es la fuente de una estampa norditaliana de la Muerte de Orfeo cuyo único ejemplar conocido se conserva en el Kunsthalle de Hamburgo.³⁵

Así entendemos y convenimos que la cosmogonía humana influye y converge, y actualmente, el artista utiliza todas las referencias ya creadas y las reinterpreta, no siguiendo necesariamente una lógica espacio-temporal en su producción.

Al mismo tiempo, no se nos puede proponer un descubrimiento, sino una afirmación de los sentidos dentro de la pintura contemporánea. Según Marín-Viadel:

‘Creación de Conocimiento’ en lugar de descubrimiento. El resultado de una indagación a/r/tográfica no es tanto obtener un conocimiento como instaurar un conocimiento, de forma semejante a como sucede en filosofía y en creación artística. [...] no se trata de delimitar los hechos u

³⁵ Warburg, A., (2005). pp.409

acontecimientos denotados sino de recorrer y ampliar el panorama de connotaciones, por lo que se trata de una búsqueda del sentido en lugar de determinar el significado.³⁶

Nos proponemos ir, poco a poco, buscando sentido en este pasado-presente del arte contemporáneo. Y esa búsqueda se llevará a cabo durante la investigación. Poco a poco iremos creando conocimiento, cada vez más distintivo y profundo, sobre nuestro recorte temático.

1.2.1 La Historia del Arte como un Atlas

Hablaremos aquí el concepto de atlas de Aby Warburg, la Historia del Arte como referente y también vamos a hacer breves paralelismos con la obra y una serie expedicionaria de un artista que tuvimos la oportunidad de ver, Sean Scully. La elección no es arbitraria: Scully lleva casi 60 años³⁷ trabajando con una variedad de métodos y continúa adaptándose a las nuevas posibilidades en campo pictórico.³⁸

La idea de pensar el *corpus* de imágenes creado por un artista como una constelación, o, mejor dicho, una serie de puntos de referencia en un gran mapa conceptual, proviene del concepto Atlas de Aby Warburg.

³⁶ Marín-Viadel, R.; Roldán, J. (2019), pp.888.

³⁷ «Con el deseo de ser artista desde temprana edad, Scully asistió a clases nocturnas en la Central School of Art de Londres de 1962 a 1965 y se matriculó a tiempo completo en el Croydon College of Art de Londres de 1965 a 1968.» - Lisson Gallery. *Sean Scully / Artists - Lisson Gallery*

³⁸ Esta investigación se llevó a cabo durante una beca de movilidad para estudiantes de doctorado en Andalucía, Fundación La Rábida, que dio como resultado un artículo, referenciado al final de la tesis.

El trabajo de Warburg puede describirse como una coalición de varios sentidos: El Atlas también funciona cartográficamente, ya que explora cómo los significados están constituidos por el movimiento de temas y estilos entre Oriente y Occidente, Norte y Sur. Transformando las nociones cartográficas y científicas en un conjunto de cosas y logos.

En el libro *Atlas* de Didi-Huberman, el autor describe que el Atlas es *aquel que contiene*, hablando en referencia al titán griego y a el oficio elegido bajo este nombre por Aby Warburg:

Warburg, sabido es, fue un gran lector de Hermann Usener, que no por casualidad había dedicado, en su obra *Los nombres de los dioses*, un pasaje significativo al titán Atlas, «portador» o «soportador» del cosmos. En griego, la palabra atlas se forma combinando la a prostética (es decir, elemento no etimológico que se añade al principio de una palabra sin modificar su sentido) con una forma del verbo *tlao*, que significa «portar», «soportar». *Tlas* o atlas es, literalmente, el portante por antonomasia.³⁹

Por esto, conllevó, al el *Atlas Mnemosyne*, a crear mapas de imágenes, cuya iconografía no tenía ningún tipo de relación. La intención de Warburg con los estudios de imágenes del atlas, iniciados en 1924 y terminados inconclusos en 1929 (fallecimiento de Warburg), era mapear algo así como la vida de las imágenes, mostrando cómo las imágenes creadas en lugares geográficamente y culturalmente dispares mantienen relaciones visuales intrínsecas. Estos grupos de imágenes tienen rasgos visuales comunes, que los conectan entre sí.

³⁹ Didi-Huberman, G., (2010) pp.62.

Para Warburg, la noción de tiempo era algo no cronológico, sino dinámico, que podía conocerse a través de las diferentes expresiones de diversas culturas y lugares tan distantes en el tiempo y el espacio.

Se pueden entender los Atlas de Warburg como dinamogramas o mapas conceptuales. Didi-Huberman afirma que «el dinamograma sería algo así como la hipótesis, siempre renovada, de una forma de las formas en el tiempo» (2010, p. 159). El gran diferencial de la estética de Warburg fue que, a diferencia de otros historiadores del arte como Panofsky y Gombrich, Warburg no tiene intención de entender el significado simbólico de las imágenes. Del mismo modo, se fue cambiando en la necesidad del artista de dar a entender su flujo creativo.

Por ejemplo, en la obra de Sean Scully, tenemos la noción de un tiempo organizado por imágenes, donde el artista, después de trabajar durante muchos años en el campo de la abstracción (una abstracción que, según el propio artista, pretendía crear metáforas), regresa al terreno de la figuración para transmitir una metáfora de otra forma, es decir, otras dinámicas visuales.

Didi-Huberman afirma que, según las reflexiones y escritos de Warburg, la imagen sufre una desterritorialización, que ya no depende sólo de su contexto local e histórico para crear su propia ontología, y con ello, el intérprete del mundo, el artista que creó la obra, puede aprovechar estas posibilidades para crear su propio Atlas, y con eso, enriquecer su investigación artística.

Esto significa, por decirlo con claridad, que el tiempo de la imagen no es el tiempo de la historia en general, ese tiempo que Warburg atrapa aquí a través de las «categorías universales» de la evolución. ¿Cuál es la tarea urgente (intempestiva, inactual)? Se trata, para la historia del arte, de refundar «su propia teoría de la evolución», su propia teoría del tiempo

—que, señalemos de entrada, Warburg orientaba hacia una «psicología histórica».40

Así, percibimos que se podría pensar en esta ampliación en el lenguaje pictórico como una revisión histórica. En *Atlas*, Warburg crea un dinámico «espacio de pensamiento» [*Denkraum*] donde las imágenes cosmográficas y de arte histórico revelan cómo las fuerzas subjetivas y objetivas dan forma a la cultura occidental.41

Al mismo tiempo, Didi-Huberman nos sitúa como parte de un círculo atemporal, que involucra el pasado de la civilización humana y los símbolos universales.

Progreso, decadencia, supervivencia, renacimiento, modificación son otras tantas formas según las cuales se relacionan las partes de la red compleja de la civilización. Basta echar un vistazo a los detalles vulgares de nuestra vida cotidiana para darnos cuenta de en qué medida somos creadores y en qué medida no hacemos sino transmitir y modificar la herencia de los siglos anteriores.42

Nos toca esta idea: «no hacemos sino transmitir y modificar la herencia de los siglos anteriores». Con esto, podemos ver que las expansiones que se han producido a lo largo de los años, cada vez a mayor velocidad, solo han sido posibles porque las nuevas generaciones cuentan con material de la generación anterior para utilizarlo como referencia y contenido de nuevas propuestas artísticas y científicas.

40 Didi-Huberman, G., (2010), pp. 83

41 Cornell University Library | *The Warburg Institute About The Mnemosyne Atlas*.

42 Didi-Huberman, G., *Atlas*. (2010), pp. 128

Percibimos que hay una mezcla de referencias que implican lo que el artista ve e interpreta, sumado a sus referencias personales, y estas referencias necesitan de un tiempo de maduración y reflexión para convertirse en obra o búsqueda personal artística. Es un tiempo diferente al cronológico. El tiempo de la creación no se puede medir. Un lienzo no tiene un tiempo estándar para ser trabajado. Una idea puede tardar años o días en desarrollarse.

Es posible entender el deseo de repetición como una forma de descubrir posibilidades, de versiones de lo mismo: «La copia que rehacemos constantemente debe mejorar, de lo contrario el modelo inútil se vuelve rancio y el alma, que no es más que persistencia estética, se disuelve.»⁴³ Sin embargo, no se puede estar del todo de acuerdo en que la nueva versión (última versión) sea una mejora de la anterior, sólo diferente.

Existe también, la otra noción de tiempo que nos interesa mencionar en relación con la obra de Scully, la noción de discontinuidad y repetición. Observamos que la costumbre y la acumulación de gestos, o sea, la insistencia, son piezas clave en el proceso creativo del artista: hay series, como *Eleuthera*, que tienen una misma imagen como referencia y cientos de versiones e interpretaciones. Esto caracteriza un hábito de hacer, en busca de dar siempre mayor sensibilidad o en este caso, crear la permanencia de la metáfora infantil. Bachelard afirma que:

El hábito es la voluntad de empezar a repetirse. Si entendemos bien la teoría de Roupnel, no será necesario tomar el hábito como un mecanismo carente de acción innovadora. Habría una contradicción en los términos si dijéramos que el hábito es un poder pasivo. La repetición que la caracteriza es una repetición que, instruyéndose, construye.⁴⁴

⁴³ Bachelard, G., (2007) pp.76

⁴⁴ Bachelard, G., (2007) pp.74

Así, cuando vislumbramos al artista trabajando en un vídeo de su proceso creativo que estaba disponible en la exposición de *Eleuthera* en el CAC Málaga en el año de 2019, tenemos la impresión de que, en cada obra, se recortan los excesos, pero se mantiene la misma esencia que quiere transmitir. Conforme citado por Bachelard:

Los movimientos que lo ejecutan pierden su amplitud excesiva, su complicación inútil; se simplifican y se acortan. Desaparecen los movimientos parásitos. El acto reduce el gasto al mínimo necesario, a la energía suficiente, al tiempo mínimo. Y a la vez que el dinamismo mejora y se precisa, se perfeccionan la obra y el resultado.⁴⁵

El tiempo empleado en cada obra tendrá su propia organización, según cada acción emprendida por el artista, como se ha mencionado. Por lo tanto, los gestos se van cristalizando, como movimientos de yoga, a través de las multiplicidades de veces que se rehacen en el aire, alrededor del soporte.

La repetición puede llevar a un artista a descubrir nuevas posibilidades en el camino. Las nuevas generaciones de artistas pueden tomar este atajo y absorber mucho de lo que intentaron sus antecesores, llevando a cabo nuevas ideas en su trabajo, produciendo nuevos hábitos de trabajo. Estos hábitos algún día se convertirán en su lenguaje artístico único e individual.

Por lo tanto, creemos que la producción en las artes visuales, más precisamente en la pintura, requiere estudio, búsqueda, contenido, pero ciertamente necesita audacia y el deseo de crear algo que sea diferente de lo que ya existe, o crear algo que ya existe. Hay otra manera. Reiteramos aquí que

⁴⁵ Roupnel, G. apud Bachelard, G., (2002), pp. 76

este proceso no será un tiempo que corre y puede tomar mucho tiempo para que uno descubra su proceso, su lenguaje.

El proceso de creación artística contemporánea está intrínsecamente ligado a la historia personal y global. El tiempo de descubrimiento de un lenguaje personal estará guiado por la experimentación, la repetición, el ensayo y error.

Aquí percibiremos los diferentes lenguajes ligados a la tradición de la pintura, su deconstrucción y su revitalización, a través del tiempo, los estudios de casos y percibiremos cómo nuevos caminos de creación solo fueron conquistados a través de la dedicación de cada artista hasta los límites de las posibilidades.

1.2.2 Pequeños pasos hacia una deconstrucción y reconstrucción del espacio plástico.

En cierto modo, cuando hablamos de modificaciones en el lenguaje visual, también estamos hablando de tiempo, espacio y tradición, ya sea romperla o mantenerla. Aunque nuestro enfoque se centra en el arte postmoderno y contemporáneo, vemos la necesidad de poner un punto de referencia en algunas obras del período considerado como Arte Moderno⁴⁶

⁴⁶ «El nacimiento del modernismo y el arte moderno se remonta a la Revolución Industrial. Este período de rápidos cambios en la fabricación, el transporte y la tecnología comenzó a mediados del siglo XVIII y duró hasta el siglo XIX, lo que afectó profundamente las condiciones sociales, económicas y culturales de la vida en Europa Occidental, América del Norte y, finalmente, el mundo.» MoMA Learning, *What Is Modern Art?*

porque allí están las raíces de los grandes cambios que han ocurrido y siguen ocurriendo en el lenguaje visual.

El punto de partida de reflexión del inicio de nuestra investigación, es un paso atrás del tiempo, una mirada sobre el movimiento Fauvista y su derivativo Orfismo⁴⁷, pues fueron uno de los primeros movimientos del arte moderno que trató de utilizar el color como principal elemento compositivo en sus trabajos.

También fue un periodo histórico de gran efervescencia cultural en el eje artístico de Europa. El Orfismo, bien como el Cubismo, fragmentó el espacio interno del lienzo, pero más direccionado a los cambios de lenguaje que abarcaban no solo forma, sino también color en la abstracción.

Más allá de esto, se apunta también la importancia de los postimpresionistas Paul Gauguin y Vincent Van Gogh, como subraya Pierre Francastel en su libro *Pintura y Sociedad* (1984).

En las Cuevas de Altamira, con las representaciones ritualistas de caza a los de animales y las marcas de las palmas de las manos en las gruesas y texturizadas paredes, hasta los días de hoy, con la fabricación de pintura a nivel industrial y producción de un trabajo con lámparas de gases neones, están presentes los colores.

⁴⁷ Característica descrita por Guillaume Apollinaire para describir el trabajo de Sonia y Robert Delaunay. El nombre proviene del legendario poeta y músico griego antiguo Orfeo. Su uso por parte de Apollinaire se relaciona con la idea de que la pintura debe ser como la música, que fue un elemento importante en el desarrollo del arte abstracto. (Ver definición completa en el Glosario).



Ilustración 4 - Pintura Rupestre, (Circa 30.000 a.C) *Bisonte de la sala de los policromos, en la Cueva de Altamira* (Santillana del Mar).

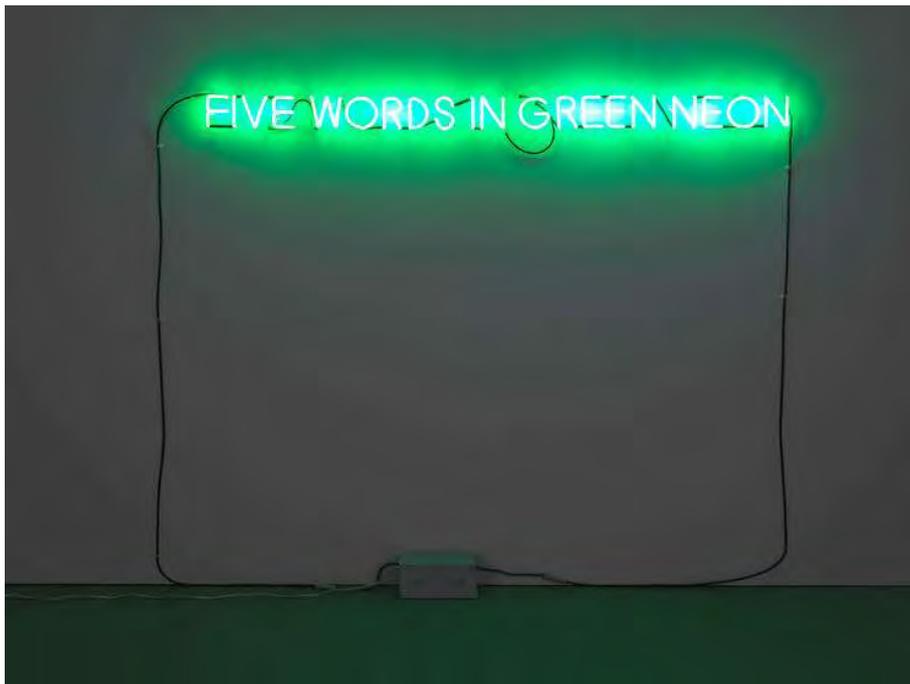


Ilustración 5 - Joseph Kosuth, (1965) *Five Words in Green Neon*, tubos de neón. Whitney Museum of American Art, New York.

En el libro *Arte e Ilusión*, Gombrich contextualiza el mirar y el observar, es decir, ver y tratar de entender lo que se está viendo. Gombrich cita una reflexión de John Constable, diciendo que él hablaba de la física:

«La pintura es una ciencia», dice Constable, «y debe cultivarse como una investigación de las leyes de la naturaleza. ¿Por qué, sin embargo, no podemos considerar el paisaje como una rama de la filosofía natural, de la que los cuadros son sólo los experimentos?»⁴⁸

No estamos totalmente de acuerdo con Gombrich: no podemos simplificar el pensamiento en el arte, el lenguaje visual, como la física. Sí, la física es parte de un todo, pero no está sola. Abarca la psicología de la imaginación, la de la nueva cromatología y de la psicología de la percepción, la práctica artística, la percepción visual y la reflexión empírica en la actividad artística que alimenta el ciclo de creación-reflexión-conclusión.

1.2.3 Expansión del espacio de la pintura.

El espacio del cuadro se entiende generalmente como lo que está dentro del marco. Pero ¿realmente el marco no forma parte de la obra? ¿Y si una obra influye en el espacio donde se inserta, y viceversa? Claro: Un papel de pared llamativo que distrae al espectador puede influenciar la apreciación de una obra, en comparación a una pared blanca. Y si la obra se expande desde el soporte, ¿cómo medir ese espacio permeado por la pintura?

⁴⁸ Gombrich, E.H. (2002), pp.29

Asimismo, el tiempo llevado frente a una obra puede cambiar, dependiendo de sus dimensiones y cómo ocupa el espacio expositivo.

Creemos que esta característica siempre ha sido una constante en la configuración espacial de los lenguajes visuales, más precisamente de la pintura, por lo tanto, tiene sentido también ser en nuestro campo de estudio lo que está dentro de los límites y lo que está fuera de los límites de la pintura, en un sentido más amplio del término. En síntesis, es la obra y sus contextos, no solo la contaminación del espacio continuo, sino el contexto cultural social, geopolítico y todas sus influencias.

Imaginemos la escena: Estamos frente a una pintura. Sea en lienzo o pintado en pared, o incluso en papel. Para *re-accionar*, aunque estáticamente, con la obra, debemos poner nuestra sensibilidad y tiempo allí para darnos cuenta de cómo se ocupa y funciona ese espacio, el que está dentro de los límites de la pintura.

¿Cómo se produjo esta relación mano-pincel-pintura-soporte (permeada por el espacio de tiempo)? ¿Es realmente cerrado en el momento de su creación? De hecho, las artes son esencialmente trascendentales al tiempo, y el tiempo de su creación no está limitado. Sobre esto, José Jiménez dice:

Por eso, en la antigua Grecia, los dioses inmortales, no sometidos al proceso temporal, pueden cambiar de forma a voluntad, metamorfosearse. La pintura o la poesía, lo que hoy llamamos en general «las artes», presentan también esa doble potencia: superan las limitaciones temporales y son, en sí mismas, cambio, metamorfosis.⁴⁹

⁴⁹ Gordillo, L. (2006) pp. 21

José Jiménez nos dice que debemos percibir la redefinición de la pintura desde el universo constitutivo, que es el cuerpo. Es decir, el cuerpo (del sujeto) que está, por tanto, en el espacio, donde también está la obra. Esto quiere decir que uno termina por permear el espacio del otro. El autor nos dice que la pintura ya no puede seguir pretendiendo tener esa «aureola casi mágica»⁵⁰ que le daba un poder casi místico, sumado al hecho de que, antes de la fotografía, era la única manera de recrear una representación de lo real.

Si recordamos nombres como Pablo Picasso y Marcel Duchamp, concluimos que la pintura perdió su antigua exclusividad, cambiando según la intención del artista, pero no perdió su esencia. En el caso de Duchamp a través de los *readymades* y en el caso de Picasso a través de los *Assemblages*⁵¹ y el *objet trouvé*. Cuando Picasso compone una escultura uno de sus violines, ¿es posible negar la presencia del lienzo?

⁵⁰ Ibid., pp.12

⁵¹ Terminología creada por Jean Dubuffet. Obras de arte construidas a partir de materiales preexistentes en lugar de obras dibujadas, pintadas o talladas. (Ver definición completa en el Glosario)



Ilustración 6 - Pablo Picasso, (1915) *Violín*, Corte de chapa curvada, alambre de acero, pintura al óleo, 96,5 cm x 66,6 cm. Museo Nacional Picasso, París.

Del mismo modo, entendemos que esta supuesta exclusividad afecta también a la forma tradicional de pintar: todo lo relacionado con el medio, las pinturas, ha cambiado, o, mejor dicho, se ha metamorfoseado.

Entendemos que esta germinación, esta metamorfosis, como lo denomina Jiménez, implica todos los paralelos de la pintura. Porque esto, como término subjetivo, debe entenderse más ampliamente, dentro de su contexto etimológico y lingüístico. Jiménez dice que «Al pintor de hoy se exige mucho más. Se le pide que transgreda el espacio fisicalista de la representación, que bucee en *la complejidad corporal y mental de la imagen*».

En resumen, esta propuesta puede entenderse como una forma de incentivar y animar a los artistas a deconstruir (o metamorfosear) las tradiciones de la pintura.

En cierto modo, eso fue lo que hizo la «agenda» vanguardista, aun sin darse cuenta, los manifiestos y las vanguardias produjeron la germinación de un caos en la forma de pintar que, en vez de llevar el lenguaje de la pintura como tradición a la infame idea de la muerte, la convertía en un constante estado de revitalización.

Tenemos características como intensos contrastes cromáticos, una descomposición espacial, como vemos en la obra de Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase*⁵². Estas denominadas variaciones formales y contrastes cromáticos caracterizan la de los artistas que encontraron en la pintura una forma de expresarse y romper de alguna manera los límites en el Futurismo, Surrealismo y otras vanguardias de la época.

⁵² Este trabajo, que es rechazada por primera vez por el Salon des Indépendants en marzo, para ser expuesta en Barcelona en mayo, conlleva mucho de este cambio de ideas. «A finales de 1912, Walter Pach elige esta obra para incluirla en la próxima Exposición Internacional de Arte Moderno de Nueva York (Armoury Show de 1913). Es durante este mismo período que Duchamp comienza a incorporar imágenes de máquinas y morfología en sus pinturas, lo que lleva a sus pinturas mecanomorfas. Esta trayectoria de tres años que establece la identidad creativa y la credibilidad de Duchamp como pintor hace que su abandono en 1913 de la pintura y el dibujo convencionales sea aún más sorprendente, si no del todo impactante. No se trata ni del fracaso de Duchamp ni, irónicamente, de su éxito como pintor, sino de su desafío a los límites de la práctica [...] Tráves de ventas relacionadas con la pintura *Nude Descending a Staircase*, Duchamp se consolida como un pintor de renombre internacional, que se mueve con decisión de la figuración a la abstracción, solo para comenzar a cuestionar la pintura por completo. En 1913 Duchamp prácticamente abandona las formas convencionales de pintura, pero esto no significa que deje de trabajar. En cambio, comienza a experimentar con la suerte como una forma de alejarse de los métodos tradicionales de expresión generalmente asociados con el arte. Deja caer trozos de cuerda y registra las formas que generan; cuando su trabajo sobre el vidrio se agrieta, acepta las grietas como parte del trabajo. Estas obras generadas por el azar desafían la posición del artista como productor autónomo y el determinismo que define al arte como medio creativo.» Judovitz, D. (1995) pp.16



Ilustración 7 - Marcel Duchamp, (1912) *Nude Descending a Staircase (No. 2)*, óleo en lienzo. 147 × 89.2 cm. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia Museum of Art.

Los límites existen y se rompen, hasta cierto punto, sólo en el momento adecuado. La obra de Duchamp fue permeada por variaciones formales, pero hasta trabajos como *El Gran Vidrio* tienen una funcionalidad formal muy potente, y, se pensamos en las fragmentaciones y colores empleados en la obra, se puede pensar incluso que guarda parentesco se la sintaxis visual con vitrales de iglesias góticas.

Sólo a través de la investigación en el erróneamente llamado «Arte Primitivo», P. Picasso, A. Modigliani y otros tuvieron la osadía a una nueva forma de representar el cuerpo humano.

Esta visión exótica motivada por esculturas y máscaras africanas sólo fue posible mediante una investigación paralela a lo que estaba ocurriendo en Europa, es decir, no habría cubismo si no se buscara algo nuevo, algo fuera del ámbito de lo conocido. Y esto sólo fue posible a través de una exploración más centrada en la etnografía que en los propios lenguajes del arte.

Esta descomposición de la forma, esta metamorfosis, guiada por Picasso, ocurrió en el momento oportuno, ni antes ni después de lo que sería posible temporalmente, del mismo modo que el impresionismo sólo existió por el advenimiento de la fotografía.

Otro artista al que nos acercaremos aquí será Luis Gordillo, y lo señalamos aquí ahora como un ejemplo de investigación artística sólo posible debido a la expansión del lenguaje a través del impresionismo, el abstraccionismo, el cubismo...

Gordillo nació en Sevilla en 1934, y se licenció en Derecho en su ciudad natal, donde también recibió su formación artística. En 1958 viaja a París, donde descubrió el informalismo. Al año siguiente, en 1959, tuvo su primera exposición individual. Hacia 1962 sus dibujos comienzan a incluir elementos figurativos muy vinculados al Pop Art. En 1980 la figuración pierde importancia en su obra y abandona las formas del Pop Art para acercarse a la abstracción. Su obra más reciente mezcla fotografía, collage, pintura, grabado y trabajo asistido por ordenador.

El concepto de «situación serpenteante» es básico en el desarrollo de su obra en los años ochenta y hasta la actualidad, y se basa en encontrar un recorrido hacia un punto casi lineal y monocromático que se va

extendiendo por la mesa y en cuyo avance la idea de Gordillo sobre la diversidad de automatismos es esencial⁵³.

J.Jiménez, que escribió textos en catálogo de una exposición de Luis Gordillo,⁵⁴ menciona que la secuencialidad y el desenvolvimiento son características estéticas centrales en la obra de Gordillo. Así, entendemos que la forma misma de ver la naturaleza humana y animal es también una forma metafórica y pseudocientífica, como si tratara de entender la secuencialidad y el desarrollo de los ADN de los seres vivos, creando secuencias y miríadas de organismos celulares.



Ilustración 8 - Luis Gordillo. (1979) Los chinos, óleo sobre lienzo.
Fundación Obra Social Monte de Piedad de Madrid Colección.

⁵³ Catarina D'anglade – *Luis Gordillo*

⁵⁴ Gordillo, L. (2006).

En este trabajo de Gordillo, de 1979, se puede percibir ese flujo dentro del espacio de la pintura, esa fricción entre la sugerencia de la tridimensionalidad y el plano no ilusorio, el juego de varios universos dentro de uno solo, cavidades celulares y cruces mutantes entre las figuras. Esta efervescencia visual, junto con una paleta de colores casi complementarios, crea un ritmo que lleva al espectador a rebotar la mirada en la superficie.

La paleta de colores, con predominio del amarillo y el azul en diferentes valores tonales, no tiene nada que ver con una visión naturalista o referente de la realidad; este pensamiento hubiera sido imposible en la pintura anterior al arte moderno, para señalar la necesidad de que entendiéramos que los cambios realizados en ese período fueron esenciales para una mayor libertad artística conquistada hoy (y que continúa desarrollándose).

Esta obra es solo una de las muchas que traeremos como ejemplo de la expansión del lenguaje visual de cómo la pintura sobrevive a los cambios culturales y tecnológicos.

1.2.4 El reto de filosofar acerca de la pintura

Si pensamos en las relaciones del acto de crear una imagen pictórica, con medios tradicionales o medios contemporáneos, el sesgo filosófico de ese acto vendrá como una respuesta al pensamiento de los artistas, por así decirlo, más curiosos o provocadores. Entrando en el universo que impregna pintura y filosofía, nos encontramos con algunos momentos muy fructíferos a reflexiones propuestas por Deleuze en el libro *Pintura, El concepto de Diagrama*:

La filosofía espera algo de la pintura, algo que solo la pintura puede darle. ¿Qué es? Conceptos quizás. ¿La pintura se ocupará del concepto? ¿es el color un concepto? No sé. ¿Qué es un concepto de color, qué es el color mismo como concepto? Si la pintura aporta eso a la filosofía, ¿hacia dónde va a arrastrar la filosofía? Hay un problema en hablar de la pintura. ¿Qué quiere decir hablar de la pintura? Creo que quiere decir precisamente formar conceptos que están en relación directa con la pintura y solamente con la pintura.⁵⁵

En esta cita, Deleuze tiene aciertos, pero también, hay cuestiones que no son totalmente verdad: Hablar de la pintura no quiere decir solamente hablar dentro de una burbuja metafórica llamada «pintura», sino de sus características que se proyectan para más allá de la superficie pictórica, y cómo estas características influyen en la absorción etérea de elementos que son transmitidos al espectador.

Calabrese afirma que Warburg estaba a favor de un estudio no lineal, no diacrónico, que estaba en contra de un análisis de fenómenos de forma temporal-secuencial, por un estudio tipológico y sincrónico. Debemos citar

⁵⁵ Deleuze, G. (2007), pp. 22

también los estudios de Ernst Cassirer. Contemporáneo de Warburg, orientó sus estudios hacia las ciencias humanas y los conceptos simbólicos y lingüísticos. A través de una reanudación del pensamiento kantiano (la doctrina de Kant proponía el conocimiento como actividad formativa del pensamiento), es decir, en una defensa de la creatividad relacionada con la praxis, no puramente intelectual.

Pues con eso, se tiene contacto con los arquetipos de nuestro mundo, creando dentro de uno las propias nociones de símbolo y mitos/concepto lingüístico. Es decir, un intercambio de la impresión por la expresión espiritual. Uno de los autores que hace un buen discurso de estos cambios es A.B. Oliva, en el campo de la crítica u historia del arte, y el filósofo M. Merleau Ponty, discursos estos que vamos utilizar en el desarrollo de la tesis.

Esso conlleva a un cruzamiento productivo entre una mirada teórica y una mirada estética del mundo, y Calabrese afirma que «Todos los medios expresivos son, entonces, mediaciones entre esos dos aspectos, ya que todos los medios expresivos funcionan como lenguajes»⁵⁶.

La práctica y el desarrollo del lenguaje, en este contexto, está involucrada en este proceso. Es a través de nuestra impresión del colectivo que formamos nuestra expresión individual. Cuando esto se aplica a las imágenes visuales, se puede colocar el lenguaje en el mismo grupo de conceptos simbólicos, como lo describe Calabrese:

A través del simbolismo, el hombre es capaz de reaccionar frente a los estímulos externos igual que los animales y, sobre todo, de crear los elementos intermedios sobre los cuales basar la actividad del

⁵⁶ Calabrese, O. (1985), pp. 28

pensamiento. Lenguaje, mito, arte y ciencia son los universos de lo simbólico⁵⁷

Cassirer defiende una teoría del arte leída del concepto de mimesis y de teorías románticas, cambiando los parámetros de una posible investigación a los elementos de la forma, no en el sentido formalista, sino del contenido visible en una imagen.

También es muy importante citar a Erwin Panofsky. El autor fue uno de los que más enfáticamente siguió la línea de pensamiento de Warburg, creando una iconología moderna, donde buscaba una lógica casi semiótica y analítica en el estudio de las imágenes:

La iconología debiera ser un método de interpretación histórica que superara los aspectos puramente descriptivos y clasificatorios del análisis de los motivos y de la iconografía.⁵⁸

A pesar de ser una metodología dividida en subniveles y bastante rígida, tenía en cuenta el entorno y lo simbólico del sujeto intérprete. Así, Panofsky se incluye en la misma categoría de pensadores que valoran el aspecto metafísico, mezclando conceptos matemáticos y artísticos, como fue el caso del descubrimiento de la perspectiva en el Renacimiento. Aquí tenemos la tabla de contenidos para estudio iconográfico e iconológico⁵⁹ de cómo se proponía la lectura (y posible uso para la construcción) en una obra pictórica:

⁵⁷ Ibid. pp.30

⁵⁸ Panofsky, E., (1955), Apud Calabrese, O. (1985), pp.38

⁵⁹ Panofsky, E., (2007) (Traducción libre de la tabla) pp. 64-65

OBJETO DE LA INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	EQUIPO PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIOS CORRECTIVOS DE INTERPRETACIÓN (Historia de la Tradición)
I. Tema primario o natural (A) fáctico, (B) expresivo - constituyendo el mundo de los motivos artísticos.	Descripción pre- <i>iconográfica</i> (y análisis pseudoformal).	Experiencia <i>práctica</i> (familias con <i>objetos</i> y <i>eventos</i>).	Historia del <i>estilo</i> (comprensión de la forma en que, bajo diferentes condiciones históricas, los <i>objetos</i> y <i>eventos</i> fueron expresados por las <i>formas</i>)
II. Tema secundario o convencional, constituyendo el mundo de las <i>imágenes, historias</i> y <i>alegorías</i> .	Análisis <i>iconográfico</i>	Conocimiento de <i>fuentes literarias</i> (familiaridad con <i>temas</i> y <i>conceptos</i> específicos)	Historia de los <i>tipos</i> (comprensión de la forma en que, bajo diferentes condiciones históricas, los <i>temas</i> o <i>conceptos</i> fueron expresados por <i>objetos</i> y <i>eventos</i>)
III. Significado instrumental o contenido, constituyendo el mundo de los <i>valores</i> « <i>simbólicos</i> »	Interpretación <i>iconológica</i>	Intuición <i>sintética</i> (familiaridad con las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i>), condicionada por la psicología personal y <i>Weltanschauung</i> ⁶⁰ .	Historia de los <i>síntomas culturales</i> o "símbolos" (comprensión de la forma en que, bajo diferentes condiciones históricas, las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> han sido expresadas por <i>temas</i> y <i>conceptos</i> específicos.)

Tabla 1: Cuadro sinóptico de Panofsky sobre las relaciones interpretativas. Panofsky, E., (2007) (Traducción libre de la tabla) pp. 64-65

⁶⁰ Este término, que se puede traducir como «cosmovisión» es de hecho una adaptación no literal del alemán *Weltanschauung* (*Welt*, «mundo», y *anschauen*, «observar»), una palabra que fue introducida por el filósofo Wilhelm Dilthey en su obra *Einleitung*, 1914. Para nosotros este concepto está muy próximo del propio círculo hermenéutico ya citado. «Todos los productos culturales o artísticos serían a su vez expresiones de la cosmovisión que los crease; la tarea hermenéutica consistiría en recrear el mundo del autor en la mente del lector. (Ver definición completa en el Glosario)

Como se puede ver, la información contenida en esta tabla tiene un campo de estudio bastante limitado desde el punto de vista conceptual e incluso visual (considerando narrativas variadas que no están encajadas en las historias de símbolos, alegorías, etc. y considerando el uso de colores no tradicionales en la iconografía trabajada hasta el momento de la construcción de la lectura iconográfica e iconológica).

Todavía, hay dos conceptos de Panofsky que son importantes señalar en este momento: primero, una interesante observación, bastante simple, pero de impacto, de que:

Declara escéptico sobre la posibilidad de definir una teoría del estilo sobre la base de simples oposiciones binarias, en la medida en que en cada artista existe una exigencia expresiva individual que le hace definir sus propias formas⁶¹

Segundo, el autor afirma que la historia del arte tiende, hasta el momento, a ser una ciencia de conceptos indicativos demostrativos, es decir, que utiliza conceptos ya establecidos para hablar de las obras, cuando en realidad deberíamos hacer lo contrario:

La historia del arte como ciencia interpretativa debe desarrollar conceptos mediante los cuales se expresen las relaciones que existen entre problemas artísticos y propiedades sensibles de la obra de arte.⁶²

Afirmación que, para nosotros, se asemeja a la teoría de la crítica inversa de René Girard: La crítica inversa como metodología de investigación de los estudios de caso. Trataremos de elaborar un pequeño análisis de cómo el concepto de crítica inversa funciona dentro del contexto metodológico de nuestra investigación.

⁶¹ Panofsky, E., (1915) Apud Calabrese, O. (1985), pp.40.

⁶² Ibid.

En el modelo dibujado por Girard, la metodología crítica que será usada para reflexionar sobre las obras del estudio de caso será inversa, es decir, tendremos en primer lugar la obra y, en consecuencia, las teorías que darán cuerpo a nuestra crítica especulativa. Porque la obra contiene en sí muchos elementos que por sí solo proporcionan una fértil lectura.

Con base en una interpretación de la teoría del autor, hablamos del contexto literario, pero esa metodología se puede aplicar a todos los campos de investigación de la expresión humana: «Ya no serían pues las teorías las que vendrían a analizar e interpretar las obras literarias, sino que serían éstas las que servirían de explicitación de las teorías, como si – en un impulso hermenéutico.»⁶³ Así, como si las obras actúen desde el pasado como principios de interpretación de la crítica construida sobre la base de ellas mismas.

Por eso, en nuestros estudios de caso, la metodología de lectura de las obras será diseñada a medida que las necesidades de la obra constituyan esa demanda, no habiendo un único modelo de entenderlas. Es decir, la fórmula de lectura de obras aquí es abierta y orientada por la propia obra en sí.

Hay aquí una problemática conceptual entre lo que es una conceptualización semiótica o iconológica/iconográfica. No es nuestra competencia tomar uno de los lados, no interesa a la investigación, pues, el fallo de esta diferencia no hace caso aquí. Lo que nos interesa es lo que une, pues, con una provechosa articulación de conceptos, se puede trabajar mucho mejor y de forma más directa en nuestro objetivo. Es decir, eliminando las barreras de los métodos, nos enfocamos en el objeto de investigación.

De esta manera, nos interesa el camino abierto por Gombrich, quien, según Calabrese, fue quien unió las dos líneas de investigación citadas, semiótica e iconología (Calabrese, 1985, pp. 43). Pues lo que Gombrich ha hecho

⁶³ Camarero, 2006, pp.71

es justamente una descripción de lo que estamos emprendiendo y afirmando aquí. Calabrese afirma que Gombrich:

[...]Utiliza también los resultados de otras ciencias experimentales como la psicología de la forma y la psicología de la percepción, y de alguna manera puede ser emparentado con los estudios de Arnheim, de Gibson, de Gregory (como también con una tradición filosófica kantiana).⁶⁴

Esto reitera el pensamiento de Leonardo da Vinci cuando dice que: «El arte es algo mental»⁶⁵. Duchamp dice que:

En Francia hay un viejo dicho: «Estúpido como un pintor». El pintor era considerado estúpido, pero el poeta y escritor muy inteligente. Quería ser inteligente. Tuve que tener la idea de inventar. No tiene nada que ver con lo que hizo tu padre. No es nada ser otro Cézanne. En mi época visual hay un poco de esa estupidez del pintor. Todo mi trabajo en el período anterior al *Desnudo* fue pintura visual. Entonces se me ocurrió la idea. Pensé que la formulación ideática era una forma de alejarse de las influencias.⁶⁶

Ocurre aquí que las influencias no deben limitar nuestro pensamiento, nuestra reflexión, nuestra capacidad creativa e imaginativa: deben servir para mostrarnos un camino abierto, para ayudarnos a proceder, o para mostrarnos la forma aún inédita de proceder que puede convertirse en el lenguaje personal del artista.

⁶⁴ Calabrese, O. (1985) pp.43

⁶⁵ Judovitz, D. (1995) *Unpacking Duchamp - Art in Transit*.

⁶⁶ Ibid.

1.2.5 Fenomenología de las Imágenes.

Warburg fue el primero en ocuparse de las referencias de una imagen de una manera casi holística, es decir, buscando el significado de las imágenes, haciendo una comparación de los más diversos materiales y fuentes iconográficas, como elementos litúrgicos, cultos populares, e imágenes antiguas, para llegar a una suma visual y compleja, no necesariamente aclaradora, de cómo se puede entender la construcción de una imagen. Su trabajo inconcluso se llamaría *Atlas Mnemosyne*.

De esta manera, se crea también una amplitud dentro de la posibilidad de percibir una afirmación del concepto de inconsciente - imaginario colectivo⁶⁷, teniendo este efecto directo o no en la creatividad de un artista.

G. Bachelard (Francia, 1884-1962) fue un filósofo y epistemólogo francés que trabajó con conceptos psicoanalíticos, y es uno de los principales fenomenólogos que se implican en rastrear los procesos creativos. En la visión de Bachelard, la obra producida por el sujeto creador es pura fuente documental de intercambio entre espectador y creador.

Por toda su obra, siempre se empeñó en trabajar de forma poética una metáfora y con los elementos naturales y símbolos que forman parte de nuestra vida. A través de sus reflexiones epistemológicas, fue uno de los primeros en abrir el camino para ver la obra como documento, y luego, como fuente de información para una investigación. Como afirmó el autor:

⁶⁷ Inconsciente Colectivo es un concepto de Jung, se puede entender de la siguiente forma: tal como el individuo tiene una dimensión psíquica que está más allá de la consciencia (el inconsciente); lo colectivo, también tiene su propio inconsciente. A diferencia del inconsciente individual, que se adquiere a través de las experiencias vividas, el inconsciente colectivo es una plataforma común, compuesta por arquetipos que modelan nuestra individualidad. (Ver definición completa en el Glosario)

El filósofo, el pintor, el poeta y el fabulista nos han dado un documento de fenomenología pura. A nosotros nos corresponde ahora servirnos de ellos para aprender la concentración del ser en su centro; a nosotros nos incumbe sensibilizar el documento multiplicando sus variaciones.⁶⁸

Para nuestra investigación, sus textos fueran de gran importancia por permitir una visión muy amplia del contexto relacional de la obra con el autor y el espectador, proporcionando inspiraciones para escribir sobre los artistas de interés. Pues hay también la importancia de permitir al observador que el mismo construya su relación fenomenológica con la obra.

Por lo tanto, es necesario que indagemos en cada obra para tratar de encontrar sus referencias externas y externas, cuáles son sus componentes clave y cómo se vinculan con las referencias. Por ello, en nuestros casos de estudio se utilizarán varios trabajos filosóficos, como ya se mencionó en nuestro marco teórico, pues serán fundamentales para estudiar las imágenes con un pensamiento que intentará unir historicidad, práctica artística, empirismo y filosofía.

⁶⁸ Bachelard, G. (1965) p. 202

1.2.6 Estudio de la consciencia visual - psicología del arte

Para mejor trabajar el tema de la **observación, aprehensión, percepción y reflexión**, (los principios de la fenomenología) seguiremos lanzando mano de autores filosóficos-conceptuales mencionados (Merleau-Ponty, Bachelard, Popper, Calabrese.) para proseguir el trabajo. Estos conceptos serían entonces, subdivididos en algunas fórmulas no exactas, que buscan comprender los diversos niveles de relación artista-obra-espectador-espacio.

Siguiendo lo expuesto hasta ahora, encontramos en Calabrese una definición de cuatro apartados analíticos de dicha relación, y los utilizaremos para organizar la relación de hacer y estudiar pintura contemporánea:

- a) el estudio de la conciencia estética del artista;
- b) el estudio de la conciencia estética del fruidor contemplador;
- c) el estudio de los objetos artísticos como punto de encuentro de a y b;
- d) el estudio de la relación entre conciencia estética y otras formas de conciencia del mundo interior y exterior.⁶⁹

Estos cuatro parámetros, más allá de los empíricos y dibujados para cada artista / obra a ser mencionada (conforme citado los estudios de Girard), también serán utilizados para llevar a cabo nuestros análisis y estudios de casos. Es importante darse cuenta de que no siempre se pueden cumplir o delimitar de manera clara, pero serán guías importantes en esta tarea.

⁶⁹ Calabrese, O. (1985), pp.51-52

Los estudios realizados con estas oraciones se realizarán como estudios de casos; Es importante reiterar que no los utilizaremos tópicamente, sino orgánicamente en el texto, es decir:

A la hora de estudiar la conciencia estética de la obra (a) intentaremos acercarnos a esta parte a través de la lectura de entrevistas, textos autobiográficos o comentarios. Respecto al punto (b conciencia estética del fruidor/espectador), nos utilizaremos como sujeto que observará y reflexionará sobre las obras, aportando nuestro bagaje conceptual y práctica en el estudio y la creación artística.

En el punto (c - el estudio de los objetos artísticos como punto de encuentro de a y b), las obras en sí serán objeto de estudio junto con los otros dos temas ya explicados y todo esto sucederá de forma orgánica y natural cuando nos propongamos estudiar una determinada obra. Y el punto (d - relación entre conciencia estética y otras formas de conciencia del mundo interior y exterior) será precisamente el intento de demostrar cómo esta relación (estética, simbólica, fenomenológica de la obra) influirá en nuestra lectura y también será influida por ella.

Esta metodología de estudio también tiene que ver con el círculo hermenéutico de Gadamer, que trataremos de explicar más adelante.

1.2.7 Formas, Gestalt, semiótica, psicología y estética

El método de entender una imagen, que no sea puramente formalista aquí, se acercará más a la psicología visual, la Gestalt. En este contexto, uno puede pensar que uno de los cambios más perceptibles en el arte fauvista fue una notable vida de las formas y los colores, dando a las imágenes creadas un carácter vivo que no necesariamente estaba ligado a la «figura» contenida en la

pantalla. Estas formas tienden a funcionar para organizar el espacio, es decir, son ordenadas mentalmente por el espectador y adquieren una lógica interna, como afirma Calabrese:

La posición de la psicología de la forma (o *Gestaltpsychologie*⁷⁰), que finalmente deriva de las premisas que acabamos de detallar, está más estrechamente relacionada con una semiótica del arte. El principio fundamental de las teorías de Koffka, Wertheimer, Kohler (y luego de Arnheim) es que la percepción no funcione «atomísticamente», es decir, por la suma de las partes más pequeñas de los objetos percibidos, sino por la totalidad.⁷¹

De esta manera, En nuestro entendimiento, esto significa que una obra terminada solo puede funcionar en su totalidad. Si extraemos un fragmento, se desvinculará del contexto general creado por el artista y podría romper una cierta idea general de sintaxis visual. Asimismo, puntuamos que:

La percepción es cualquier acto o proceso de conocimiento de objetos, hechos o verdades, ya sea mediante la experiencia sensorial o por el pensamiento; es una conciencia de los objetos; un conocimiento.⁷²

De esta manera, dicha sintaxis visual es construida por la obra y por nuestro aparato receptivo, fisiológico, sensorial y subjetivo.

⁷⁰ *Gestaltpsychologie*: algo que se puede entender como «el todo es algo más que la suma de sus partes» (Koffka, 1935, p.176 apud Frank Jäkel, Manish Singh, Felix A. Wichmann, Michael H. Herzog, *An overview of quantitative approaches in Gestalt perception*, Nota nuestra.

⁷¹ Calabrese, O. (1985), pp.53

⁷² Bartley Howard, S. (1976), pp.25

El ojo busca una solución simple a lo que ve, y aunque el proceso de asimilación de la información puede ser largo y complejo, la simplicidad es el fin de la búsqueda.⁷³

Esta búsqueda de entender la sintaxis visual nos lleva a estudiar un elemento llamado «círculo hermenéutico», concepto acuñado por M. Heidegger para describir la relación entre las partes y el todo.

Lo más interesante aquí es que este llamado círculo hermenéutico, basado en las teorías de la lógica lingüística de L. Wittgenstein (1994), funciona como una herramienta de análisis que va más allá de la iconología o iconografía, es decir, crea la relación entre las partes de una manera única: la regla para el análisis visual es como una llave que abre un único candado, cada obra de arte, al igual que una cerradura, tendrá un secreto diferente al resto, dependiendo de quién la acceda.

Esta metáfora sirve también para entender que la «clave» se va formando a partir de la observación y comprensión del «secreto» por parte del observador, es decir, para buscar realmente entender lo que se ve, demanda un ir y venir constante entre las partes y el todo.

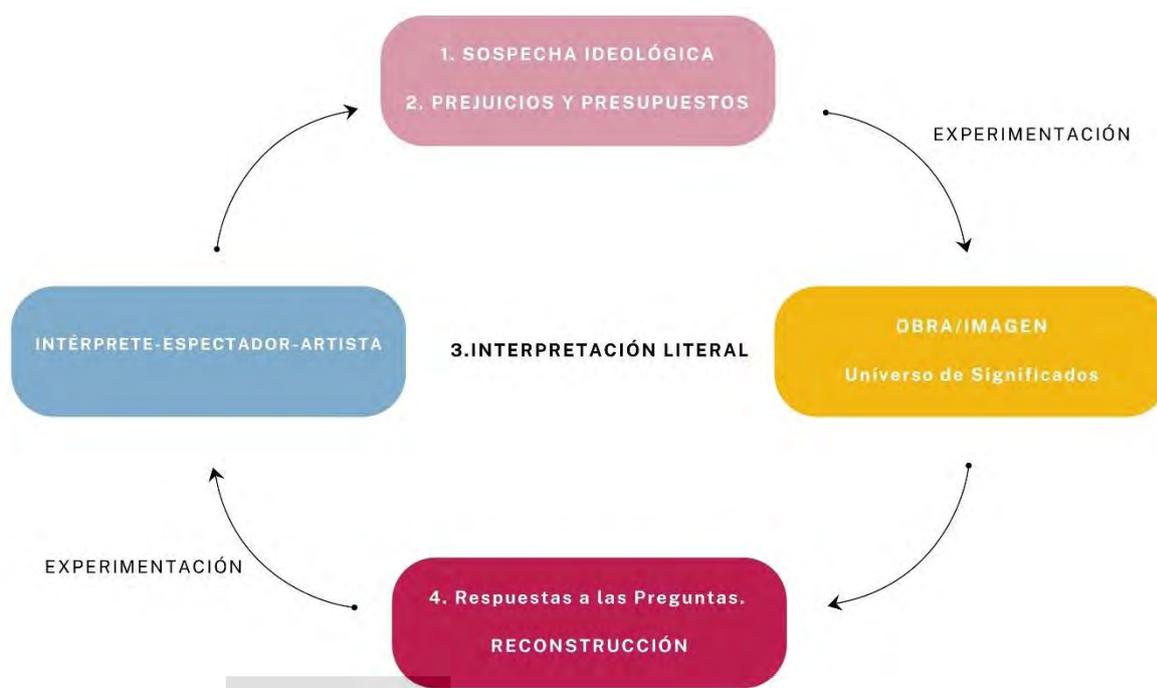
El círculo hermenéutico representa ese ir y venir, esa insistencia en llegar a la noción de totalidad, pues demuestra la importancia de cada elemento constitutivo de la obra:

Se entiende por «círculo hermenéutico» (según Rosmini, pero sobre todo según Heidegger, que lo ha convertido en un término corriente) a la circularidad de la interpretación: el conocimiento de las partes presupone el conocimiento del todo, pero el todo se conoce a través de las partes. Por «juego lingüístico» (según Wittgenstein) se entiende un

⁷³ Dondis, A. Donis. (2015), pp. 48.

lenguaje que actúa según reglas propias y constitutivas y que funciona sólo de acuerdo con ellas. Pero al mismo tiempo las reglas, aunque constituyen el juego, permiten también su ejecución real.⁷⁴

Como un rompecabezas, las piezas forman parte del todo, y viceversa. No se puede montar el todo o entenderlo sin conocer el lugar de cada pieza, y lo que representa. Así, en este juego lingüístico de Wittgenstein, la lógica funciona como una herramienta para el análisis textual, pero también, como un análisis visual. Miremos el gráfico abajo:



Mapa 2: Andreia Falqueto, *Círculo hermenéutico de Gadamer adaptado a nuestra investigación*, ilustración digital, 2022

Así, dentro de nuestro entendimiento, queda claro que el lenguaje en el arte es también una herramienta para «hablar». De esta forma, el lenguaje es la posible forma de entender y traducir el trabajo de un artista.

⁷⁴ Calabrese, O. (1985), pp.53

Nos gustaría aquí también interponer una idea sobre lo que es la hermenéutica para Gadamer, en una explicación más concisa: «Es tarea de la hermenéutica explicar ese milagro de la comprensión, que no es una comunión misteriosa de las almas, sino una participación en un sentido común.» (Gadamer, 1999, pp. 437-438).

Así, cuando nos ponemos a comprender y hacer una comunión con la obra, también estamos haciendo un cambio, realizando un fenómeno. Porque la obra es activada por el espectador, y éste, cambia su atlas mental a cada fenómeno vivido, agregando así, otro símbolo, memoria o metáfora para su acervo mental. Y esa experiencia, esa lectura de imagen, es atravesada metafóricamente por la «voz» del artista, siendo la obra su portavoz:

De la misma forma que el receptor de una carta comprende las noticias que ésta contiene y ve las cosas, de inmediato, con los ojos de quien escribió, dando por cierto lo que éste escribe, y no busca, por ejemplo, comprender, como tales, las opiniones particulares del escritor, también nosotros entendemos los textos transmitidos sobre la base de expectativas de sentido que extraemos de nuestra propia relación precedente con el asunto.⁷⁵

Los cambios, propuestos por las Vanguardias como Neoconcretismo, Transvanguardia, y otros movimientos individuales o colectivos, han cambiado mucho la forma de leer la obra. *El Manifiesto Neoconcreto* (de lo cual hablaremos más extensamente a frente) afirma que:

La Gestalt, siendo aún una psicología causalista, también es insuficiente para hacernos comprender ese fenómeno que disuelve el espacio y la

⁷⁵ Gadamer (1999) pp.440-441

forma como realidades causalmente determinables y las da como tiempo – como espacialización de la obra. Se entiende por espacialización de la obra el hecho de que está siempre haciéndose presente, está siempre recomenzando el impulso que la generó y de que ella ya era el origen.⁷⁶

Así, traeremos esta confluencia de herramientas de reflexión, sumadas a nuestra propia percepción artística, visual y subjetiva para abordar nuestra hipótesis y las obras que nos servirán de casos de estudio.

1.2.8 Interpretación del Círculo Hermenéutico de Gadamer

Comenzamos a interpretar el diagrama del círculo y su relación con la imagen/obra de la siguiente manera:

Primero, viene el punto 1. Sospecha Ideológica, junto con el punto 2. Prejuicios y Presupuestos. estos dos elementos son el gatillo del fruidor/investigador/artista ante una obra o ante una idea que germina para hacerlo artístico.

Ambos puntos son los generadores impulsores de preguntas, que van a crear sujeciones o resoluciones para la construcción o comprensión de la obra.

Nos damos cuenta de que en el camino del punto 3. Interpretación Literal, también estamos interpelados con el universo propio de la OBRA/IMAGEN, que es justamente la relación con lo que allí está contenido. Así entendemos que, en estos cruces, lo que traemos como los puntos 1 y 2, seguido de la interpretación literal hecha casi de forma automática, va a dar paso al punto 4. Reconstrucción,

⁷⁶ GEOMETRICAE | Geometric Abstract Art Magazine | *Manifiesto neoconcreto*.

que permitirá el crecimiento ideológico y filosófico, y entonces podremos contestar algunas preguntas.

El Intérprete-espectador-artista, está en ese círculo fluido y orgánico que posibilita esquematizar esa relación compleja y fértil con la obra.

Recordando que no nos interesa aquí, de manera alguna, abarcar los conceptos psicoanalíticos en profundidad, pues, esas teorías pueden a veces mezclarse, pero nuestro interés aquí es más de una reflexión que no vaya caminar totalmente para un análisis del inconsciente.

Así, el Círculo Hermenéutico de Gadamer está dentro del contexto del lenguaje, y cuando hablamos de lenguajes en el arte, es necesario afirmar cómo se vio ese contexto cuando se comenzaron a formular las primeras teorías sobre un posible lenguaje artístico, a cambio de la iconografía, la iconología, desviándose de las corrientes semióticas. Así, como afirma Hauser, el arte es una forma válida de lenguaje:

El arte es tan poco inolvidable e insustituible «lengua madre de la humanidad» como lo es cualquier otro modo de expresarse; también el arte es simplemente un «idioma» limitado. [...] Sin duda es una «lengua», un dialecto, que es hablado y comprendido por muchos, es decir, un vehículo de la expresión cuya posibilidad de utilización se apoya sobre la validez de los medios de comprensión convencionales tácitamente aceptados.⁷⁷

Sin embargo, el lenguaje del arte es un idioma que se va actualizando a medida que cambian los tiempos, también necesita actualizaciones, como todo el lenguaje común. Calabrese apunta a Francastel como:

⁷⁷ Hauser, 1974, I, 33 Apud Calabrese, O. (1985) pp.67

El primero que volvió al dilema entre arte como dependiente de macroestructuras sociales y arte como campo autónomo que manifiesta el cambio a través de sistemas de signos, visiones del mundo expresadas a través de códigos.⁷⁸

Corroboramos esta afirmación pues en la obra del citado escritor fue donde podemos ver un gran aporte reflexivo que ya dirigía, en el año de 1985, un cambio de lenguaje, una actualización. Esta actualización está dirigida tanto al aprendizaje, la crítica, como a la práctica artística.

Lo que ocurre con las llamadas crisis del arte tradicional, que serían, para resumir, el posmoderno y el contemporáneo, es que las estructuras entendidas y puestas como método lingüístico en otros momentos ya no daban cuenta de entender, enseñar y transmitir lo que podría llamarse arte. Con esto, varios autores pasan a preocuparse por el factor sociológico y cultural del lenguaje artístico.

Calabrese cita a Castelnuovo, quien afirma que: «Los diferentes métodos no son rígidos, pues tienen con frecuencia momentos de entrecruzamiento y de superposición»⁷⁹.

Lo que el autor quiere decir con esto es que, con las diversas experimentaciones, la pérdida del aura a través de la reproducibilidad, el aumento del interés de una comunidad artística por experimentar cada vez más, las rígidas divisiones entre las tradicionales categorías y significados compositivos-formales ya no podían soportar de manera exigua estas actualizaciones lingüísticas.

⁷⁸ Calabrese, O. (1985), pp.69

⁷⁹ Castelnuovo, Apud Calabrese, O. (1985), pp.70

No tendremos así, la intención de crear una nueva corriente de estética del arte, a modo científico, estructuralista y formalista, y sí, un paralelo a las ciencias ya desarrolladas que hable directamente de la obra, sin peanas ni reglas.

Tampoco se trata aquí de definir aspectos «específicos» para las imágenes visuales, como ha hecho el crítico Galvano Della Volpe, donde categorizaba elementos generales para la pintura, escultura, etc. Pues esos dichos «específicos» serán únicos de artista a artista, o incluso, de obra a obra. Por ejemplo, el caso del rechazo de los impresionistas, debido al desconocimiento de esa posibilidad de crear y presentar paisajes, es decir, el desconocimiento del lenguaje propuesto por ellos, llevó al extrañamiento⁸⁰.

Nosotros, de la misma manera que Jacques Derrida lo hizo en su libro *La verdad en pintura* (en este trecho a seguir, citado por Calabrese), no pretendemos aquí explicar la obra o el artista de manera pedagógica, solo analizarla de acuerdo con los presupuestos necesarios. Estos presupuestos necesarios son los que surgirán de acuerdo con el estudio de cada obra, como se ejemplifica en este resumen del concepto:

La comprensión de la filosofía que domina el discurso alrededor de la pintura; el desciframiento de las analogías entre lenguaje y forma artística; el análisis de los sistemas de apropiación y de reproducción de la obra; el análisis de la hermenéutica de la obra.⁸¹

Esto sería una visión deconstructiva como es trabajada por Derridá⁸². Esta visión, sin embargo, no será el único o decisivo hilo conductor de nuestra investigación.

⁸⁰ Calabrese, O., (1985) pp.124.

⁸¹ Derrida, J., Apud Calabrese, O. (1985), pp.129-130

⁸² En esta obra el autor busca aproximarse de una verdad subjetiva y profunda en la

Se necesitaba una actualización que no fuera solo formalista, que transfiriera los límites visuales, y que diera cuenta del significado de cada elemento. Esta forma de hacer y entender el arte llevó a varios estudiosos a utilizar parámetros de la lingüística para posibilitar a la semiótica una manera de encajar los elementos en categorías bien delimitadas, y encontrar en la obra elementos que iban más allá de lo formal, elementos que fuesen icónicos, que fuesen indicativos o simbólicos.

También en este campo, teorías como las de Roland Barthes, previamente estudiadas por nosotros, buscaban divisiones como *Punctum* y *Stadium*⁸³.

Y si en lo que se refiere a las diferentes semióticas de la comunicación visual debemos reconocer la falta de desarrollos satisfactorios en el campo de los estudios sobre la percepción, en el campo del análisis de las técnicas de producción de imágenes⁸⁴.

En esto, se propone nuestro trabajo. El problema de los lenguajes del arte contemporáneo está entrelazado con la forma en que el ser percibe tradicionalmente una obra.

El problema es que la semiótica tradicional greimasiana o peirceana tiende a encajar el análisis en reglas demasiado rígidas, que no implican la multiplicidad de una manifestación artística actual y tienden a impedir la lectura de la amplitud de lo que allí se expresa.

pintura, haciendo algunos estudios de caso y acordándonos de que la pintura es, de hecho, un idioma: «¿Que le interesa el idioma en pintura? [...] lo que tiene que ver con el idioma, con el rasgo 'trazo' o el estilo idiomático (singular, propio, inimitable) en el terreno de la pintura. [...] que le interesa la singularidad o la especificidad irreductible del arte pictórico, de ese 'lenguaje' que sería la pintura.» Derrida, J. (2001) pp. 15

⁸³ Acerca de estos términos, mirar definición completa en el Glosario.

⁸⁴ Calabrese, O. (1985) pp.175

Aunque el trabajo comunica algo (por lo tanto, funciona como un lenguaje) no siempre este diálogo obra-espectador se construye con caracteres abiertos o ya aprehendidos. Por lo tanto, no es posible encerrar en categorías exiguas las diversas implicaciones y testimonios de un trabajo. Recordemos también esta interesante reflexión de Derrida, sobre Cézanne:

‘Le debo la verdad en pintura, y se la diré’. Si lo escucha literalmente, promete hablar; no habla solamente, promete hacerlo, se compromete a hablar. Hace la promesa de decir, a través de la palabra, la verdad en pintura, y las cuatro verdades en pintura. El acto de habla - la promesa - se da ya por la verdadero, en todo caso veraz y sincero, y promete verdaderamente decir verdaderamente la verdad. En pintura ‘en apariencia’ no lo olvidemos.⁸⁵

Así que proponemos una investigación, en la que utilizará el lenguaje de la pintura, tanto en el lenguaje filosófico como en apariencia, utilizando la apariencia (visual/plástica/colores, principalmente) para comprender, preguntar y responder preguntas que solo son posibles hoy.

⁸⁵ Derrida, (2001), pp.22

1.3 Percepción y Lingüística tradicionales: Lógicas gramaticales y potencialidades filosóficas de los colores en la construcción de imágenes.

Vamos a intentar ahora de definir conceptos relativos a las comprensiones de la expresión visual en la historia de la pintura. Hasta un momento no muy lejano, se trataba de las propiedades comunicativas del color siguiendo un único modelo, propuesto por Goethe y actualizado por Chevreul y otros filósofos del color. Esto cambió con los reflejos de Deleuze y Wittgenstein. A continuación, profundizaremos en estos contrapuntos con ejemplos visuales y lógicos. Wittgenstein dice:

Primero hay que considerar algo obvio en esta filosofía: no hay un criterio general reconocido y aceptado de qué sea un color, a no ser que se trate de uno de los nuestros acostumbrados (I 14, III 42), en cuyo caso es la praxis, el juego, su costumbre y el adiestramiento en él [...] lo que sirve de criterio determinante. Otra vez, el último fundamento de todo es: que así es y así lo llamamos. Pero sí tenemos algo claro frente a Newton y la ciencia: la naturaleza del color reside en el propio concepto de color y no en la experiencia ni en el experimento [...]. Sobre el concepto de color no enseña nada el mirar a la naturaleza (I 72). Buscamos, con Goethe, la esencia del color (I 56, III 251) y ella sólo habita a nivel conceptual (lógico, gramatical).⁸⁶

Así, vemos que Wittgenstein anima a quien desea aprender acerca de los misterios del color, a estudiar primero los conceptos, ya divulgados y perfeccionados por Goethe (de los que hablaremos aquí más adelante), y a darse cuenta de que la mera experiencia, desplazada de la razón y del concepto

⁸⁶ Wittgenstein, L., Reguera, I., & Tomasi Bassols, A. (1994) pp. xvix

a que se hace uso, puede ser un conocimiento superficial. Tenemos que tratar de entender a través de estudios visuales.

1.3.1 Colores, sensaciones y ejemplos visuales.

Cuando se trata de la característica del color con respecto a su sensación térmica, con sinestesia⁸⁷, contrastante. En la práctica artística pictórica estos contrastes y sus entendimientos son esenciales para una adecuada manipulación de los medios, de manera que agraden o rechacen la mirada del espectador.

El tema que se plantea descorrer será sobre analizar los esquemas cromáticos utilizados en trabajos artísticos contemporáneos que contengan informaciones relativas a óptica de la sensación de los colores. ¿Qué es esta sensación? Pues es básicamente un cambio de acepción que ocurre cuando colores de determinados matices de yuxtaponen causando cambios en la sensación de percepción, pues todavía se mantienen los mismos.

Deleuze habla de un pintor francés llamado Fromanger, y cuenta que él había yuxtapuesto dos colores: Violeta de Bayeux, muy cálido, y un verde frío. ¿Y qué ha pasado allí? Pues el comenta:

¿Para qué servía eso? La yuxtaposición de la zona 'verde frío' en relación a la violeta tiene por fin, como dicen los pintores, calentar aún más el violeta. Veremos todo esto desde el punto de vista de una concepción muy

⁸⁷ Se puede entender como «Unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, como en soledad sonora o en verde chillón.» grifos nuestros – adaptado de Real Academia Española (2022) Para una versión más completa de este término, ver definición completa en el Glosario.

simple de los colores. Por ejemplo, cuando ustedes se encuentran frente a un cuadro impresionista, tienen todo el tiempo esas cosas, esos temas: las relaciones de cálido y frío, cómo un color frío calienta aún más un color caliente, etc. Así pues, el verde frío calentaba aún más el violeta.⁸⁸

Perciban vosotros que cosa tan curiosa: Deleuze dice «como dicen los pintores» - así que él, aún que entienda y teja comentarios acerca de la creación de los contrastes cromáticos, el mismo nunca ha puesto en práctica esto de forma creativa, intuitiva, experimental (si lo haces, no tiene registro en libros de estos testes).

Nosotros, además de tener esta experiencia visual y práctica, enseñaremos aquí ejemplos de este fenómeno que se puede notar en algunos trabajos artísticos, haciendo pruebas para demostrar cómo los colores se percibirán de otra forma si cambiamos su organización en el espacio pictórico. A título de curiosidad, vamos enseñar aquí la combinación de colores de Fromanger:



Ilustración 9 – Isabelle Roelofs, (2023) *Violeta Bayeux y Verde Esmeralda*. Muestras de colores de pintura al óleo.

⁸⁸ Deleuze, G. (2007) pp.59

Al mirar estos dos bloques de muestra de pintura al óleo, tenemos un choque suave entre los colores, causado por una complementariedad de matices. Si tiene la sensación que el violeta queda aún más rojizo.

A seguir, tenemos un caso muy claro de contraste simultáneo: Un color se hace más oscuro, más claro, más frío o más cálido conforme la organización hecha al su alrededor. Así esta ley de los contrastes simultáneos.



Ilustración 10 – Análisis de colores matizados en Georges Rouget. (1815-1830) TAPISSERIE DE LICE, Henri IV présidant l'assemblée des notables. Tapizeria. Tapizeria Gobeline, Francia.

Como se ve en la imagen anterior, tenemos un color (rojo) y varios tonos, que van ganando contraste variado y dando la sensación de más oscuro o más claro a medida que se acercan a otros elementos. Ten en cuenta que el mismo tono que en un lado es la sombra (2) en el otro, es la parte más iluminada de la tela (3). Esto es un ejemplo de la relatividad del color⁸⁹ según el contexto espacial y sus atributos contextuales.

Estos contrastes fueron identificados por primera vez por primera vez por J.W.Goethe en una obra publicada alrededor de 1810, donde definió los contrastes cromáticos como complementarios, influenciando a los Prerrafaelitas y W.Turner.

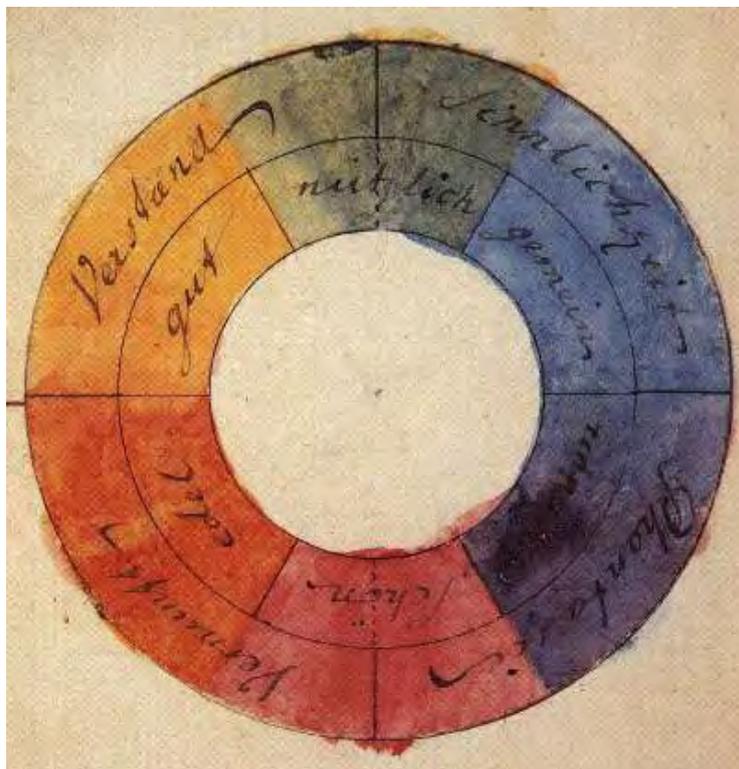


Ilustración 11. Johann Wolfgang von Goethe, (1793) *Circulo de Colores*.

⁸⁹ Acerca de esto, fueran creadas varias leyes de colores, percibidas y apuntadas tras percepción visual de un fenómeno. Una de las pertinentes se llama el *Efecto Bezold*. Se puede mirar acerca de esto en el Glosario de la tesis.

Goethe estudió y teorizó muchas de las características sensoriales de los colores. Contextualizado más tarde por Schopenhauer, uniendo varias características globales, el autor cita que los colores tienen características tales como:

Polos energéticos pasivo y activo, respectivamente. El yang denota actividad, movimiento, luz, y se relaciona con el Sol, el día, el color rojo, la voz fuerte, la vigilia, la vida, el fuego, el ruido, el verano, lo masculino, etc. El yin denota profundidad, tranquilidad, oscuridad, relacionándose con la Luna, la noche, el agua, el lado femenino, el color negro o azul, la voz suave, los movimientos tranquilos, la tierra, el sueño, la muerte, el otoño, etcétera.⁹⁰

Pero fue el químico francés Michel-Eugène Chevreul, quien publicó en 1839 el libro *De la ley del Contraste Simultáneo de Colores*, quien logró gran popularidad entre los artistas. El libro tenía el objetivo era ayudar en la selección de colores armoniosos para una fábrica ancestral de tapices existente en Francia hasta los días de hoy; pero este tratado resultó aún más importante para los artistas de la época. Fue un referente para Eugene Delacroix en primero y luego para los Impresionistas.⁹¹

Esta posición intermedia entre la química orgánica, la tecnología de fabricación y la respuesta del consumidor atrajo la atención de Chevreul hacia problemas de color básicos, en particular el aparente cambio en la profundidad del tejido negro dependiendo de los colores que lo rodean. Chevreul estudió y concluyó que un color puede dar la impresión de ser más claro u oscuro

⁹⁰ Schopenhauer, A. (2013), pp.72

⁹¹ Acerca de esta y otras cuestiones históricas, mirar el excelente artículo *Chevreul's Colour Theory and its Consequences for Artists* by Georges Roque, CNRS, Paris (enlace en la bibliografía)

dependiendo de su asociación física, es decir, si los elementos que están cerca varían de tono y matiz.

La teoría, a pesar de ser extensa en los libros de los autores citados, se ha resumido muchas veces en usar la complementariedad de los colores para hacer vibrar el campo pictórico. Los colores complementarios son los opuestos en el disco de color. Más tarde, el artista Robert Delaunay tomó conocimiento de estas enseñanzas y renombró lo que hacía como *Simultanismo*, en lugar del citado término Orfismo.⁹²



Ilustración 12 - Robert Delaunay, *Rythme sans fin*, Pintura oleo en lienzo, 161 × 130 cm, 1934. Colección Museo Tate.

⁹² Tate, Org.UK, *Simultanism*.

Aquí, el trabajo de Delaunay demuestra cuán común fue el uso de la teoría y práctica de los colores complementarios, y nos damos cuenta de que la propia curva ejecutada por las formas ayuda a nuestro ojo a seguir los cambios: de abajo hacia arriba, tenemos el semicírculo rojo, que se vuelve verde (complementario del rojo), verde oscuro, azul y finalmente vuelve a ser naranja (complementario del azul). Y entonces tenemos el concepto de color puro, saturado. Nos cuestiona Wittgenstein: «¿Qué importancia tiene el concepto de color saturado?»⁹³

Nos damos cuenta de que el concepto de color saturado tiene el valor de demarcar algo, un objeto, un elemento, de crear tensión. También tiene la importancia de crear sensaciones visuales. Cuanto más saturado es un color, más intensamente interactúa con los demás a su alrededor, y viceversa, es decir, una paleta de colores poco saturada interactúa con tranquilidad y puede usarse en su totalidad para crear desarmonías, por el contrario, estos colores tienden a generar tranquilidad, como se ve en las paletas de los impresionistas Monet y Degas.

⁹³ Wittgenstein, L., Reguera, I., & Tomasi Bassols, A. (1994), pp.17



Ilustración 13 - André Derain (1905) *Henri Matisse*, Pintura al óleo sobre lienzo, 46 × 35 cm

Por el contrario, tenemos las obras de Fauves que usaban el color puro, como las de Andre Derain, que precisamente por esta característica visual recibieron el nombre de Feras: la ferocidad de toda una paleta de colores puros y saturados era algo nunca visto en los salones de arte de Europa. Los artistas fueron percibidos como bestias, debido al uso de colores puros, como nos cuenta el relato sobre el retrato de Matisse:

Esta obra se realizó durante unas vacaciones en el puerto pesquero de Collioure, en el sur de Francia, en 1905, cuando Matisse y Derain se

retrataron mutuamente. Bajo la influencia de Matisse, Derain había empezado a utilizar colores fuertes y no naturales, aplicados en pequeñas pinceladas separadas, para transmitir las sensaciones de luz y sombra. Su uso radical del color, los críticos los describieron a ellos y a sus asociados como 'fauves' o bestias salvajes, y el 'fauvismo' se convirtió en un paralelo importante al surgimiento del expresionismo en Alemania⁹⁴.

Además, el concepto de color saturado está estrechamente relacionado con una actitud de enfrentamiento con el espectador, y esto se puede utilizar de manera que haga un trabajo más o menos impactante. Es como un shock visual. Podemos ver esta afirmación en los trabajos de Anish Kapoor, Peter Halley y Bruce Nauman, por ejemplo. Recientemente, A. Kapoor ha adquirido los derechos individuales para utilizar el pigmento⁹⁵ El negro más oscuro del mundo, que casi no refleja ninguna luz. Con eso, temo la saturación pura del color oscuro. El artista dice:

Es efectivamente como una pintura, es tan negra que casi no se puede ver. Tiene una especie de calidad irreal y siempre me han atraído los materiales bastante exóticos por lo que te hacen sentir.⁹⁶

⁹⁴ TATE UK – 'Henri Matisse', André Derain, 1905

⁹⁵ De hecho, esta materia llamada *Vantablack*, desarrollado por el Laboratorio Surrey Nano Systems, de Reino Unido, no es un pigmento, sino filamentos de carbono, que crean una sensación aterciopelada y plana, quitando cualquier ilusión de volumen o profundidad.

⁹⁶ Dezeen. *Anish Kapoor receives exclusive rights to blackest black in the world.*

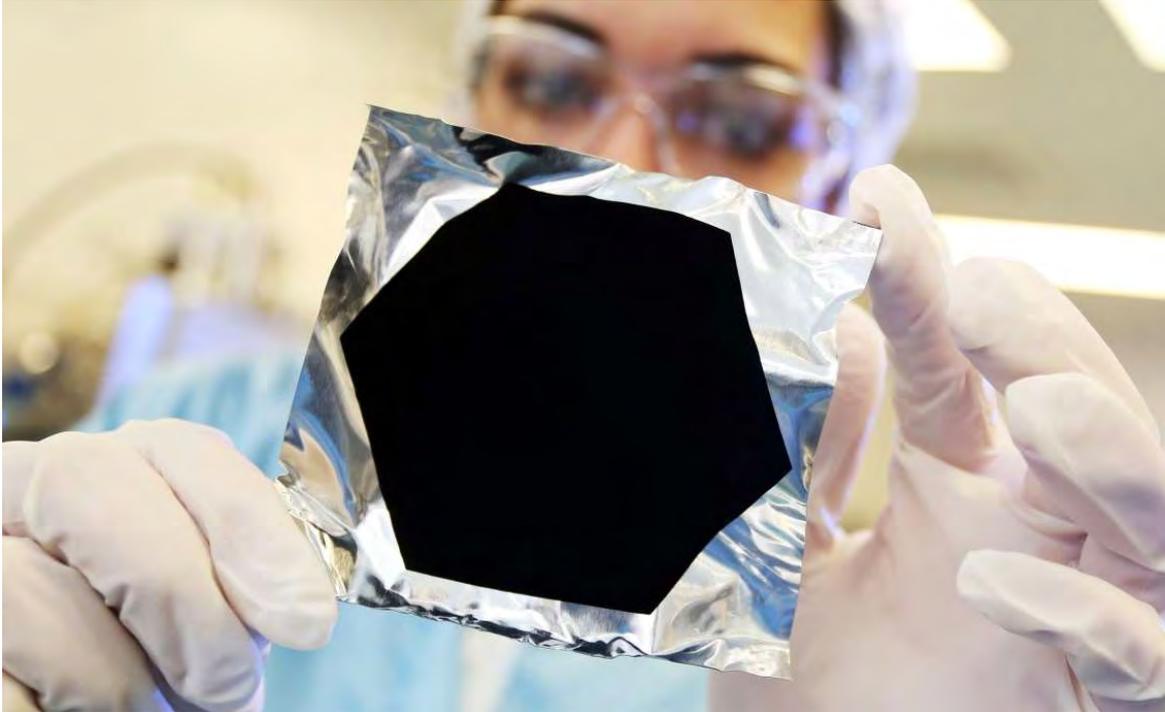


Ilustración 14 – Surrey Nano Systems - Profesional enseña muestra de Vantablack.

Nos parece que un color como este negro supremo en realidad quita toda expresión de un elemento impregnado por él. Las nuevas obras de Kapoor, se nota que los volúmenes se vuelven prácticamente inexistentes, dependiendo del ángulo de visión de la obra, provocando en el espectador una extraña sensación de ausencia de volumen espacial:



Ilustración 15 - Vistas de instalaciones de la exposición de Anish Kapoor (2016) en el Palazzo Manfrin, Venecia. Foto: © David Levene.

1.3.1 Luz, color, movimiento y espacio

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta ahora, uno comienza a preguntarse cómo estos contrastes cromáticos influyen en las posibilidades especulativas de composición y recepción de la imagen.

Dentro de este sesgo, se considera que el ritmo creado por las formas y la variación tonal (y consecuente variación de luz del espacio, lo que influirá en la recepción de la obra) sugiere movimiento visual dentro del espacio de la pintura.

Es necesario entender los movimientos estáticos de la luz y el color para entender cómo aplicarlos, por lo que insertamos estos conocimientos antiguos en esta tesis sobre las ampliaciones lingüísticas en la pintura.

Aunque este movimiento no ocurre de la misma manera que en un video arte o en un *GIF*⁹⁷ virtual, sino por la sensación del espectador. Una sensación física provocada en nuestro órgano de percepción del color, los ojos. De esta manera entendemos que Deleuze percibe dicho movimiento como la variación tonal presente en los estudios de Goethe, más precisamente con el triángulo cromático:

El Blanco oscurecido es el amarillo, el negro aclarado es el azul. He aquí nuestros dos colores llamados primitivos o primarios, el amarillo y el azul. Ven ustedes que en el triángulo de colores - triángulo equilátero que va a dividirse él mismo en triángulos equiláteros - están el amarillo y el azul. entonces, si hago un triángulo de colores llenándolo de triángulos equiláteros, si los pongo en orden, tendría mis dos triángulos

⁹⁷ *GIF* significa *Graphics Interchange Format* (Formato de Intercambio Gráfico). Archivo virtual con animaciones básicas. (Ver definición completa en el Glosario)

equiláteros de la base: amarillo y azul. En virtud de su carácter oscuro - luz oscurecida - el color es inseparable del movimiento.⁹⁸

Deleuze con esto empieza a ponerse en el problema del color en el espacio, cosa propuesta por Goethe acerca de la naturaleza oscura del color. así, se puede pensar en el color como sensación que, cuando puesta en movimiento (el referencial u objeto) genera cambios en el espacio y en la percepción.

Este dicho problema de color en el espacio está más vinculado a una práctica intensiva de pruebas y estudios, que el pintor va encontrando en su trayectoria. Muchas veces se aplica un color y, mediante el matiz de la superficie aplicada, se tiene la impresión de que la misma está más clara u oscura, como ya se ha mencionado. También esta relación de claro/oscuro, movimiento/espacio, fue explorada de manera básica por Henri Matisse, siendo un célebre ejemplo el collage *Icarus*, donde se tiene la sensación de que el punto rojo (corazón) late en el pecho de la figura.



Ilustración 16 - Henri Matisse, (1947) detalle de *Icarus (Icare)* from *Jazz*, stencil y collage, 41 x 27.8 cm (estampa), Colección MOMA. - Seguida de *Icarus* con efecto digital de desaturación de colores (edición de la autora).

⁹⁸ Deleuze, G. (2007), pp.188.

En este collage, el artista ingeniosamente utiliza solamente los colores primarios y el negro. En cierto modo, el azul cobalto que rodea la figura tiene el doble sentido de significar un cielo (haciendo una lectura relacionada con el nombre de la obra, Ícaro, el que trató de volar demasiado cerca del sol) y también, para sublimar el choque entre negro y amarillo, creando un medio tono óptico de contraste.

Si observamos la misma imagen desaturada (en escala de grises) esta afirmación se percibe aún mejor, donde se nota el amarillo equivaliendo al color más claro de la imagen.

Hasta aquí hemos traído parámetros histórico-tradicionales, citas y analogías para poder ver cómo las obras se enfocaban casi en su totalidad en cuestiones formales que ya no tienen vigencia en un contexto audaz vinculado al arte contemporáneo. Los cambios que se produjeron, tanto en lo formal como en lo social, cultural y técnico, dieron a los artistas posibilidades de crear obras que en un momento anterior no eran posibles de realizar, pero que siguen ligadas a una sintaxis pictórica que camina secuencialmente en la historia del arte.

1.3.3 La observación de colores visibles

Dentro del abanico de estudios propuesto, percibimos como válido destacar una mirada dinámica sobre la teoría del color atribuida a Goethe, que, dentro de tantos otros esquemas que habían sido elaborados, con otros grupos de colores primarios, fue lo que de hecho se instituyó como la base dentro de la comprensión del hacer artístico con respecto a la comprensión de las relaciones entre los colores visibles en el espectro de la luz blanca.

Muchos teóricos han estudiado estas relaciones. A nosotros nos parece razonable la posición de Deleuze sobre la comprensión de esta relación esquemática. De la misma manera que se percibe el color, también se crea en la paleta del artista (paleta de color sensación pigmento o de color sensación – luz – síntesis aditiva y sustractiva de la luz):

Lo que diría en primer lugar es que el triángulo de Goethe es genético, hay una génesis de los colores. El verde me ha dado una idea. El verde se impuso como mezcla de amarillo y del azul. Me queda por mezclar el amarillo y el rojo, lo que me da el naranja, el rojo con el azul, lo que me da el violeta. He aquí mis seis colores que han sido engendrados - insisto en esto - en función de la génesis del triángulo de los colores. No es solamente que hay colores: tres mezclas llamadas colores secundarios - naranja, violeta, verde - y tres colores primarios - amarillo, azul, rojo - No es eso. Tengo el sentimiento de que en el texto de Goethe la génesis es verdadera, y que el triángulo de los colores la expresa. En el orden tienen: nacimiento del amarillo, nacimiento del azul, nacimiento común del rojo por intensificación de los dos, nacimiento del verde por mezcla, extensión por mezcla...⁹⁹

⁹⁹ Deleuze, G. (2007) pp.189-190

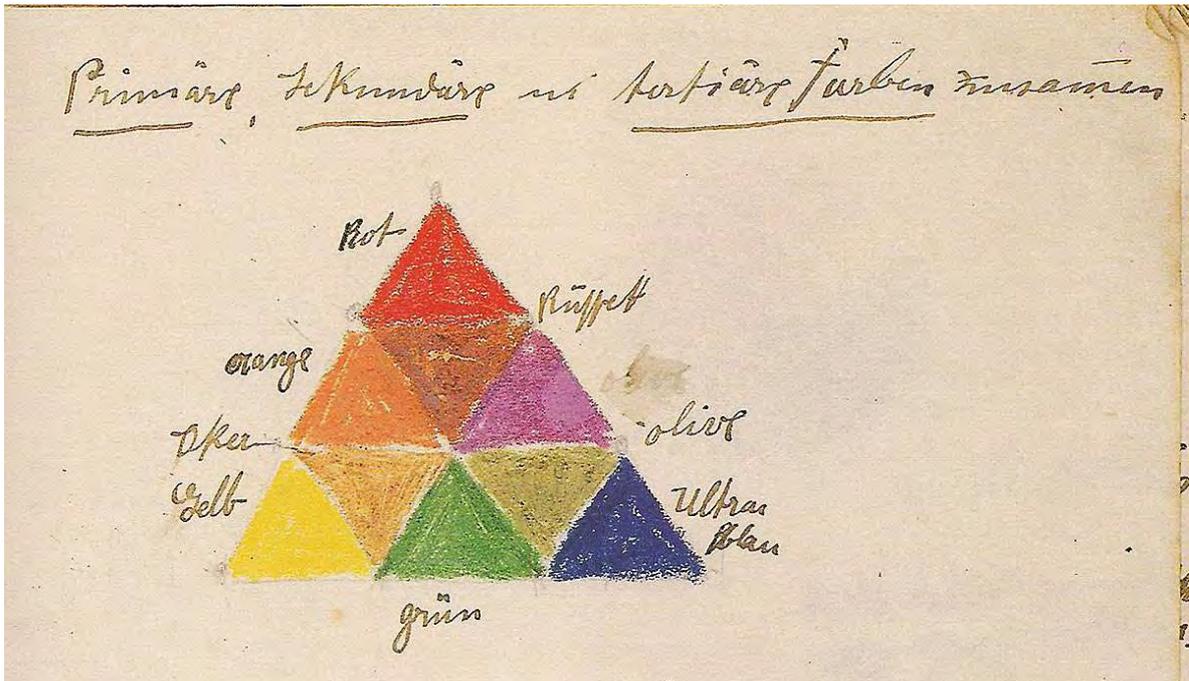


Ilustración 17 - Carry van Biema, *Triángulo de color de la transcripción de una conferencia de Hölzel de 1910*, Ref. 12, p. 31. Libro *Einige Hauptbegriffe aus Goethes Farbenlehre*

Con esto tenemos a idea de que, como Deleuze afirma, el surgimiento de los colores en el espacio, es decir, de los colores como percepción, son básicamente efectos de la luz sobre superficies visibles, fenómenos que advienen cuando manipulamos luces coloridas o materia que cambia los colores cuando mezclada entre sí (pintura).

Quisiéramos reiterar aquí que, aunque la tesis trata de ampliaciones de los lenguajes de la pintura, siguen participando de las posibilidades artísticas también una pintura que dialoga con los elementos en sí, con la materia colorida, y con el tiempo de vida del artista. Hoy en día, en el circuito del arte contemporáneo, aunque una elección de trabajar con materiales tradicionales, también gana conciencia de las modificaciones que se han producido en el campo del arte.

El tema de la luz en la pintura se refleja en el trabajo de varios artistas del contemporáneo. Hablemos de Daniel Richter: en el texto del catálogo de su retrospectiva de 2008, temo suma interesante reflexión:

así como las redes, las cuadrículas y los árboles se pueden interpretar como el esqueleto de los cuadros, la luz y el color se pueden reconocer como su carne. [...] Los cuadros de Richter son pinturas de luz, no en el sentido del claroscuro de tradición al aire libre, sino como experimentos con formas contemporáneas de luz: luz artificial, flash, termografía, rayos X, rayo atómico.¹⁰⁰

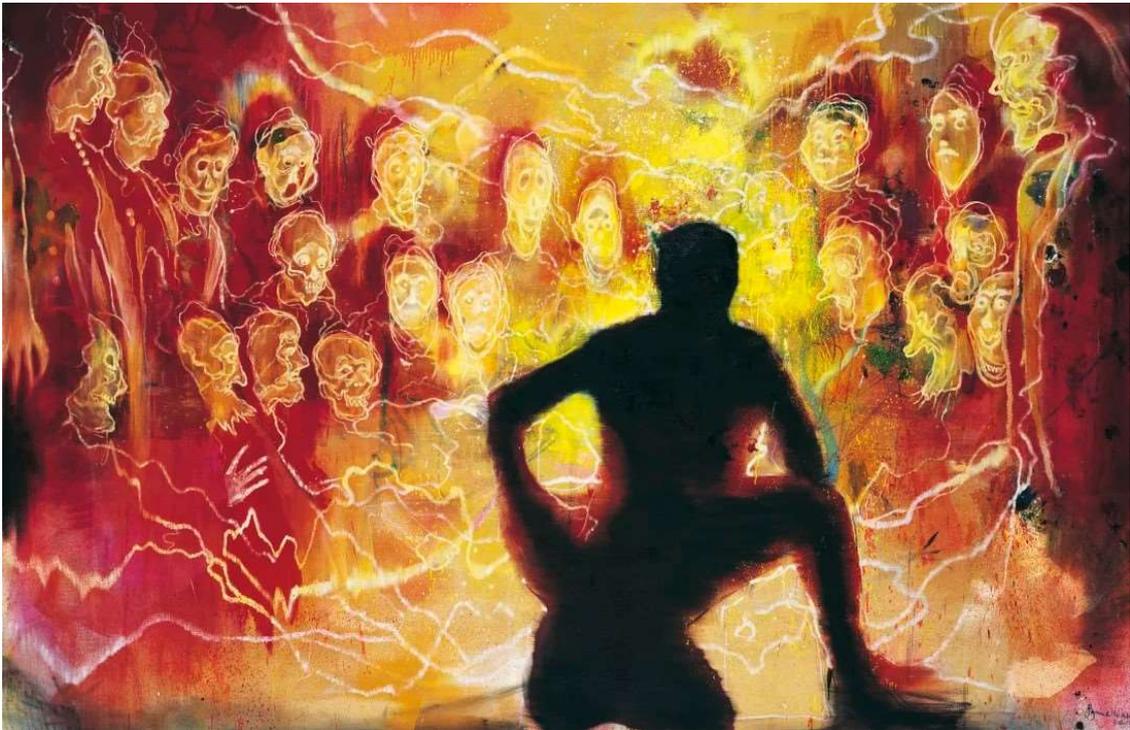


Ilustración 18 - Daniel Richter, (2006-07), *The Owner's Historic Lesson*, Óleo sobre lienzo, 248.2 x 378 x 4.5 cm.

Veamos qué curiosa forma de delinear las figuras: D.Richter lo hace como si fueran los colores de una fotografía analógica cuando está quemada/velada.

¹⁰⁰ Heinrich, C. (2007), pp.12

Los avances del tiempo y de las posibilidades artísticas tradicionales y digitales han abierto las puertas a usos altamente creativos e inusuales del color en la pintura, ya sea figurativa o abstracta.

1.3.4 El acto de pintar y el acto de observar la pintura

Este pertinente punto es, en verdad, una de las metodologías de nuestra tesis. porque en verdad, es imposible conocer algo sin hacer el ejercicio de la mirada. Puede verse algo en segundo, pero conocer, entender, descomponer en partes y hacer de esto un estudio, requiere una mirada lenta. el tempo lento, el mismo tempo lento del acto creativo.

Así, como se realiza este acto de ponerse en la piel del artista, intentar a mirar con sus ojos o - quizás, haciendo una colocación arriesgada - intentar a descubrir cosas q mesmo el artista nunca ha apuntado, Deleuze habla entonces, como solución al problema de no estar a la pe de artista durante su trabajo: la posibilidad de una conquista óptica. "Porque la violencia hecha al ojo subsiste. Existe entonces esta especie de necesidad de un aprendizaje por el cual el ojo acepte esta violencia que se le hace"¹⁰¹ ¿Y qué viene a ser esta violencia? Pues, creemos nosotros, serían las sensaciones causadas pelos elementos presentados por el artista.

La dicha violencia es la tensión visual entre el ojo y la imagen: captamos cosas que pueden no hacer sentido algún de narrativa, mientas tanto nuestra mente intenta a decodificar ese mensaje recibido para obtener informaciones, creando así una lógica única en cada trabajo.

¹⁰¹ Deleuze, G. (2007) pp.114

El artista David Salle se ha dedicado a escribir sobre el tema en su libro *How to See: Looking, Talking, and Thinking about Art* (2016). Durante una entrevista, Salle ha hecho apuntes interesantes en relación al acto de ver arte y al acto de crear. Ha afirmado que:

Puedes ponerte un poco en el lugar del creador. Imaginen cómo se hace. Imaginen lo que se necesita para hacerlo. [...] El arte es algo que alguien ha hecho, es parte de un esfuerzo humano. No es tan diferente de tener una conversación con alguien. El pintor te está diciendo algo. Es simplemente, ¿cómo lo hacen, ¿cuál es la sintaxis, ¿cuál es la inflexión?¹⁰²

Percibimos una importante forma de enjergar el acto creativo, propuesta por Salle: la idea de que mirar a un trabajo es como tener una conversación con alguien (en el caso, con el artista). Pero el espectador es el interlocutor y el locutor. las preguntas que se hacen, se contestan como se fuesen una traducción de lo que se ve, de lo que se entiende tras los cambios de mensajes hechas entre uno y el trabajo.

Entonces entra en contexto el estudio de la composición, la lectura visual, llamada descripción formal como era tradición hasta la modernidad. Pero no es más posible utilizar los conceptos de esa lectura (figura/fondo, composición triangular, etc.). Poco a poco, mucho se ha cambiado, inclusive el modo de componer, con menos reglas estrictas. No se hace más un trabajo que guía el ojo por donde debe entrar o salir de una pintura: Ahora, cada trabajo tiene su propio juego interno. Salle afirma que:

¹⁰² PBS NewsHour: *One painter on why understanding art is as simple as Looking*. 06:21" YouTube vídeo.

(La pintura) le da un camino a su ojo para moverse. La pintura le dice a tu ojo: ve aquí, ve aquí, por aquí, por aquí. Así que todo lo que tienes que hacer es mirarlo, y tus ojos comienzan a moverse por toda la pintura.¹⁰³

Así, la pintura crea un efecto de caleidoscopio, no más de laberinto: En lugar de tener una entrada / caminos diversos / salida, ahora tiene campo visual / elementos / relaciones internas. No es más una organización con regla general, una formula, sino una lógica interna que varía largamente, de obra a obra, de artista a artista. En esto se incluyen las pinturas abstractas y/o figurativas (claro, desde el impresionismo, es una tarea sin sentido buscar estas divisiones de forma exacta). Salle cita el trabajo del artista Christopher Wool, diciendo que:

No sabes muy bien lo que estás viendo es parte de la experiencia. La escala, el tamaño, los colores, todas las características físicas [...]. Si buscas más de 10 segundos empiezas a notar todas esas cosas. [...] Proyectarse en la pintura es el acto de mirar, eso es mirar¹⁰⁴

En esta manera de ver el problema, se puede comparar un trabajo artístico con una tabla que contiene jeroglífico: hay allí una sintaxis de lenguaje que no es escrita de la forma que estamos acostumbrados a entender claramente, que no es narrativa, pero que tiene su lógica interna y de alguna forma, habla con el espectador, en un idioma universal: la lengua de las sensaciones.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ PBS NewsHour: *One painter on why understanding art is as simple as Looking*. 06:21" YouTube vídeo.



Ilustración 19. Detalle de David Salle (1991-1991) *Dean Martin en Some Came Running*, Acrílico y óleo sobre lienzo con tres paneles insertados. © David Salle/VAGA at Artists Rights Society (ARS), New York.

1.3.5 La Teoría de la Cesía y las capas de la realidad x capas pictóricas.

*Sonido dual - tensión fría de las líneas rectas, tensión caliente de las líneas curvas, de rígido a ligero, de flexible al contacto.*¹⁰⁵

Una vez más, pensamos en la sinestesia, en una sensación dada no solo visual provocada por una imagen. ¿Qué pensar de la citada tensión caliente de las líneas? ¿La tensión fría de las líneas rectas? De la misma manera que la línea permite una percepción térmica, también estas sintaxis visual y lingüística están vinculadas a las propiedades del color.

¹⁰⁵ Goodman, N. (2006), pp. 73 (relativo a subtítulos de un dibujo de W.Kandinsky)

El color, en todas las propiedades de reflexión (pigmento, materia, luz...) lleva la propiedad de hacernos sentir emociones. Esto también está construido culturalmente, pero en general podemos afirmar que los colores, junto con los ritmos de luz, nos hacen sintonizar con el esquema mismo de la composición.

Aquí trataremos de abordar la dimensión de la imagen más allá del sentido tradicional, y entenderla como un conjunto de características que abren el campo a la percepción del espectador. La *cesía*, cualidad descriptiva de las variaciones visuales y sensoriales de una imagen/objeto, será también un punto a ser abordado. La *cesía* nos habla de la captación de la luz que incide en la materia con la variedad de fenómenos que genera para un observador situado desde una de las geometrías posibles.

Es un sistema abierto y complejo. Como sistema no puede faltar ninguno de esos elementos para que se dé la imagen. La complejidad es la infinita posibilidad de variables. Su esfera de comprensión es multidisciplinar, abre caminos desde el lenguaje natural a los lenguajes de la cultura pasando por la ciencia.

Para entender el sistema, tenemos la comparación de cómo se estudiaba en la tradición las composiciones artísticas. Estas se limitaban a color /forma /textura. El espacio se daba por añadidura, pero no se estudiaba como elemento donde todo ocurría y que a su vez genera o lleva en su interior el tiempo de forma ineludible. No solo el tiempo cronológico, sino que se abre a heterocronías.

Pero con el sistema de *Cesia*, tenemos el trio color / forma / textura. A los materiales que general la imagen en su conformación de sistema están incluidos.

Las formas de las cosas, los objetos y los cuerpos surgen de la acotación de la materia y sus bordes cambiantes desde el punto de vista activan formas y sombras, donde es dan esos fenómenos que ya inquietaban a Goethe, desde las translucencias de la atmosfera, transparencias de las aguas limpias, pero que a su vez se observan refracciones y otros fenómenos de distintos medios materiales. W.Goethe fue un precursor del sistema de Cesía, y Wittgenstein corrobora de su existencia desde la filosofía en su libro *Observaciones sobre los colores*. Más tarde G.Deleuze igualmente hace hincapié en la complejidad y riqueza de estos fenómenos.

Esta característica puede, por lo tanto, puede ser una potencia en el arte. ¿Por qué afirmamos esto? Porque la apariencia (según J. Caivano) de un objeto está determinada por el tipo de luz que interactúa con él. Si la apariencia de un objeto puede modificarse, entonces la luz juega un papel fundamental en la forma en que un espectador experimenta una obra.

De acuerdo con Caivano, «El concepto de apariencia visual incluye aspectos tales como la forma, textura, color y cesía de los objetos»¹⁰⁶ ¿Y quién es ese término, Cesía? Porque la cesía es justamente la sensación de luz en una superficie dada:

Por 'cesía' entendemos la percepción de la distribución espacial e intensidades de la luz, lo que genera las sensaciones de transparente, traslúcido, espejado, mate, oscuro, claro y todos los grados intermedios. La cesía también se describe mediante tres parámetros la detección de la imagen, fenómenos psicofísicos: permeabilidad, absorción y difusividad.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Caivano, J., & López, M. (2006), pp.411

¹⁰⁷ Ibid.

Por lo tanto, se convierte en una complementariedad adicional en la percepción de cómo el color claro puede comportarse con respecto a una superficie dada. Por lo tanto, la pintura diferirá de la sensación visual y táctil, porque nuestra mirada siente la textura, de acuerdo con la forma en que se ha trabajado. Lo que intentamos poner en cuenta es la cualidad de la textura que es también una función de la percepción de esta y eso es lo táctil. Veamos estos ejemplos de diferentes comportamientos de la luz:



Ilustración 20 - J.Caivano, (2008) *Detalle de Diferentes Cesías, con variación de transparencia y opacidad, e con variación cromática, con reflexividad y superficie plana.*

La energía blanca de la luz es color espectral para que se vea tiene que chocar con los corpúsculos que forman la atmosfera. O sea que la energía y la

materia están ligadas y crean al chocar a su vez con el sistema de cosas del mundo y el sistema de objetos una serie de fenómenos en las que el color es central.

En estos fenómenos se derivan si al chocar con la superficie crean absorción total o parciales con fenómenos que van desde la opacidad total a infinitas parciales de distinto grado de translucencia y transparencia, si lo hacen con destinitos ángulos creando fenómenos de difusión total - reflectancia total o parciales etc. todos estos casos estudiados en el sistema de Cesia.

- Así el color luz y los colores materiales están tan íntimamente ligados que nuestro ojo los ve fundidos. En la tradición se estudiaba la mezcla aditiva y la sustractiva en un análisis, o separación del fenómeno afín de poderlo entender, pero la consecuencia nos llevaba a una postura analítica fuera de la realidad con dicha separación. Desde el barroco la pintura lo reconoció en su práctica pictórica como un sistema unido, o sea como lo es en realidad, quizás sin consciencia científica de ello. Esto crea en la bidimensión un sistema de representación del fenómeno. Los impresionistas lo ahondaran mucho más. Sus observaciones van por delante y dan un empuje a que en la ciencia en concreto en la física-óptica surja la nueva cromatología.

- Sobre las texturas en la enseñanza del color tradición hay muchos malos entendidos, como que sólo lo muy rugoso era susceptible de llamarse textura. Este error arruinaba muchas obras de principiantes. Todas las superficies tienen textura, pues esta es una cualidad de las superficies que se observan cuando la luz incide y le observamos desde distintas geometrías. Y estas cualidades pueden ser entendidas en el sistema físico de cesías, lo rugoso, lo satinado, lo reflectante, lo opaco y todas sus variables.

- El sistema de cesías desde lo físico y las captaciones de imágenes que siempre son inteligentes y nos narran el mundo son elegidas por los artistas de arte contemporáneo para elaborar las distintas narraciones del mundo. Ahora

puede ser desde las imágenes reales a las digitales, donde hay que tener en cuenta la cercanía / lejanía de los referentes.

Esta comparación del sistema de Cesia al sistema de imagen viene dada por la multidisciplinariedad que supone entender las imágenes de la tierra / mundo. Si tenemos en cuenta el lenguaje de las imágenes visuales y el sistema de imágenes de la escritura se interrelacionan así vemos que el núcleo, en literatura es la frase, y a partir de su encadenación de ideas y conceptos vamos teniendo las narraciones de las poesías, novelas, haikús etc. Cómo núcleo en los lenguajes visuales es la imagen que igualmente hace sintaxis y crea narraciones.

De esta manera, la apariencia visual es también una estrategia que se ha ampliado, y ya no se trata de manera estándar (teniendo en cuenta que gran parte de las obras de arte hasta el modernismo, necesitaban un acabado plano y brillante, con el uso de capas de barniz, anulando el gesto del artista).

Se puede percibir que artistas como J.Uslé utilizan la cesía de mayor translucidez con las pinturas alquídicas, mientras que otros, como J.Koons, utilizan una pintura transparente, pero para dar sensación de reflexión en sus grandes esculturas pictóricas.

Al mismo tiempo, tenemos el uso de colores opacos y aterciopelados, por A. Kapoor. También es posible el uso de colores de acabado brillante, como se puede ver en algunas pinturas de J.Pollock. Así, todas estas características, que un día podrían haber sido percibidas sólo como variaciones borradas en una pintura, se han convertido en protagonistas dentro de las propuestas individuales de los artistas. Veamos algunos ejemplos, relativo ahora a las variadas formas y amplias diferencias de texturas:



Ilustración 21 – Detalles de Juan Uslé, Jeff Koons, Anish Kapoor y Jackson Pollock y las diferentes apariencias visuales del color.

Por lo tanto, nos damos cuenta de la importancia de ambas apariencias, y de todas las demás que difieren entre sí en esta amplia gama. Cada vez más, aquel que busca entender su camino en el arte, necesita tomar decisiones que pavimentarán ese camino.

En otro ejemplo traemos aquí dos trabajos donde se percibe una gran variación de apariencia visual, diferentes sensaciones de color y tacto:



Ilustración 22- Detalle de Frank Auerbach, (1984-85) cabeza de J.Y.M.
óleo sobre lienzo, 66 por 61 cm.



Ilustración 23 - Beatriz Milhazes (2022) *Mistura Sagrada*, acrílico sobre lienzo, 221 cm × 300.8 cm © Beatriz Milhazes.

Las apariencias de las imágenes pictóricas son tantas como obras, infinitas, pues apariencia es la percepción de la cualidad de las superficies teniendo en cuenta todos los factores que intervienen para captar la imagen: los físicos de la materia, el tipo de luz que incide, la acotación de la materia como forma, la extensión de la imagen como uno de los factores del espacio y la geometría de la situación de quien lo percibe, que es otro factor del espacio-tiempo.

La variación entre F.Auerbach y B.Milhazes no es solo de matices o cesías, sino de términos visuales que constituyen el lenguaje individual de cada uno. Estas características sensoriales del color fueron exploradas, de manera muy subjetiva y poética, por L.Wittgenstein, en su *Observaciones sobre los colores* (1994):

[...]Si se hubiera de pensar en un anaranjado-azulado, un verde-rojizo o un violeta-amarillento, se tendría el mismo sentimiento que en el caso de un viento del norte sudoccidental... Tanto el blanco como el negro son opacos o sólidos...¹⁰⁸

El sentido del color, para Wittgenstein, está totalmente ligado a características físicas más variadas. El blanco y el negro, que deben ser opacos y sólidos, y colores como el violeta-amarillento, que trae una sensación lúgubre y solitaria. Estas percepciones se utilizan ampliamente, y en cierta medida se han percibido y utilizado cada vez más en el arte.

La constitución del organismo humano no lo predispone a reaccionar de manera específica a cada color o combinación de colores. Ningún color

¹⁰⁸ Wittgenstein, L., Reguera, I., & Tomasi Bassols, A. (1994), pp.5.

es invariable o incondicionalmente agradable o desagradable, estimulante o tranquilizador, digno o de mal gusto.¹⁰⁹

En el libro *A cor na arte*, John Gage realiza innumerables ejemplos y colocaciones sobre las ampliaciones posibles y perceptibles en las variables simbólicas, subjetivas y visuales del color, que pueden variar, como ya sabemos, en contextos sociales, culturales, etc., pero también nos sirve de modelo para un posible análisis del lenguaje del artista, como este ejemplo puesto por Gage de dos grabados de E.Munch:

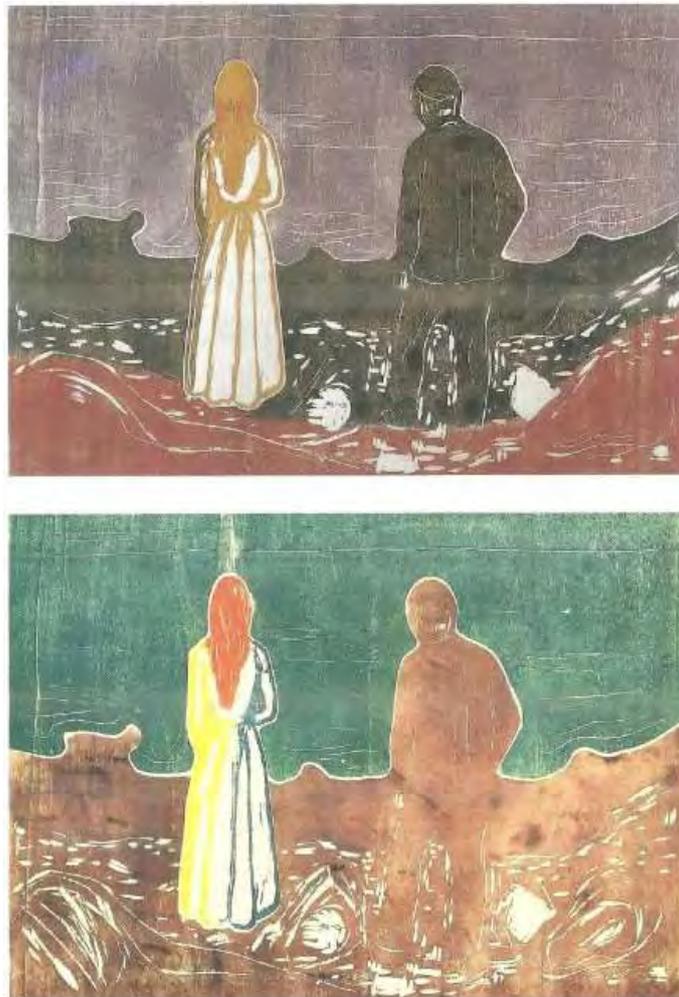


Ilustración 24 - Edvard Munch (1899) *Los Solitarios (Dos seres humanos)*, xilgrabado. Comparativo propuesto por Gage, J. (2012), pp.68

¹⁰⁹ Chandler, R., (1930) apud Gage, J., (2012) pp.67-69

Aunque Gage afirma que «Junto con Van Gogh, Munch es considerado el creador del expresionismo, pero las diferencias de color en sus xilografías sugieren que no atribuye ningún significado particular a cada color.» Podemos darnos cuenta, como dice R. Chandler, de que el papel del artista no siempre debe ser atribuir verdades, sino proponer sensaciones, para que cada uno de nosotros, al activar la obra, sienta cómo reaccionará su sistema sensorial.

1.3.6 El Gris pasivo y el gris activo

Los colores también tienen características que pueden incitar a la calma, la pasividad, la actividad, etc. Uno de estos colores, que puede parecer neutro al principio, es el gris. Deleuze habla sobre las posibles sensaciones de este color:

Muchos pintores sufren en medio del caos creativo con colores que pueden estropear todo, y estos son los grises. Delacroix afirmó que: 'El gris es el enemigo de la pintura' (Eugene Delacroix, *Journal, 1822-1863*, Plon, Paris, 1996). Pero al mismo tiempo, Kandinsky allega en sus textos que hay dos maneras de producir grises, incluso hay dos categorías de grises: el Gris pasivo y el gris activo (Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Nueva visión, Bs. As., 1960, pg. 71).¹¹⁰

¿Y qué vendría a ser esto? Deleuze habla de que el gris cromático, cuando mal manejado, puede poner el proceso de creación en rumbos confusos, pues como es un gris compuesto por colores complementarios (por ejemplo, el gris violeta+amarillo), tiende a disminuir el contrastes entre los demás colores - El gris que Deleuze supone ser parte del ejemplo de Delacroix.

¹¹⁰ Deleuze, G. (2007), pp.35

En el contrario, el gris que sería el activo, que hace con que los colores asciendan, sería el Gris blanco negro, en todos sus matices. Pero esto, todavía que sea un buen ejemplo de cómo los colores reaccionan entre sí, no puede ser una verdad absoluta, pues esto va a ser determinante en relación a la luz que va a incidir y reflexionar estos colores.

Si imaginamos un mismo gris con una variación amplia de luces, no solo blanca, sino amarillenta, rosada, azulada, tendremos diversos matices del mismo color. Esto sirve para explorar multiplicidades de matices en una misma paleta, siendo una estrategia de la pintura contemporánea. Así, se puede percibir estos variados grises, en un ejemplo de L.Gordillo:



Ilustración 25 - Luis Gordillo (1977), *Cabezas*, Litografía, 50 x 65 cm.

Con las más variadas totalizaciones, como vemos en L.Gordillo, en cenizas cálidas, frías y neutras, también se consiguen diversas sensaciones, que acercan o distancian la mirada.

Podemos pensar en los elementos de los colores, es decir, la sensación provocada por ellos, como signos no verbales, que hablan con el espectador y con el artista que los conlleva en su praxis. De esta manera, hay muchas maneras de trabajar y leer con estos elementos. Además, ellos hablan entre sí, construyendo relaciones inteligibles.

Deleuze afirma que el término colorismo se aplica a esta relación de los colores: «Todo color, independientemente de las reglas de armonía, va o trabaja con cualquier otro. Eso es colorismo»¹¹¹ Así, se entiende que, para Deleuze, el colorismo define las relaciones entre los colores ubicados en un campo visual pictórico. También M.Bal tras una percepción fisiológica en este campo:

Vasili Kandinski convirtió el color en un asunto espiritual, personificando el carácter agente del mismo. En la pintura, transformó el color, pasando de ser una herramienta para la representación realista de los objetos, materiales y texturas, a constituir un vehículo para el nuevo arte abstracto. [...] Johannes Itten (1888-1967) [...] con el término 'contraste sucesivo' (1970: 19), propuso que el cerebro crea imágenes posteriores complementarias de los colores que vemos.¹¹²

¹¹¹ Deleuze, G. (2007) pp.275

¹¹² Bal, M. (2016), pp.221

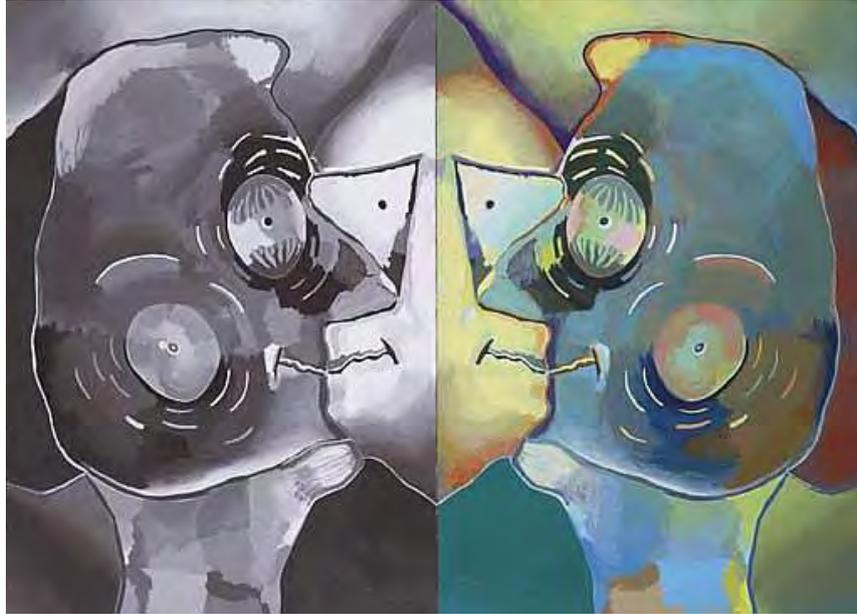


Ilustración 26 - Luis Gordillo, (1976), *Trio*, acrílico sobre lienzo, 140 x 192 cm.

Esta característica de vibración de los colores se ve muy bien en este trabajo de L.Gordillo, donde la imagen se refleja, por un lado, en gris, y por el otro, en una paleta que juega con una variación de los colores primarios. Lo sorprendente aquí es que el artista jugó muy bien con los valores tonales de esta pintura, porque cuando colocamos la misma imagen sin saturación, se convierte prácticamente en un espejo:

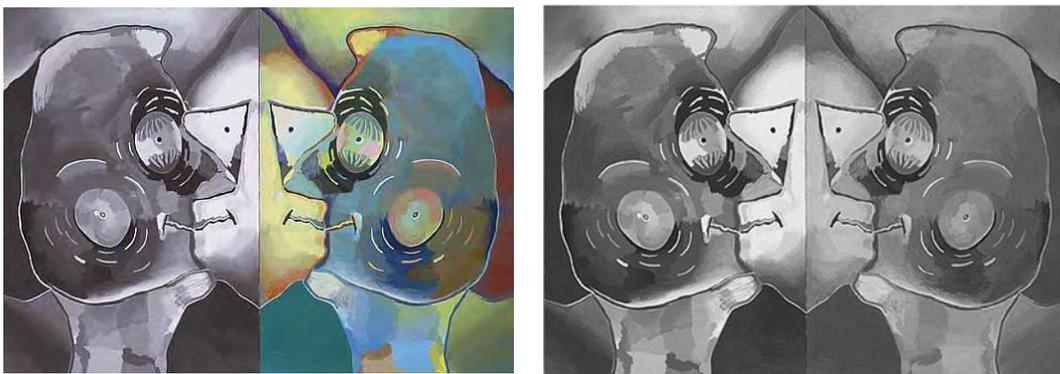


Ilustración 27 - Luis Gordillo. Imagen original, e imagen sin saturación, alterada digitalmente.

De esta forma, merece la pena percibir como los complementarios se relacionan, pues estos valores opuestos poseen una capacidad muy fuerte de excitar de nuestra retina. En relación a esto, Deleuze afirma qué hay dos tipos de colores en este problema los tonos vivos y los tonos rotos:

Los colores lisos son los tonos vivos, es el régimen vivo. Los tonos rotos no son dos complementarios mezclados, eso les da grisalla. Es una mezcla de dos complementarios con dominancia de uno. Un azul roto es una mezcla de azul/naranja con dominancia de azul. Se rompe el tono. El mismo tono es retomado dos veces como tono vivo y tono roto. Es una manera de superar las oposiciones diametrales y los caminos de proximidad. [...] Lo importante del propio juego tono vivo/roto es la extraordinaria libertad que da.¹¹³

Así, se entiende que los tonos rotos y los tonos vivos son como piezas de un ajedrez que puede ser jugado con maestrías, creando armonías que proporcionan una mayor fuerza visual en el trabajo. Nos dice M. Bal:

En 1803, Goethe continuó elaborando la teoría de Newton con una teoría del color de su propia cosecha. Tratando de entender y acotar los efectos preceptuales del color, ideó toda una terminología para estos efectos: un lenguaje del color. Movimiento hacia el interior o el exterior, cálido o frío, móvil o fijo: todas las categorías de la percepción también devinieron principios de los colores individuales. Janssens parece trabajar en continuidad con dichas ideas: a ella también le interesa la percepción. Desde Goethe, ha abundado la especulación sobre el impacto, el movimiento, la direccionalidad y la temperatura de los colores.¹¹⁴

¹¹³ Deleuze, G. (2007) pp.275

¹¹⁴ Bal, M. (2016), pp. 221

También, sobre el calentamiento el enfriamiento de una imagen a través de los grises, uno puede reflejar hasta qué punto esta sensación es real, o descriptiva. Goodman nos dice que:

La imagen es literalmente gris, pero solo metafóricamente triste. ¿Pero es su color literal o metafóricamente frío? ¿Estoy diciendo metafóricamente que la imagen (o un color) es fría al tacto? ¿O usaré 'fría' como uso 'gris' para atribuir a la imagen la pertenencia a una cierta clase de objetos de color? ¿No es 'frío' una manera tan directa de indicar un cierto dominio de color como 'marrón', 'puro' o 'vivo'? Si en este caso 'gris' es metafórico, ¿hablar de tonos de color es también metafórico??¹¹⁵



Ilustración 28 - Tomma Abts (2016) *Oeje*, Acrílica y óleo en tela, 48 × 38 cm.

¹¹⁵ Goodman, N. (2006), pp. 95

Por lo tanto, podemos tener una imagen gris y lúdica, como en varias obras de Tomma Abts, que parece usar el gris para hacer vibrar aún más los colores saturados. Aquí, si percibe que los colores primarios ganan fuerza por estar contrastados con un gris bastante neutro, al contrario de un gris cromático.

La imagen visual en nuestro tiempo es omnipresente. Las propiedades de ese lenguaje de imágenes producen narraciones de todo tipo que influyen poderosamente en la cultura y en la vida. Pero es importante reseñar que con imágenes que, de forma tan abigarrada y saturada con las propiedades de difusión de la tecnología en vez de crear narraciones para comprender nuestro concreto tiempo, nos estamos volviendo autómatas con imágenes que influyen en nuestro subconsciente con objetivos espurios por el mundo capitalista. Así la comprensiones abiertas y complejas de imágenes y narraciones de la cultura nunca han sido tan necesarias.

Para terminar, es muy relevante tener en cuenta a M.Bal, en su libro: *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, CENDEAC, Murcia 2009, cierra estas relaciones entre la transdisciplinariedad arte ciencia y humanidades. Ella defiende la potencialidad de los conceptos como teorías, de forma que para nuestro tema el color es un concepto, la forma, el espacio etc. igualmente y allana el entendimiento de la constitución de imágenes como pequeñas narraciones que a su vez puede encadenar grandes narraciones, algo que hemos intuido para la confección de la tesis pero que cada vez se está más cerca de constatarlo, en la tesis se hace al acercarnos críticamente a las obras

1.3.7 El uso de los colores simbólicos en los lenguajes visuales - Paralelos Lógicos y gramáticos con Wittgenstein

Siguiendo la línea de pensamiento de Wittgenstein, quien dijo que «Al describir lo observado busca siempre una explicación científica o metafísica: uniendo lo vivido con algo físico (III 234) o conectando la apariencia con el ser (III 232)»¹¹⁶ Wittgenstein también dice, curiosamente, que podemos pintar los colores que se ven en otros tonos que no sean el de la luz blanca completa:

Mira tú cuarto al anochecer, cuando ya apenas puedes distinguir entre colores —y ahora enciende la luz y pinta lo que previamente viste en la semioscuridad. ¿Cómo se comparan los colores en un cuadro así con los del cuarto semioscuro?¹¹⁷

Aquí Wittgenstein habla de una situación hipotética, donde uno tiene dos ambientes, uno en la penumbra y luego otro iluminado. Ambos con los mismos elementos en su composición. Lo que pasa es que tendremos un cambio muy relevante de contraste y luminosidad, esto alterará incluso la saturación de los matices que están presentes en todos los elementos de la habitación.

Un ejemplo de esto se ve en las pinturas de Claude Monet de la serie de la Catedral de Rouen. En la escena de la luz de la mañana, tenemos poco contraste, alta luminosidad y una ligera saturación de los colores. En efecto matutino, la luz está presente, pero el contraste es menor, ya que, a pesar de la luz del sol en el edificio, no había suficiente luz para crear sombras – el color del cielo se confunde con las paredes de la catedral. En otra pintura tenemos

¹¹⁶ Wittgenstein, L., Reguera, I., & Tomasi Bassols, A. (1994), pp. vii

¹¹⁷ Ibid, pp.11

alta luminosidad y el cielo, a su vez, crea contraste con el elemento arquitectónico, gran diferencia entre estas dos partes, creando profundidad en todos los detalles góticos, pues la incidencia de luz ya tenía un ángulo que generaba sombra:



Ilustración 29 – Collage de pinturas de Claude Monet (1894) *Rouen Cathedral*

Con diferentes perspectivas y experimentos en el arte posmoderno y contemporáneo, hoy tenemos obras de artistas que trabajan con el color de la luz, como J.Turrell, R. Irwin, D.Flavin, O.Eliasson... que manipulan la percepción del espacio, de la misma manera que percibimos ese entorno. Así, el lenguaje de la pintura se abre más allá de la manipulación de los colores de la manera tradicional, pero también de la manipulación del color de la luz que proporcionará la percepción variada del color. A este respecto, cabe señalar pertinente esta afirmación:

Artistas posteriores como James Turrell o Robert Irwin, artistas de California Light and Space, estos son artistas que directamente manipularon la luz, se saltaron el lienzo por completo y cambiaron la atmósfera literalmente esta vez. La luz, el espacio en el que caminamos. Así que en una instalación de Turrell, por ejemplo, esta habitación podría tener casi ninguna luz, pero sólo una luz roja muy tenue. Y a medida que nuestras bastoncillos y conos se adaptan, nos encontramos en este entorno cambiante. Ese cambio, por supuesto, es una función del ajuste de nuestras varillas y conos. Lo mismo puede decirse aquí. Y, pinturas de Newman como esta, además de las de Agnes Martin y Ad Reinhardt, principalmente, son realmente los artistas más importantes que llevan de la pintura a la experiencia pura, usando la pintura para manipular tu experiencia y luego transicionando hacia los Irwin y los Turrells del mundo, manipulando directamente la luz para cambiar tu experiencia de ella.¹¹⁸

Con esto se quiere apuntar aquí la importancia de la reflexión de Wittgenstein, pues él hace un puente entre el estudio físico y el estudio visual del color. Así, colocamos la sensación color (sea luz o materia, o sea, el color como apreciación de las superficies iluminadas) como algo más allá de lo que vemos: Es algo a ser sentido. Esto nos propicia una investigación transdisciplinar, pues no hablaremos solo de la sensación visual sino del filosófico en los colores.

A este respecto, la activación del espacio utilizando el elemento color torna el espectador participante activo de la obra. Apuntamos aquí una cita de Frank Popper, que afirma:

¹¹⁸ Coursera: *Coursera: 2.6 In the Galleries: A Closer Look at Vir Heroicus Sublimis, 1950-5. The Museum of Modern Art, In the Studio: Postwar Abstract Painting*. Vídeo, 12:06"

El artista ha elegido asumir nuevas funciones más próximas al mediador que al creador y se ha encargado de anunciar propuestas de entorno no concluyentes, abiertas. En cuanto al espectador, ha sido llamado a intervenir en el proceso de creación estética de una manera totalmente nueva.¹¹⁹

De esta forma, se percibe también que el artista, que puede utilizar como lenguaje la imagen pictórica o la instalación (incluso ambos), está ahora tejiendo un tramo que requiere una participación de aquel que se encuentra con la obra, para percibir sus componentes en totalidad. Ampliase las posibilidades, ampliase el lenguaje.

1.4 Recapitulación de contenidos.

Sacamos hasta ahora algunos conceptos muy simbólicos, que Jiménez cita para referirse al flujo visual y creativo en las obras de Gordillo¹²⁰: El meandro, el fluido, el río. la fuerza de la vida, que a la vez está ligada al flujo y al gesto de una pintura. Estas palabras son metafóricas abstractas también para hablar de algo que es una fuerza incesante, en este caso, la pintura. Bachelard dice: «La imaginación formal necesita la idea de composición, mientras que la imaginación material necesita la idea de combinación»¹²¹.

Así, percibimos un paralelo entre la tradición de la pintura (imaginación formal - composición) y la ampliación de la pintura (imaginación material - combinación). Como se ha dicho, trataremos el cambio de la pintura como lenguaje no solo tratándolo de forma, sino de manera general en su contexto.

¹¹⁹ Popper, F., (1989), pp.11

¹²⁰ Gordillo, L. (2006); pp.21

¹²¹ Bachelard, G. (1998), pp.96

Las ideas que se suman a la idea de metamorfosis, son: cuerpo, tiempo y lenguaje.

Estas son las bases que se suman a nuestra investigación. Son pilares que queremos desentrañar en ideas, que rizomaticamente, se cruzarán en algún momento. Lo que nos apasiona y nos motiva es precisamente la conexión intrínseca del lenguaje artístico con el ser humano. Aunque podemos creer que solo los insectos experimentan metamorfosis, en realidad este fenómeno nos sucede de forma natural. Jiménez lo llama «permanencia del cambio»¹²²: busca identidad en el metamórfico. Nos suele cambiar a nosotros mismo incluso si no es algo planeado.

Es este deseo latente de cambio el que está constantemente provocado por factores externos y que está conectado en la tríada ver-desear-pintar. En el lenguaje de la pintura, este factor se activará por el intercambio constante de referencias y el deseo de lo nuevo. El factor determinante que lleva a un artista a metamorfosear su forma de hacer pintura no está claro, es algo muy individual.

En este sentido, la investigación encontrará un punto de apoyo tanto en los textos de los artistas como en los de los teóricos del arte, ya que así podremos acercarnos lo más posible a la comprensión de la metamorfosis del lenguaje dentro del proceso creativo individual.

¹²² Gordillo, L. (2006), pp.21

CAPÍTULO 2

LENGUAJES DEL ARTE:
CAMBIOS, PARADIGMAS Y
PRÁCTICAS HÍBRIDAS.





Ilustración 30 – Página anterior: Lygia Pape (2017) *Rueda de los placeres*, detalle de la exposición *A Multitude of Forms*, en MET Breuer.

LENGUAJE DEL ARTE: CAMBIOS, PARADIGMAS Y PRÁCTICAS HÍBRIDAS



Mapa 3. – Andreia Falqueto, *Mapa conceptual del Capítulo 2 de la tesis*, ilustración digital, 2023

2.1 Modulaciones de las formas en el espacio pictórico

Dentro de lo expuesto en la introducción, continuaremos aquí la reflexión sobre el lenguaje de las artes visuales, centrándonos en el campo de la pintura y todos sus detalles. A.C.Danto, teórico y crítico que estudia los cambios del arte postmoderno y contemporáneo, explica que:

El lenguaje del arte establece con el discurso corriente una relación no muy distinta a la que las obras de arte establecen con las meras cosas. Se podría considerar como una imitación del habla real. Hay términos que se aplican a las obras de arte y no a las meras cosas como *claroscuro*, *triforio*, *cantábile* y similares. [...] el lenguaje de la descripción estética y el lenguaje de la valoración estética resultan ser una sola cosa.¹²³

De esta manera, uno puede entender que, para Danto, el lenguaje del arte funciona efectivamente como un puente entre el artista, el arte y el espectador. Estoy segura de que eso está claro. Lo que quisiéramos reiterar aquí es que estas ampliaciones del lenguaje son también más individualizadas. A medida que las vanguardias y los movimientos fueron creciendo en número y en conceptos, también fue expandiendo el lenguaje artístico hasta convertirse en algo que forma parte de la construcción de un artista en su trayectoria. Es decir, convertirse en artista es también crear su lenguaje del arte.

La creación de una imagen, sea pintura o instalación, y compuesta por muchos niveles de detalles que se suman en una cosa final, es decir, son capas que juntas construyen la idea que genera el trabajo. Cuando pensamos de esa manera tiene lógica el comentario de Deleuze:

¹²³ Danto, A.C. (2012), pp. 226

Pintar es modular. ¿Qué es lo que modulo sobre la tela? Sólo veo dos cosas que convocan a la modulación. O bien modulo la luz, o bien modulo el color, o bien modulo ambos. En efecto, la luz y el color son verdaderamente las ondas portadoras de la pintura. De modo que, una vez más, no estoy en absoluto seguro de que se pueda definir la pintura por la línea y el color.¹²⁴

Este punto nos llama la atención pues esta de las divisiones - luz y color - de hecho, creemos que son la más importante relación a ser modulada por el artista. Y esto se aplica a la pintura en soportes planos o tridimensionales. Así, la creación de una imagen pictórica, es decir, el acto creativo en el espacio pictórico, supone tratar estas características en primacía. La importancia bien empleada a estos de los factores es decisiva para el impacto visual de una imagen.

En este contexto, Deleuze afirma que la pintura «es un conjunto de colores reunidos sobre una superficie plana»¹²⁵ pág. 145. Añadiremos: o una superficie tridimensional. Pues, volvemos afirmar, la pintura parietal, con relieve, pintura en las cuevas, hasta las instalaciones de Jean Claude y Christo, todo puede ser denominado bajo el título de pintura, pero se puede también llamar de imagen pictórica.

Y así tocamos en otro punto, pues, donde hay tridimensionalidad o bien, la bidimensionalidad, hay el espacio, que, para Deleuze, es la señal de la pintura, «un pintor jamás ha pintado otra cosa que el espacio... Y quizá también el tiempo. Jamás ha pintado otra cosa que el espacio-tiempo»¹²⁶. Por esto se puede decir que modular una imagen es moldear color y luz en el espacio.

¹²⁴ Deleuze, G. (2007) pp.144

¹²⁵ Ibid., pp.145

¹²⁶ Deleuze, G. (2007) pp.169

El Colorismo, es decir, las interacciones cromáticas en el espacio pictórico que puntuamos recientemente, poseen los elementos de color luz y color pigmento, lo que Deleuze llama de color estructura y color fuerza.

Así, sea en bidimensional o en tridimensional, la misma regla se aplica: la interacción tonal se construye por el cambio de valores entre el tono vivo y el tono roto, color estructura y color fuerza, etc.

2.1.1 El cliché y el acto creativo, el diagrama del artista: Hablar, escribir, reflexionar pintura: El acto de crear imágenes

Comprendemos el color, la sensación, las formas... y es hora de crear. ¿Cómo empiezas un trabajo, aunque conozcas bien las herramientas? Se necesita un golpe de suerte, intento y error o, un diagrama. Poco a poco empezamos a enterarnos de qué va esto... Uno no tiene idea de lo que pasa hasta que reflexiona sobre sus actos. Tomamos prestada esta frase de Deleuze: «El antes, el diagrama, el después»¹²⁷ pues en esto se resumen en acto de crear imágenes.

El tiempo de duración de cada una de estas fases puede variar a menudo. Cuando se empieza, se hace surgir la catástrofe (recordando el sabio consejo de Charles Chaplin, que ha dicho que del caos nacen las estrellas). Nadie puede crear cuando no se busca algo, una duda, una cuestión. No se puede entrar y salir de una pintura permaneciendo lo mismo que era antes. Deleuze habla de la catástrofe en el acto de pintar, y elige textos de P.Cézanne, W.Turner y P.Klee para hablar de esto. ambos cuentan, en las palabras de Deleuze, que:

¹²⁷ Deleuze, G. (2007) pp.26

Ellos dicen que la pintura, o el acto de pintar, pasa por el caos o la catástrofe. Y añaden: sólo que algo sale de allí. Nuestra idea se confirma: necesidad de la catástrofe en el acto de pintar para que algo salga. ¿Qué sale de allí? Es extraño, puede sé que escoja pintores de la misma tendencia, no sé, pero la respuesta es la misma: el color. [...] para que el color ascienda, dice Cézanne. Y en Paul Klee: necesidad de caos para que salga de allí lo que llama el huevo o la cosmogénesis.¹²⁸

Pues entonces tendemos la necesidad de crear el caos para salir vivos del otro lado. Hay antes del caos, el punto de partida que genera este, para el adviento del germen. Caos y germen: Si el caos toma todo, ¿qué pasa? Klee habla del punto gris, que sería la matriz, la piedra fundamental de sus investigaciones (gris activo) pero cuenta que hay un límite en su dimensión: «Si el punto gris se dilata y ocupa la totalidad de lo visible entonces el caos cambia de sentido y el huevo se hace muerte»¹²⁹ Y así, conforme afirma Deleuze, el caos puede venir a tragar uno, y causar la muerte del «huevo-cuadro»¹³⁰.

Por esto, es necesario atravesar el caos, y saber encontrar la salida. Deleuze habla de la pintura como cuadro. Pero se puede entender el campo visual de la imagen más allá del lienzo, en todo el espacio en su alrededor, fuera de la pintura. Cuando decimos fuera de la pintura, entiéndase que hablamos del uso de color como propuesta de composición visual, que tiene características pictóricas, aunque no está involucrado la tradición de la pintura como es conocida en la modernidad. Estos contextos pueden ser extendidos mismo en este campo expandido de la pintura, de la pintura fuera del caballete.

¹²⁸ Deleuze, G. (2007) pp. 26

¹²⁹ Ibid., pp.52

¹³⁰ Ibid.

El acto de pintar sigue: después del caos, sigue el duelo contra el cliché. ¿Y que es el cliché? Creemos que es todo lo que existe, y que todavía, no está en el cuadro. Es lo que acompaña al artista, es lo que lo fue enseñado, son las imágenes en general que además de ser bellas, no significan mucho, pues es una convención visual.

Lo que puede pasar es que el trabajo va a resbalar en una catástrofe. Para evitar esto, hay que construir puentes creativos y pasar sobre el abismo. A este giro creativo, Deleuze llama Diagrama, inspirado en una frase misma de Francis Bacon.

F. Bacon decía que creaba marcas con un trapo de limpiar pinceles, y así surgió su marca, su lenguaje personal, las manchas borrosas de color, que pasan la impresión que la figura mismo se verte y hunde «Las marcas al azar son hechas y uno considera la cosa como lo haría con una especie de diagrama. Y vemos implantarse en este diagramar las posibilidades de hechos de todo tipo». Deleuze llama también (2007, pp. 43) el diagrama del «trazo del artista», el mismo punto gris que decía Kandinsky.

El autor cita la noción de diagrama como un problema de lógica, teniendo en cuenta que C.S. Peirce lo ha estudiado de forma exhaustiva. Aquí, hay un punto muy relevante, donde el propio Deleuze cita Wittgenstein y dice que: «Que yo sepa, Wittgenstein emplea raramente la palabra diagrama, pero en cambio habla enormemente de las posibilidades de hecho [...] Finalmente es eso lo que hace el estilo de un pintor»¹³¹ No creemos que estilo sea la única palabra para definir esto, pero ejemplifica bien en un carácter general en la lógica de cuando se habla del lenguaje artística.

¹³¹ Deleuze, G. (2007) pp. 46

Así, en el acto de pintar, el diagrama posee un papel muy importante, pues es la llave que va hacer la entrada y la salida del caos, del caos-germen-catástrofe. El Diagrama de Van Gogh, de acuerdo con Deleuze, sería:

Ese mundo infinito de los pequeños sombreados, las pequeñas comas, de las cruces que en unos casos - según los cuadros, no es una receta evidentemente - van a hacer palpar el cielo, en otros casos van a combar con la tierra, en otros van a arrastrar completamente un árbol.¹³²

Se puede pensar que todo el artista que traza un camino tiene ya su lenguaje, su diagrama. También vemos un interesante paralelo en Calabrese:

El artista no se distingue por una capacidad visual particular; no por el hecho de que sea capaz de ver más o menos intensamente, o de que posea en sus ojos un don particular de selección, de síntesis, de transfiguración, de valorización, de clarificación, habrá de destacar en sus producciones sólo las conquistas de su visión. Más bien se distingue por el hecho de que la facultad peculiar de su naturaleza lo pone en condiciones de pasar en forma inmediata de la percepción visual a la expresión visual. Su relación con la naturaleza no es una relación visual sino una relación de expresión.¹³³

De hecho, el cliché en las artes es un punto donde todos hemos pasado. es un elemento que no es novedoso y constantemente usado cuando uno no tiene ganas de ponerse a crear. En la creación de imágenes, el cliché puede ser una característica que persigue uno aún que este tenga de reconocerlo y echar de su campo, pero es una tarea constante. Deleuze afirma que:

¹³² Deleuze, G. (2007) pp.45

¹³³ Fiedler, K., (1887) pp.43 apud Calabrese, O., (1985), pp.21

Y lo que hay de catastrófico es que apenas un pintor ha encontrado algo se vuelve en un cliché. Y hoy en día a toda velocidad. Existe una producción, una reproducción al infinito del cliché que hace que el consumo sea extremadamente rápido ¡Lucha contra el cliché! Ese es, creo, el grito de guerra del pintor.¹³⁴

El autor se refiere a eso de una manera que parece apuntar más a la pintura con elementos de figuración que de una manera a la pintura en general. Pero en verdad, el cliché está posible que surja también en una composición puramente abstracta. Si uno hace un *dripping*, hasta que consiga salir de una mera copia y encontrar su lenguaje, su diagrama, siempre estará haciendo Pollocks. Hay que buscar la manera de romper el cliché, y creemos que esto se puede dar con la práctica constante y una autocrítica inteligente.

En el caso de la pintura figurativa, Deleuze afirma que se puede utilizar la misma, pero que su uso es una incógnita, pues parece muy complejo esta elección, pues el acto de fotografiar está lleno de elementos repetitivos. Así el autor concluye que, para utilizar una fotografía como referente hay que romper el cliché. Aquí habla del pintor francés Fromanger:

Lejos de servirse de la fotografía como si fuera un elemento del arte, él neutralizaba completamente la foto y el cliché. Pero era una manera de conjurar el cliché, mucho más que de servirse de él, puesto que el acto de pintar no comenzaba más que a partir del momento en que la foto iba a ser anulada en provecho de una primera gama de luz, de una gama ascendente de luz y de una gama de colores.¹³⁵

¹³⁴ Deleuze, G. (2007) pp.56

¹³⁵ Ibid., pp.59

Así, apunta que el acto creativo es también la busca por neutralizar el cliché, las imágenes que no contribuyen para el surgimiento de una nueva imagen visualmente interesante. Entonces podemos concluir que el acto de pintar, de crear, es también una manera de dialogo con el mundo, pues, es guiado por una cadena de autorreflexiones, que pueden desarrollar en una imagen que funcione para el artista.

Cézanne luchaba contra el cliché de forma constante (Deleuze, G. 2007, pp. 60). Y el diagrama, este lenguaje que se desarrolla mediante las tentativas y pruebas en el acto creativo, ayudan a neutralizar el cliché, por ejemplo, fotográfico o de objetos (las manzanas de Cézanne, los jarrones de Morandi) para mantener la esencia del referente, que es por fin aprovechada para la imagen.

¿Y qué pasa cuando se rompe el cliché? Una manzana todavía se reconoce como una manzana, pero, no posee semejanza. La semejanza sería la intención de hacer algo similar a una primera cosa o modelo. Pues, el artista que verdaderamente crea trata de deshacer las semejanzas a fin de encontrar una verdad más allá del objeto.

¿Sería esa, quizás una verdad metafísica? Cézanne decía que pintaba «en provecho de una semejanza más profunda [...] Deshacer la representación para hacer surgir la presencia»¹³⁶ - ¿O se puede decir, la presentación? Así, el diagrama auxilia uno a cada vez más que construye una imagen, a descifrar, a decodificar sus clichés y presentar algo nuevo.

Aquí también podemos introducir otro concepto interesante, el de expresión. Danto afirma ¹³⁷ Hay tres conceptos generales que pueden

¹³⁶ Deleuze, G. (2007) pp.100

¹³⁷ Danto, A.C. (2012), pp. 239

entenderse como firma de un artista: Metáfora, Estilo y Expresión, siendo este último, según el autor, el más adecuado para referirse a la retórica artística.

Sin embargo, a pesar de las posiciones de Deleuze, esta retórica no puede ser fija, aunque utilicemos un diagrama para hacer o leer una obra, este debe estar en constante actualización. A este respecto, R.Lichtenstein hizo una parodia con la afirmación del crítico estadounidense Erle Loran sobre cómo uno podría leer la pantalla de P. Cézanne. Sabemos que esta es una manera bastante enyesada de proponer la lectura de un trabajo, y por más que se afirme de las entradas y salidas de una obra, con cada avance conceptual, temporal y social, estas hipótesis y retórica se van individualizando cada vez más.

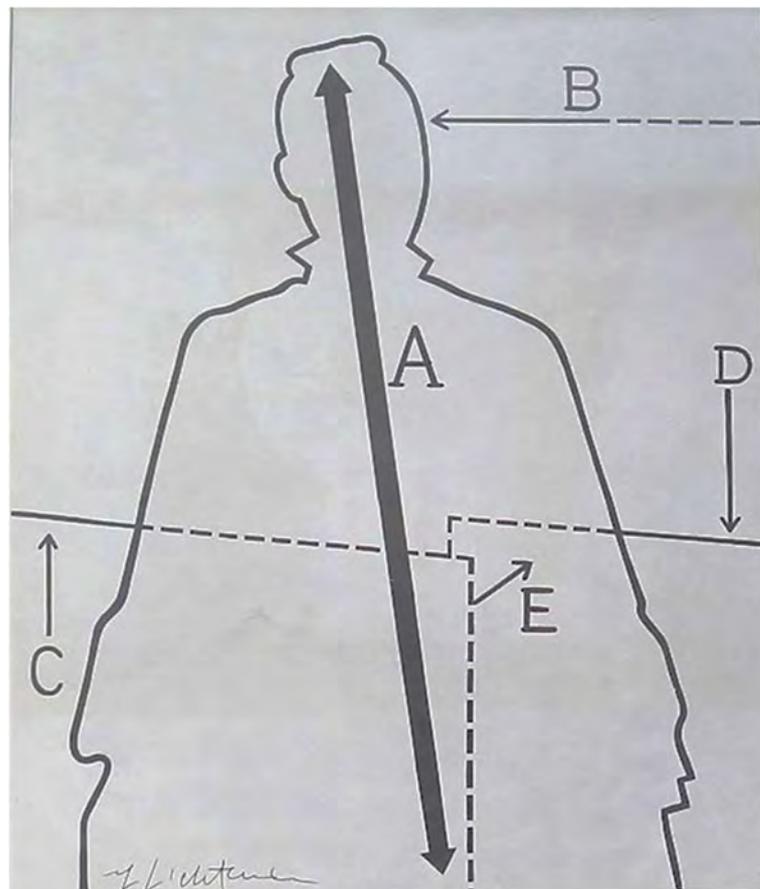


Ilustración 31 - Roy Lichtenstein. *Retrato de Madame Cézanne*, 1962 Magna sobre lienzo
172.7 x 96.5 cm.

Aquí utilizaremos una retórica empírica, investigativa, comparativa y performática, que, la diferencia de una afirmación universal, se creará a partir de cada una de las posibilidades dentro del alcance de la ampliación de la pintura. Cada obra contendrá una serie de símbolos que se refieren únicamente a una obra.

Ya se puede imaginar que cada artista, en la posmodernidad y contemporaneidad, ha ganado, por así decirlo, la libertad de explorar series de obras y no una sola vertiente a lo largo de su trayectoria profesional. Y también exploraremos cómo estos símbolos, expresiones y lenguajes encuentran paralelos visuales, no necesariamente temporales. Sobre esto, Goodman nos dice que:

Utilizo la palabra -símbolo- como un término muy general y neutro. Abarca las letras, las palabras, los textos, las imágenes, los diagramas, los mapas, los modelos y más cosas, pero esto no quiere decir que se trate de algo intrincado u oculto. El más literal de los retratos y el más prosaico de los paisajes constituyen un símbolo, y son tan - altamente simbólicos- como los más elaborados y figurativos.¹³⁸

De esta manera, percibimos que los símbolos percibidos en la retórica individual de cada obra son también nuevos elementos del lenguaje del arte, y de una manera más o menos programada por el artista, estos símbolos se están convirtiendo en su semántica.

Y así, trataremos de realizar, siempre que sea posible, una lectura sensible, agregando paralelismos artísticos, sociales o culturales, proponiendo

¹³⁸ Goodman, N., (2010), pp.13

estudios de caso, que enriquezcan la percepción de las ampliaciones del lenguaje de la pintura.

2.1.2 Mondrian e De Stijl

Destrucción de la melodía que es la destrucción de la apariencia natural; y construcción a través de la oposición continua de los medios puros - ritmo dinámico. - P. Mondrian¹³⁹

Piet Mondrian (Holanda/1872 – 1944/Nova York) fue un artista pionero del arte abstracto, que por un largo tiempo trabajó la figuración en sus lienzos. Su formación en pintura se dio en la Academia de Ámsterdam entre 1892 y 1896-7. Comienza, en 1908, a experimentar en un estilo más colorido y algo puntillista en 1908, año en que se unió a la Organización Teosófica en 1909 y realizó algunas obras de carácter simbólico. Algún tiempo después, se traslada a París. En este período, influenciado por el cubismo, lleva sus trabajos al punto de la abstracción.

¹³⁹

MoMA - Piet Mondrian. *Broadway Boogie Woogie*. 1942-43 | MoMA



Ilustración 32 - Piet Mondrian, (1913) *El árbol A*, pintura al óleo sobre lienzo
DIMENSIONES Soporte: 103 × 64 cm.

Mondrian regresó a Holanda en 1914 y poco a poco desarrolla un estilo abstracto más simplificado que llamó neoplasticismo. De acuerdo con Mondrian:

Como representación pura de la mente humana, el arte se expresará de una forma estéticamente purificada, es decir, abstracta. La nueva idea plástica no puede, por lo tanto, tomar la forma de una representación natural o concreta - esta nueva idea plástica ignorará las particularidades de la apariencia, es decir, la forma natural y el color. Al contrario, debe encontrar su expresión en la abstracción de forma y color, es decir, en la línea recta y en el color primario claramente definido.¹⁴⁰

¹⁴⁰ TATE UK - NEO-PLASTICISM

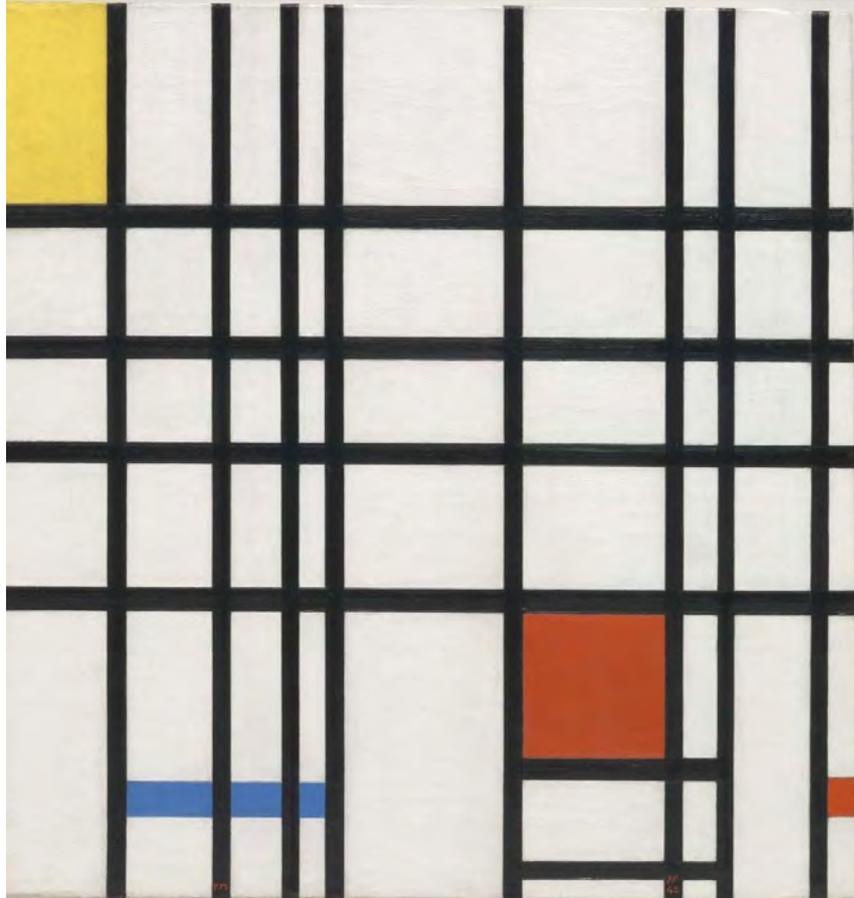


Ilustración 33 - Piet Mondrian (1937-42), *Composición con amarillo, azul y rojo*, Pintura al óleo sobre lienzo, 73 × 69 cm.

El movimiento, que proponía restringir los trabajos a los tres colores primarios y a una cuadrícula de líneas verticales y horizontales negras sobre un fondo blanco. Mondrian se une a Theo van Doesburg en el movimiento de Stijl¹⁴¹ (1917-1925), y así empieza a trabajar en una idea de «Arte Total».

Fundado en 1917, el Movimiento reunió a artistas de la vanguardia moderna holandesa, tenían una intención de crear una especie de Arte Total, utilizando colores primarios para crear obras sin restricciones, claras y limpias, pues imaginaban que así debía ser el futuro del Arte. De Stijl fue un movimiento artístico y una revista:

¹⁴¹ Traducción literal: El estilo

Esta revista fue el medio de difusión elegido por los participantes del movimiento para registrar los principios de un arte moderno que pretendía trascender las divisiones culturales y transformarse en un lenguaje universal basado en la pureza de los colores primarios, la superficie plana de las formas y la tensión dinámica característica de los lienzos más conocidos de Mondrian.¹⁴²

Mondrian tuvo una visión visionaria del espacio, y de alguna manera, a través de los esfuerzos de sus contemporáneos (incluso en forma de un inconsciente colectivo) como Hilma af Klimt, Wassily Kandinsky, Paul Klee, T. van Doesburg, llevó el arte abstracto a una esfera de intersección con el diseño y la moda. Mas allá de esto, trascendió el espacio del lienzo, agregando el espacio circundante en parte del trabajo.

En esta reconstitución del taller del artista en París, vemos que muchas de las zonas de paseo y las paredes se han acabado, convirtiéndose en soportes experimentales para los trabajos de líneas y cuadrados de colores:

¹⁴²

Banco do Brasil. Catálogo Mondrian E O Movimento De Stijl, pp.5



Ilustración 34 -Tate Photography, David Lambert & Rod Tidnam. (2014), *Reconstrucción del estudio de Mondrian en 26 Rue du Départ, París, que estuvo expuesto en "Mondrian and his Studios" en la Tate Liverpool del 6 de junio al 5 de octubre de 2014.* © Cortesía de Tate.

Entendemos este aumento de potencia, que va más allá de los límites formales, como un avance estético y lingüístico en el contexto visual, ya que el trabajo, además de funcionar en el estudio, también comienza a ser plural y vivo: ya no solo está frente a una pared de un museo o galería, sino que también puede funcionar como parte de la galería.

Con esto, muchos de los artistas de la próxima generación seguirán el flujo de ideas abierto por Mondrian y de Stijl, valorando las posibilidades pictóricas de una obra y desafiando los límites formales y concretos del espacio de la obra.

La propuesta de trascender los límites del cuadro y convertirse en elemento de diseño, dialogando con la arquitectura y los objetos del día a día, fue innovadora, y permitió que los trabajos del artista estuvieran en contacto con grandes estilistas.

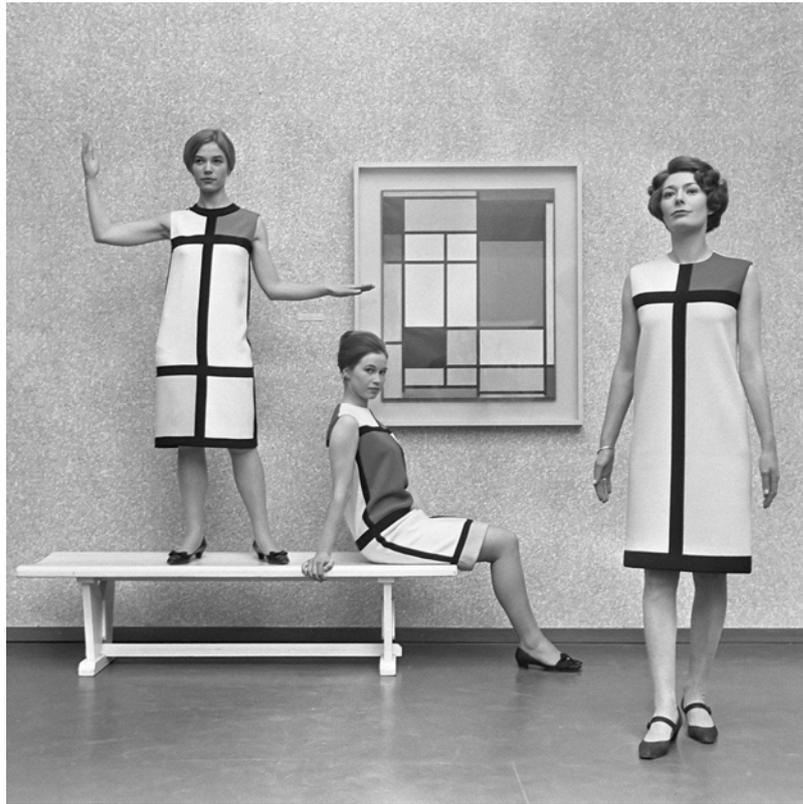


Ilustración 35 - Eric Koch / Anefo - Nationaal Archief - *Vestidos Mondrian de Yves St Laurent* (1966), CC BY-SA 3.0

Por lo tanto, este dispositivo visual creado por Mondrian – Líneas rectas que se cruzan, intercaladas por planos de color primarios (aunque parecían simples, Mondrian nunca usaba los colores directamente del tubo, siempre creando una mezcla personalizada de sus propios tonos de rojo, azul, amarillo) – estaba ganando visibilidad y estatus:

El neoplasticismo era, de hecho, un arte ideal en el que los elementos básicos de la pintura -color, forma de línea- sólo se utilizaban en su estado más puro y fundamental: sólo colores primarios y no colores, sólo cuadrados y rectángulos, sólo líneas rectas y horizontales o verticales. Mondrian tuvo una profunda influencia en el arte posterior y ahora es

considerado como uno de los más grandes de todos los artistas modernos.¹⁴³

Tuve un gran periodo fructífero cuando se traslada, en 1940, a Nueva York, donde comenzó a desarrollar un estilo más colorido, con líneas de colores y ritmos sincopados. Es en el estudio de NY donde Mondrian deja sus obras un poco más libres de la rigidez de las líneas, y pasa a crear obras que dialogan con el espacio ocupado, sea tras la danza, la música o los movimientos de la ciudad: «Inmediatamente se enamoró de la ciudad y de la música boogie-woogie, a la que se le presentó en su primera noche en Nueva York. Pronto comenzó, como decía, a poner un poco de boogie-woogie en sus pinturas.»¹⁴⁴

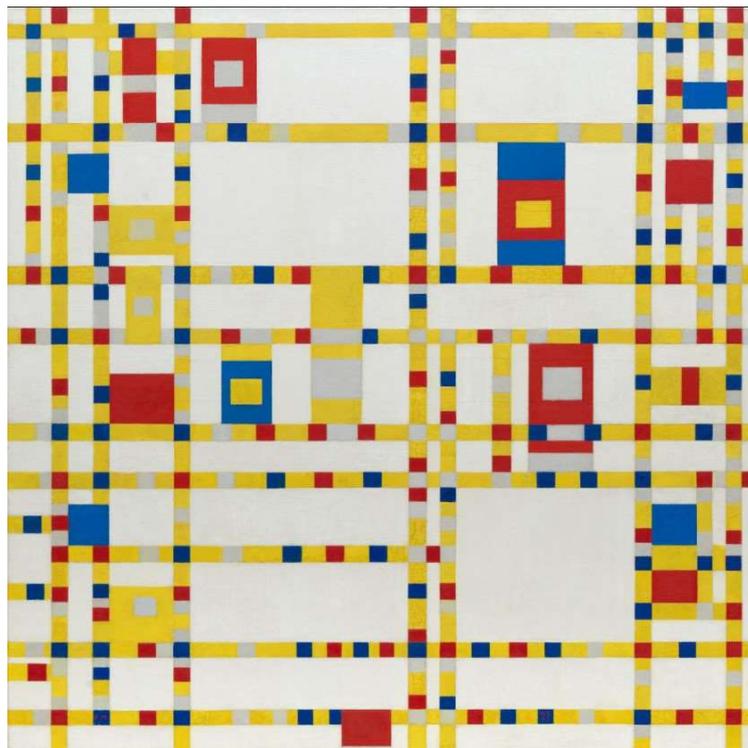


Ilustración 36 - Piet Mondrian (1942-43), *Broadway Boogie Woogie*, óleo en lienzo, 1,27 m x 1,27m

¹⁴³ TATE UK - NEO-PLASTICISM

¹⁴⁴ MoMA - *Piet Mondrian. Broadway Boogie Woogie. 1942-43* | MoMA

Se nota en esta versión más madura de Mondrian cómo la supresión de las líneas negras posibilita una mayor vibración entre los colores, como si fueran pequeños elementos libres bailando en el espacio de la pintura. El enfoque, el camino y la dirección de la obra se definen por el espectador, que juega junto al artista en la entrada y salida del espacio pictórico.

2.2 Lenguaje del arte: Cambios, paradigmas y prácticas híbridas: Ampliación perceptiva x Ampliación lingüística.

Dentro del campo que se entiende como historia del arte, las modificaciones y giros de movimientos o escuelas están demarcados por nuevos paradigmas o rupturas de valores antiguos. Basándonos en escritos de A.M.Guasch (académica y crítica de arte española), crearemos paralelismos con escritos de artistas y otros críticos, analizaremos estas reflexiones.

Por tradición, estos cambios ocurren con la inserción de nuevos trabajos o cuestiones que interfieren con el *status quo* de lo que se entiende por arte en un determinado contexto sociocultural. J.Kosuth jugó un papel importante en este reconocimiento de nuevos valores y posibilidades. Vio en Duchamp al artista que provocó ese cambio:

El 'valor' de ciertos artistas después de Duchamp puede medirse por cuánto cuestionaron la naturaleza del arte; lo cual es otra manera de decir 'lo que agregaron a la concepción del arte' o lo que no existía antes de ellos. Los artistas cuestionaron la naturaleza del arte presentando nuevas proposiciones sobre la naturaleza del arte. Y para ello no se puede dar importancia al 'lenguaje' heredado del arte tradicional, ya que

esta actividad se basa en la suposición de que solo hay una forma de enmarcar las proposiciones artísticas. Pero la materia misma del arte de hecho está relacionada con 'crear' nuevas proposiciones.¹⁴⁵

Entonces, si uno puede darse cuenta de que este deseo de subvertir los lenguajes, puede ser en realidad un deseo de crear ampliaciones del lenguaje.

Si usamos como pináculo de renacimiento el movimiento llamado Nuevo Realismo, nos damos cuenta de que en ese momento muchos de los anhelos de una pintura expandida ya se estaban haciendo realidad. En cuanto a utilizar el mundo como tema, propuesta que sigue la cartilla de los impresionistas, el Nuevo Realismo fue fundado en Francia en 1960 por artistas - algunos de ellos: Yves Klein, Arman, Pierre Restany, Jean Tinguely, y después Niki de Saint Phalle, entre otros.

Este término, *Nouveau Réalisme* (Nuevo Realismo), acuñado por Restany, idealizaba retomar la idea del realismo como categoría, el mismo realismo literario de Émile Zola, pero a diferencia de este, «En primer lugar, se relaciona con la nueva realidad derivada de una sociedad urbana de consumo; en segundo lugar, su modo descriptivo también es nuevo porque ya no se identifica con una representación mediante la realización de una imagen adecuada; sino que consiste en la presentación del objeto elegido por el artista.»

El lema, independientemente de las variaciones plásticas y visuales, era un llamado reciclaje poético del patrimonio urbano, industrial y publicitario¹⁴⁶. Las actividades del grupo tuvieron lugar entre 1962 y 1963, pero la potencia teórica y crítica de Restany hizo que sus acciones se hicieran eco de la década

¹⁴⁵ Kosuth, J. apud Cotrim, Cecília e Ferreira, Glória. (2006), pp.218

¹⁴⁶ En el original: *poetic recycling of urban, industrial and advertising reality* (Pierre Restany, 60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme, La Différence, 1990, p. 76).
CENTRE POMPIDOU - LE NOUVEAU RÉALISME

de 1970, así como fructificar el ya innovador y controvertido trabajo de Klein. Guasch nos dice que este momento, que fue seguido por el Pop Art en los Estados Unidos, tenía la intención de reivindicar el medio ambiente y llevar a cabo una recuperación del espacio circundante (en la obra):

Los ambientes (environments) pueden considerarse como la culminación del arte objetual. En el environmental art se trascienden los límites objeto, y el espacio circundante se integra en la obra como parte esencial: se pierde el sentido del marco, la obra se extiende y se puede penetrar, se convierte en algo transitable dentro del espacio real, al tiempo que supone la activa y real implicación del espectador¹⁴⁷

Seguramente no todas las obras de arte están dentro de ese contexto, pero es una manera de arriesgarse. Con eso, percibimos la pintura contemporánea en ese mismo campo ampliado. De esta manera, se entiende que «El espectador, con su participación, no sólo mental o espiritual, sino también física y real, se convierte así en cocreador de la obra»¹⁴⁸.

También entendemos que, según la autora, el uso de materiales «heteróclitos e paraartísticos»¹⁴⁹ posibilitaron un incremento en esa ampliación del campo de lo que se puede llamar pintura contemporánea. M.Bal nos dice que:

De forma paradójica para nuestra discusión aquí, puede afirmarse que esta lectura es más directa o exclusivamente «visual». Requiere una mirada activa. Pero también requiere que el espectador sea consciente

¹⁴⁷ Fortea Pérez, F. J., Cirlot, L., Sureda, J., López Grande, M. J., Martí Oliver, B., Rivera Dorado, M., Costa, A. C. R. de T., Cervera Fernández, I., Bendala Galán, M., Sánchez Fernández, C., Ramallo Asensio, G., Segado Bravo, P., Martínez Salvador, C., Triadó, J.-R., Valverde, I., & Guasch, A. M. (2006), pp.219

¹⁴⁸ Ibid., pp.219

¹⁴⁹ Ibid., pp.222

de su propia contribución a la producción de significado. Por tanto, requiere la aceptación de que el acto de mirar, social e históricamente específico, es parte integrante de lo que ha venido llamándose «cultura visual»¹⁵⁰.

Guasch dice que, por primera vez, el espectador deja de estar frente a la obra para estar dentro de ella, pero veamos, esta dinámica, aunque tímidamente, ya sucedía con algunos trabajos de impresionistas y post impresionistas, de manera virtual, ahora, esto ocurre de manera, real, práctica, directa.

Ahora tenemos el arte en el entorno que envuelve las dimensiones del espacio y el tiempo. Sin embargo, no es un concepto nuevo, pero ya ha sido explorado de esta manera, mezclando estrategias de Pop Art, Hiper Realismo, Op Art o Arte Cinético, así como Minimalismo, Arte Conceptual e Instalaciones Artísticas.

2.3 Estudios de caso

*¿Qué me parece Tiziano? En una sola palabra en una postal: carne.*¹⁵¹

¹⁵⁰ Bal, M. (2016) pp. 25.

¹⁵¹ Berger, J. (2017) Recuperado de: <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/115974?page=99>

Comenzamos con esta cita para transmitir la idea de que percibimos la pintura como algo vivo y pulsante, con energía propia que se activa constantemente por el espectador. Aquí hablaremos de tres artistas, centrándonos en un máximo de dos trabajos por artista, para hablar de características destacadas en el contexto pictórico de las décadas de 1960 y 1970 a nivel mundial, eligiendo artistas destacados para mantener este tema denso, pero no agotador y bastante objetivo.

2.3.1 Lucio Fontana: Materia y espacio

Desde una perspectiva historicista, percibimos como un gran referente la obra de Lucio Fontana (Rosario de Santa Fe, Argentina, 1899 - Varese, Italia, 1968), artista ítalo-argentino, tuvo su carrera marcada por obras que de alguna manera se convirtieron en una marca, los llamados Conceptos espaciales (*Concetto spaziale* - realizados entre 1947 y 1968).

Basado en la narrativa de la obra, tenemos varios parámetros espaciales y visuales rotos, que nos llevan a reflexionar que su análisis y debe hacerse desde dentro y desde fuera de la pintura. Esta culturalidad de la obra, o sea, esta idea de lo que es una superficie pictórica en la tradición, nos remite a esta cita de BAL:

¿Qué es lo que hace esta reflexión diferente de, por ejemplo, el discurso de la historia del arte más tradicional? [...] es decir, un espacio donde lo familiar y lo extraño, el interior y el exterior, interactúan constantemente. En este sentido, esa fina línea de la

que hablábamos es un emblema de lo que, desde la perspectiva del análisis visual, significa el término «cultura».¹⁵²

Junto con la creación de estas obras, se forjó el Manifiesto Blanco, obra intelectual de Fontana y sus alumnos cuando enseñaba arte en Buenos Aires, en la década de 1940. En este manifiesto, el gran interés era dar rienda suelta a un arte nunca visto, con materiales, colores y formas que respondieran a su tiempo:

Imaginamos la síntesis como la suma total de los elementos físicos: color, sonido, movimiento, tiempo, espacio, integrados en la unión física y mental. El color, el elemento del espacio; el sonido, el elemento del tiempo y del movimiento, que se desarrolla en el tiempo y en el espacio. Son fundamentales para el nuevo arte que abarca las cuatro dimensiones de la existencia. Tiempo y espacio. – (Extraído do Manifiesto Blanco, 1946)¹⁵³

El Manifiesto, como muchos otros (Surrealista, Realista...) trae una serie de máximas y párrafos que, conforme vamos conociendo las obras de Fontana, van operando como si fueran subtítulos a las obras.

¹⁵² Bal, M. (2016). Recuperado de: <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/169276?page=26>.

¹⁵³ Manifiesto creado conjuntamente por estudiantes de arte bajo la dirección de Lucio Fontana.



Ilustración 37 *Manifiesto blanco (White Manifesto)*. Lucio Fontana y estudiantes de la Escuela de Arte Altamira, Buenos Aires, 1946.

En estos trabajos, como su propio título sugiere, Fontana buscaba transponer, superar, reconfigurar el concepto espacial, o sea, el espacio de la pintura, del soporte pictórico. La curadora de la muestra de 1998 *Entre materia y espacio*, en el Museo Reina Sofía -Madrid, Franziska Nori, afirma que «la desmaterialización de la obra de arte es un ejemplo más de la búsqueda de nuevos caminos de expresión artística».

Esta desmaterialización no es más que la deconstrucción formal, física y conceptual de lo que se entendía por superficie pictórica. Analicemos ahora algunos de los trabajos del citado período:

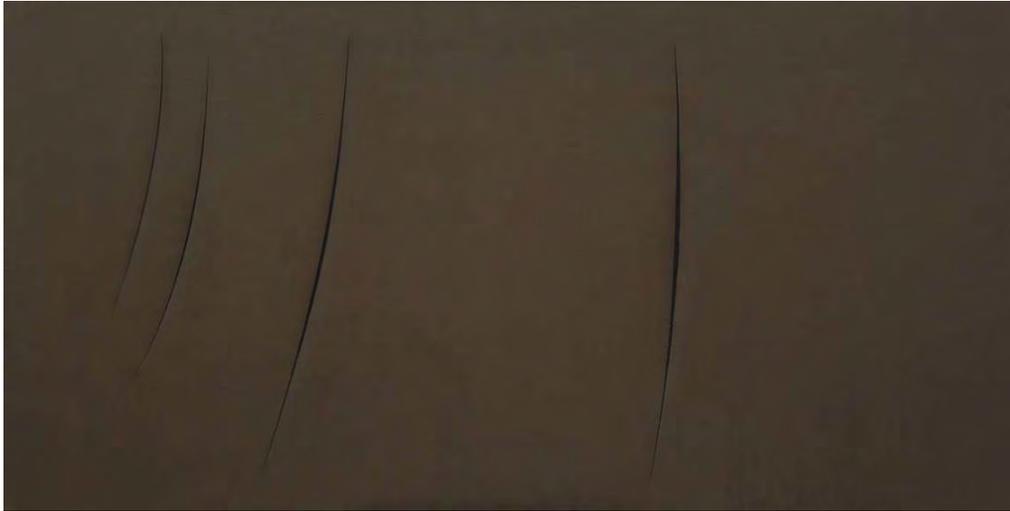


Ilustración 38 - Lucio Fontana, (1959), *Concetto spaziale, Attesel*, Pintura sintética sobre lienzo, verde oliva, 130,5 x 250,5 cm, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York Donación, Sra. Teresita Fontana, Milán.

En este trabajo, con una mirada rápida, tenemos una superficie pictórica. Sin embargo, con una mirada más atenta, nos damos cuenta de que esta superficie, que inicialmente parece una pintura rectangular en tono marrón (descrito como verde oliva), tiene, lo que podría confundirse con trazos que sugieren alto y bajo volumen, en realidad son cortes.

El propio gesto de los cortes lleva en sí mismo temporalidad y acción (tiempo-espacio). El artista, diestro, corta cuatro veces. Probablemente de izquierda a derecha, aumentando el tamaño de la maquinilla de afeitar, orquestando la vista del espectador y provocando que lo que está detrás, oculto, salga a la luz. Berger compara este gesto con la violencia sufrida por un personaje de la mitología griega:

Los dos hombres representados en el lienzo de Marsias, con sus afilados cuchillos y su precisión (he visto muchos campesinos desollando cabras con exactamente los mismos gestos), son los precursores de Lucio Fontana y de Antonio Saura, quienes, ya en nuestro siglo, rasgaban los lienzos que pintaban en busca de lo que había detrás de la piel de estos, al fondo de la herida.¹⁵⁴

El *Tagli* de Fontana, un intento de desgarrar el espacio-tiempo de la superficie pictórica, no de hecho una violencia, como la comparada por Berger. Ya no era la superficie plana, sino el lienzo atravesado, lo que estaba detrás, en el vacío de pintura causado por el corte, que se podía leer como un gesto. También el color era una dinámica variable, sin ninguna relación con la representación: algunas obras de la serie eran azules, otras rojas o amarillas, donde no se sabe al cierto la connotación simbólica de los colores.

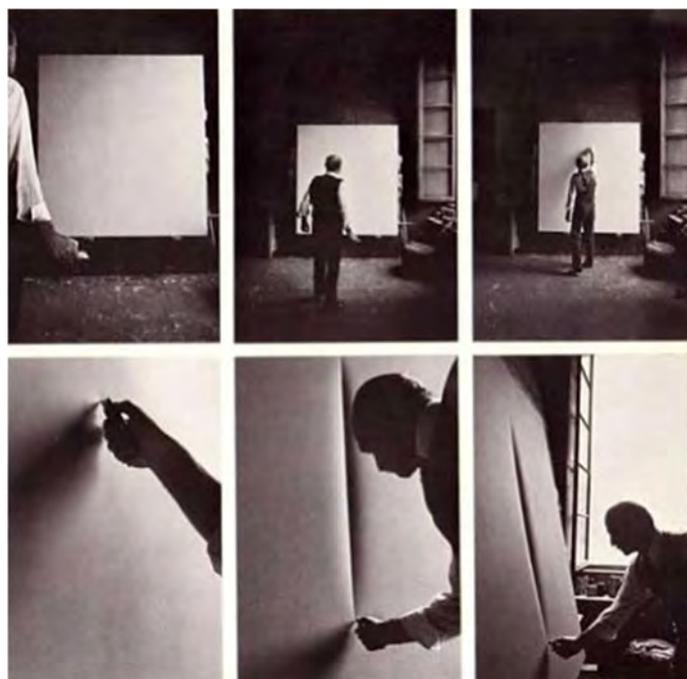


Ilustración 39 - El artista realizando cortes en el lienzo, dando a entender que el color puede venir después de la incisión. C. 1960.

¹⁵⁴

Berger, J. (2017) <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/115974?page=110>

Los dichos alto y bajo relieves nos remiten a elementos de la historia del arte del pasado y del presente. Este pseudoanacronismo no debe ser extraño, pues estamos en un momento en el que todo lo que se ha hecho hasta ahora puede leerse dialógicamente, como los Atlas de Warburg. Sobre ese pensamiento, citamos BAL:

Con el tiempo en escorzo, tal cosa sucede especialmente entre el presente del espectador y el pasado que la obra porta tan precariamente. Con esta densidad, el presente abraza el pasado como su contemporáneo. El presente fluye, pasa, no a pesar de sino precisamente porque el pasado es su contemporáneo. Se requiere tal densidad temporal para hacer posible un contacto o «interfaz», tanto con los otros, por ejemplo, los espectadores, como con otros tiempos.¹⁵⁵

Nos parece que, con esto, la importancia de tener en cuenta ese escorzo del tiempo, es decir, la historia vista desde un ángulo que comprime virtualmente los años. En esta mirada activa, comparamos elementos de otros momentos con Fontana - Las pinturas de Adriana Varejão:

¹⁵⁵ Bal, M. (2016). <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/169276?page=172>.

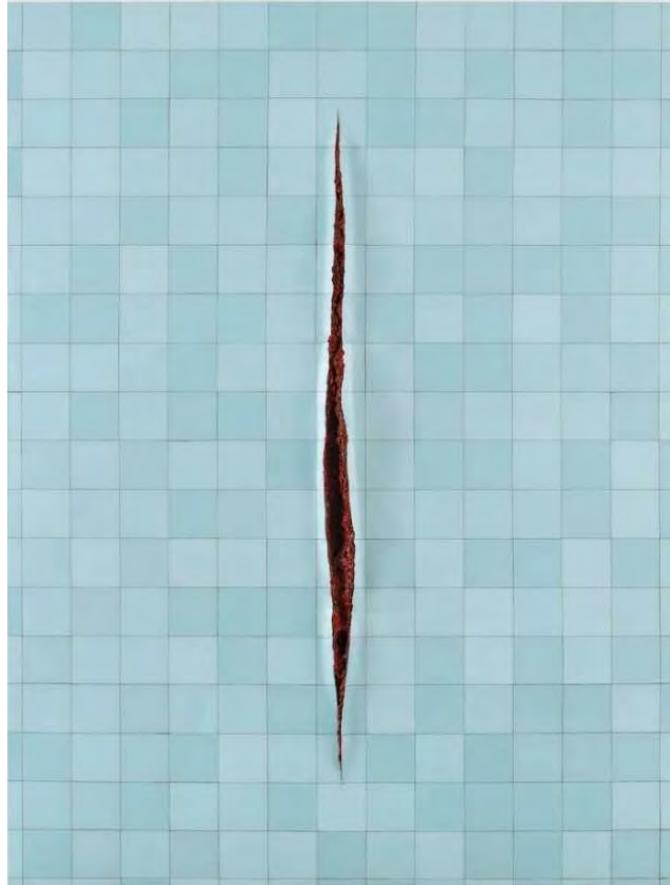


Ilustración 40. Adriana Varejão, (2002) *Parede com Incisões a la Fontana 3*, óleo en lienzo y poliuretano en aluminio y madera, dimensiones 260 x 195 cm, cortesía de la artista y Galería Victoria Miro, Londres / Venecia.

En este trabajo, Varejão combina dos conceptos visuales de corte de la superficie, la violencia extrema y temida por los pintores (nada más digno de una pesadilla que el lienzo se rompe después de pintado), la audacia y la urgencia de lo nuevo traído por Fontana, y, ahora sí, la mezcla de símbolos conquistados por el soporte y el contra soporte (lo que está oculto por el lienzo).

Se puede entender también como una urgencia de lo nuevo, sino como un paralelo simbólico con la madurez del artista. o «[...]es el tiempo de las granadas. Ahora mismo tengo una frente a mí. Reventada y abierta por la fuerza centrífuga de su propia madurez.»¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Berger, J. (2017). <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/115974?page=110>

Esta visión de la granada madura que se rompe de adentro hacia afuera, exponiendo la carne-pulpa, también puede compararse con la pantalla de Varejão, que expone la carne que ha sido aplastada por el tiempo bajo paredes de límpidos azulejos portugueses.

2.3.2 Lygia Pape: *Roda dos prazeres* - colores y sensorialidad

La artista Lygia Pape nació en Nueva Friburgo, RJ, en 1927, y falleció en 2004. Estudia con Fayga Ostrower en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro – MAM/RJ, e integra al Grupo Frente (1953) junto con Lygia Clark y Helio Oiticica, núcleo de concretismo en Río de Janeiro, figuras importantes en el desarrollo del arte moderno brasileño. Después de divergencias poéticas con los concretistas de São Paulo, la ruptura se formalizó en manifiesto Neoconcretista y exposición en 1959.

Los trabajos de Lygia Pape hacen una incorporación del tiempo subjetivo y de la participación del espectador en la obra de arte: En 1959, Lygia Clark, otra artista de esta cadena, creó la serie conocida como Bichos, y el crítico F. Gullar describe como el momento de modificación de la relación entre el espectador y la obra.

El espectador - que ya no es solo el espectador inmóvil- está llamado a participar activamente en la obra, que no se agota, que no se entrega totalmente, en el mero acto contemplativo: la obra necesita de él para revelarse en toda su extensión. Pero esa estructura móvil tiene un orden interno, una exigencia y, por lo tanto, no basta con el simple movimiento mecánico de la mano para revelarlo. Exige del espectador una participación integral, una voluntad de conocimiento y aprehensión.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Gullar, F. (1999) pp.256

De esta manera, percibimos que esa vibración de la obra, esa invitación a la interacción, fue una nueva venida abierta a través de las investigaciones y experimentaciones plásticas, visuales y sensoriales de ese movimiento, provocando muchas modificaciones y posibilidades de producción artística en la época posterior, y su influencia continúa perdurando hasta hoy.

Pape comenzó trabajando con el *Grupo Frente*, colectivo carioca que defendía el lenguaje geométrico como campo abierto a la experimentación; luego, en la fundación del neoconcretismo, que propiciaba una participación cada vez más activa del espectador en la obra, dando un paso decisivo en la integración del arte con la vida.

La artista afirma que: «No me interesa el fin, sino el camino recorrido, la creación en sus diferentes formas y manifestaciones, lo invisible que nos transforma». (Pape, L., 1972 In Borjas-Villel; Velásquez, 2012, pp.287) De esta manera enfatizando la importancia del camino a descubrir y a ser recorrido por el artista.

Pape, junto con Lygia Clark, el escultor Amílcar de Castro (1920-2002) y Franz Weissmann se unieron al crítico y artista Ferreira Gullar y Reynaldo Jardim, y al crítico turco Theon Spanudis (1915-1986), creando el *Manifiesto Neoconcreto*.



Ilustración 41 *Capa do Jornal do Brasil*, suplemento Dominical, Río de Janeiro, marzo 1959, ilustrando el lanzamiento del *Manifesto Neoconcreto*.

El Manifiesto buscaba, en cierto modo, ser una nueva vanguardia artística, una renovación. «Proponemos una reinterpretación del neoplasticismo, del constructivismo y de los demás movimientos afines, sobre la base de sus conquistas de expresión y dando prevalencia a la obra sobre la teoría»¹⁵⁸. Como todas las vanguardias, proponía algo nuevo. Pero este grupo realmente tuvo la entrega total y plena al arte, y lograron, en ese momento, llenar «una voluntad de trascendencia de lo racional y lo sensorial que hoy se manifiesta de manera irreprimible»¹⁵⁹

Las obras de Lygia Pape se desarrollan con la participación del público, como *El Divisor* (obra participativa que consiste en un tejido blanco de 30x30

¹⁵⁸ Geometricae | Geometric Abstract Art Magazine | *Manifesto neoconcreto*

¹⁵⁹ Ibid.

metros, con espacios para que la gente ponga sus cabezas y pasee, dando vida a la obra), interdisciplinariedad, teatralidad, nuevos materiales en el arte. Lo que abordaremos aquí, fue elegido por tener en su espectro temático la presencia del color como elemento visual y sensorial. El Manifiesto incluso cita que:

Creemos que la obra de arte supera el mecanismo material sobre el que descansa, no por alguna virtud extraterrestre: lo supera trascendiendo esas relaciones mecánicas (que la *Gestalt* objetiva) y creando para sí un significado tácito (M. Ponty) que emerge en ella por primera vez.¹⁶⁰

Roda dos Prazeres (1968) muestra, al igual que las de las experiencias citadas, el interés especial de Lygia por la realización de una obra sin autor, que pudiera repetirse sin la presencia de la artista. Así se llevará a cabo en la exposición. De este modo se provoca una toma de conciencia de los sentidos, incitando al público a utilizar unas gotas de agua con colorante alimentario de diferentes sabores para teñir la lengua de colores distintos.

¹⁶⁰



Ilustración 42. Lygia Pape, (1968) *Rueda de los placeres*, Porcelana, anilinas con sabores y cuentagotas, separadas en un diámetro de 4 metros. Acervo Proyecto Lygia Pape, RJ

Vemos una obra circular, como una rueda de danza o un ritual ecuménico, que desde el principio nos invita a rodearla. Hay en Pape un deseo de lo popular, de estar cerca de lo simple. La artista afirmaba que: «No hay nada más sofisticado, intelectualmente hablando, que la cultura dicha no erudita. La proximidad a las manifestaciones populares se refiere a la percepción del mundo que tengo como artista»¹⁶¹. Suponemos que no es sofisticado en ese contexto: un arte conceptual con significados intrínsecos, o utilizando materiales tradicionales y costosos.

Pape trae lo simple, lo colorido y sabroso, pequeños cuencos de bajo costo, y una idea que solo el espectador puede decir, por sí mismo, cuál es. Por supuesto, hay un contexto general, pero se ofrece abiertamente para que cada uno experimente, literalmente, y concluya lo que esa obra le ofrece. Este

¹⁶¹ Pape, 1998, p. 21-22 apud Machado, V. R., & Santos, F. L. de S. (2018) pp. 13-14.

espectador no puede ser neutral, es decir, si lo es, la obra no se activará. A este respecto, citamos a Popper:

En cuanto al papel del espectador en el arte que exige una participación, ha cambiado radicalmente desde que este espectador ha sido invitado a dar una respuesta total, es decir, intelectual y física a la vez. Actualmente se le pide que tome el arte (o más en concreto la situación artística en que se encuentra) con la misma seriedad que el artista.¹⁶²

Esta seriedad inherente al contexto de la obra, espacio artístico-estético (Popper) es un lugar de entrega de ambas partes, por un lado, del espectador y por otro, del artista, que renuncia a las posibilidades tradicionales y se lanza al espacio estético y experimental.

Esta seriedad inherente al contexto de la obra, espacio artístico-estético (Popper) es un lugar de entrega de ambas partes, por un lado, del espectador y por otro, del artista, que renuncia a las posibilidades tradicionales y se lanza al espacio estético y experimental. La artista afirma que “Quiero trabajar intensamente en un estado poético. Estoy buscando el poema”¹⁶³. Este poema es el arte, en su multilingüismo transdisciplinario, en las obras de Lygia Pape.

Nos preguntamos, ¿es posible afirmar que las obras creadas por Pape y sus compañeros también si escriben sencillamente en el contexto técnico histórico de la pintura postulado en la época de los años 60? Creemos, como ya se ha dicho, que estas son posibles ampliaciones lingüísticas de lo que se entendía como lenguaje de la pintura. Este novedoso contenido no encaja con los parámetros existentes y acaba por llamarse simplemente instalación. Esa instalación puede, sin embargo, ser una nueva ruta del lenguaje pictórico, pues

¹⁶² Popper, F., (1989) pp.10

¹⁶³ Pinacoteca de São Paulo - *Lygia Pape - Espaço Imantado*

se convierte en imagen, imagen sensorial, tridimensional, que fluye en el tiempo espacio. Guasch afirma que:

Las imágenes aspiran a los mismos derechos que el lenguaje. Y renuncian a ser situadas al mismo nivel que una «historia de las imágenes» o elevadas a una «historia del arte». Por el contrario, quieren ser vistas como complejos individuales que recorren y atraviesan múltiples identidades.¹⁶⁴

Nos parece que esta imagen reclama no solo la participación del público, sino también una ampliación de la percepción histórico-artística del arte, donde su color se refiere no solo a un posible sabor, como en una mezcla de polvo para jugo, sino también a la propia pintura. Pensamos así que la obra se enfrenta con los límites de la tradición. Aquí el color no es de pigmento artístico, y sí, un efímero colorante alimenticio disuelto en agua. Gullar afirma que:

También el poeta busca la experiencia primera del mundo, también él trabaja en el límite del lenguaje poético. [...] Así como el color se liberó de la pintura, la palabra se liberó de la poesía. El poeta tiene la palabra, pero ya no tiene un cuadro estético preestablecido donde colocarla hábilmente. Él se enfrenta a ella desarmado, sin ninguna posibilidad definida, pero con todas las posibilidades indefinidas. Lo importante no es hacer un poema, ni siquiera hacer un no-objeto – sino revelar la cantidad de mundo que se deposita en la palabra.¹⁶⁵

El crítico dice que *la cantidad de mundo que se deposita, en una palabra*, pero la podemos cambiar por obra. La cantidad de mundo que está depositada en este trabajo versa libremente con el espacio, el tiempo, la duración, que va a

¹⁶⁴ Guasch, A. M. (2021). <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/219729?page=137>

¹⁶⁵ Gullar, F. (2007) pp. 98-99).

cambiar de acuerdo con el tiempo empleado por el espectador para participar de la obra.

La rueda de los placeres, como sugiere el título de la obra, es una invitación al espectador a girar alrededor de los recipientes y probar el sabor de cada líquido contenido allí, pudiendo así experimentar el placer del sabor-color correspondiente. Al lado de cada olla, hay un cuentagotas que invita al espectador activo a servirse de su contenido, como los elementos surgidos en la historia de Alicia en el País de las Maravillas, de Lewis Carroll, donde la protagonista era invitada a beber y comer de los más diversos ítems, acto que la llevaría al cambio, y lo mismo se percibe en esta obra;

La mezcla es inofensiva para el espectador, pero el espectador asimilará el concepto de placer sensorial. ¿El color permite diferentes palatabilidades, aunque solo sea agua con colorante alimentario y azúcar? El color en esta obra es una sensación que activa todos los elementos que constituyen la imagen...



Ilustración 43 – detalle de *Alice tomando la botella 'DRINK ME' Alice's Adventures in Wonderland*, c.1865, Impreso por Dalziel Brothers (1815-1906) después de la ilustración de Sir John Tenniel (1820-1914). El grabado en madera fue creado originalmente para el conocido libro infantil de Lewis Carroll, publicado por primera vez en 1865.

Será así una performatividad producida por la voluntad y la curiosidad del espectador. Este se pondrá a girar en la Rueda de los placeres y a probar el dulce sabor de los colores: rojo, amarillo, azul, verde... ¿probaremos todos los colores? «De este modo [...] se creó una ambivalencia de los sentidos: el ojo vio una cosa y se alegró, pero la lengua podría rechazarla. O podría reforzar lo que el ojo ya había devorado, ¿no?»¹⁶⁶

¹⁶⁶ HAUSER&WIRTH, *Lygia Pape's 'Wheel of Pleasures'*



Ilustración 44 - *Lygia Pape Roda dos Prazeres (Wheels of Pleasure)* 2011 Vista de la instalación em el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011 © Projeto Lygia Pape y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Se provoca el deseo lúdico y así, este intercambio, esta fenomenología sucederá no solo en la mente, en los ojos, sino también en la boca del espectador, llevando la obra de arte a un nuevo nivel de interacción dinámica.

2.3.3 Mario Merz: Neones y objetos – Nuevos aportes materiales

Siguiendo nuestra investigación sobre la ampliación del lenguaje pictórico a través de materiales no convencionales, ahora abordamos el trabajo de Mario Merz. Merz (1 de enero de 1925 - 9 de noviembre de 2003) fue un artista italiano y un nombre notable en la participación de Art Povera.

Cuando el crítico de arte Germano Celant, en 1967, sacó a la luz este término, no se refería necesariamente a la pobreza de los artistas o al concepto

del arte en sí, sino a la impresión de crear obras de arte con materiales diferentes, sin la restricción de productos creados para el mercado del arte, que a menudo pueden encarecer el costo de una obra y no traer resultados visualmente innovadores, como fue el caso del movimiento.

Los artistas principales fueron Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini y Gilberto Zorio. Trabajaban de muchas maneras diferentes: Pintaron, esculpieron, tomaron fotografías y realizaron performances e instalaciones, que fueran de grande influencia posterior para a arte conceptual, creando obras de gran presencia física y pequeños gestos.

El trabajo de artistas de generaciones anteriores, como el citado Lucio Fontana y Piero Manzoni, sirvió de referente al grupo; a través del estudio de ideas ya exploradas, pues es posible llevar más allá la intención de crear algo que rompiera aún más con los conceptos establecidos de la idea de arte.

Las primeras manifestaciones artísticas se hicieron públicas en la exposición *Arte povera - Im Spazio* en 1967 en la Galería *La Bertesca*. La muestra reunió a 12 artistas en Turín, Roma, Génova y Milán. También Popper menciona esta muestra, y parafrasea a Celant, quien hizo un libro sobre el movimiento Art Povera, afirmando que este era «un medio de extender nuestra experiencia del arte y de la vida»¹⁶⁷.

En noviembre del mismo año, Celant publicó el artículo *Arte povera: appunti per una guerriglia*, en el que estableció un paralelo entre las rupturas estéticas del grupo y las revoluciones sociales de finales de los años 1960.

¹⁶⁷ Popper, F., (1989) pp.17

Fue durante la Segunda Guerra Mundial que el Mario Merz, yendo en contra del fascismo italiano, comenzó a pintar de manera autodidacta. En la segunda mitad de la década de 1960, su producción se volvió hacia la búsqueda de la esencia de las relaciones entre la naturaleza, el hombre y el arte.

Guasch sostiene la idea de que la historia de este artista proviene de la pintura (1996, pp.236), y que la experiencia con nuevos materiales, el uso de objetos encontrados y las pruebas de posibilidades han abierto un nuevo camino en su arte. Merz dice que «el arte es un fenómeno que se ocupa del contraste, y nunca de realizaciones terminales; ¿es algo que compite con la ciencia» (apud Guasch, 1996, pp. 233).

Merz comenzó entonces a trabajar con las cualidades metafóricas de los materiales, explorando el contraste entre los elementos naturales en estado bruto y los productos industriales. En el período de mayor actividad con otros artistas de Art Povera, Merz investigó estructuras arquetípicas como el iglú y la mesa.

Estos elementos a menudo se combinaron con interpretaciones de la secuencia matemática de Fibonacci, una progresión en la que cada número es la suma de los dos anteriores (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...). Los números de Fibonacci eran, para Merz, un emblema de la energía natural y primitiva inherente a todas las cosas.

Traemos aquí dos trabajos de Merz, que abordan la cuestión de la pobre fisicalidad de la obra, un intento de unir arte y vida, y una ampliación en el lenguaje de la pintura, esto dicho más explícitamente debido a la utilización de una materia prima de color, en lugar de utilizar un lienzo pintado en ese tono.



Ilustración 46 - Mario Merz, (1968-73), *Che Fare?*, bacia de aluminio, cera e neon, 125 × 668 × 191 mm, 2,8 kg, Tate Gallery.

El trabajo *Che fare?* consiste en un recipiente de aluminio, con asas, lleno hasta casi sus bordes de cera de abejas. La cera es un material que cambia de estado físico según la temperatura: puede volverse muy rígida si se somete a bajas temperaturas.

Aquí, en este caso, se ha fundido para ocupar casi todo el recipiente, y tiene un color amarillo ocre, lo que nos remite al pigmento artístico. Sin embargo, la cera no tiene ninguna pigmentación artificial, solo la natural, promovida por el polen sintetizado por las abejas.

En el proceso de llenar la cuenca con cera, se insertó y ató a una de las asas laterales el cable eléctrico que conduce la energía para conectar la otra parte del trabajo, que es una escritura hecha a mano en neón. Aunque Merz no fue el primer artista en utilizar piezas de neón en sus obras, lo hizo de manera significativa y destacada. Aquí tenemos las palabras *che fare* seguidas de un signo de interrogación.

Merz comenzó a utilizar la frase italiana 'che fare?' de forma recurrente en su obra a partir de 1967. Puede traducirse como «¿qué hacer?» o «¿qué hay que hacer?»¹⁶⁹ El artista que, además de esta pieza, también hizo dos pinturas efímeras, utilizando una mezcla de óleo y tierra como pintura, pintando la frase-pregunta en letras enormes en la pared de una sala expositiva. Además, había un grifo en una pared de la galería, que permaneció abierta, chorreando agua mientras se celebraba la inauguración de la exposición. Merz afirma que este gesto simbólico también llevaba al público la idea de fuga, duda e inquietud como parte del trabajo (Celant, G., 1989, pp.106).

¹⁶⁹ Esta pregunta está estrechamente relacionada con un discurso de 1902 de Vladimir Lenin en el que utilizó las palabras como un llamado revolucionario a las armas. Este polémico discurso se reeditó en Italia en 1968 (el año en que se realizó la escultura) y fue leído y recibido con entusiasmo, sobre todo por los estudiantes y trabajadores que se manifestaban en aquella época. Lenin se apropió de las palabras *¿qué hay que hacer?* de una novela socialista de 1863 de Nikolay Chernyshevsky. Esta novela fue escrita desde una posición en la que el arte es visto como el medio de revelar y comprender mejor, pero no trascender, la realidad. Sin embargo, Merz ha afirmado haber tenido poco interés en el panfleto de Lenin, que sólo lo ha leído en una librería, y ha señalado en cambio que se ha intrigado por la pregunta «¿qué hay que hacer?» (o «¿qué hay que hacer?») después de observar a los niños en el juego preguntándose constantemente esta pregunta.



Ilustración 47. Libro Vladimir Ilic Lenin (1970) *CHE FARE?*, Editora Riuniti

El artista intentaba también dar una nueva complejidad a la relación del soporte. Ha dicho que la idea era «ponerlos dentro de un material que absorbería una frase»¹⁷⁰ De esta manera Merz no demuestra la importancia del material: si se colocara sobre una lona pintada o madera, no se producirían modificaciones físicas en el soporte.

A este ejemplo, la luz de neón, que tiene un calor suave, cada vez que se enciende la obra, delicadamente calienta la cera alrededor y debajo de la escritura: Va quedando incrustada en la superficie liberando un suave aroma edulcorado.

En contraposición a este elemento de alteraciones físicas, traemos otro trabajo de Merz, que tiene en su composición diseños de mesas con lo que parecen vasos en su superficie.

¹⁷⁰ Celant, G., (1989) pp.106.

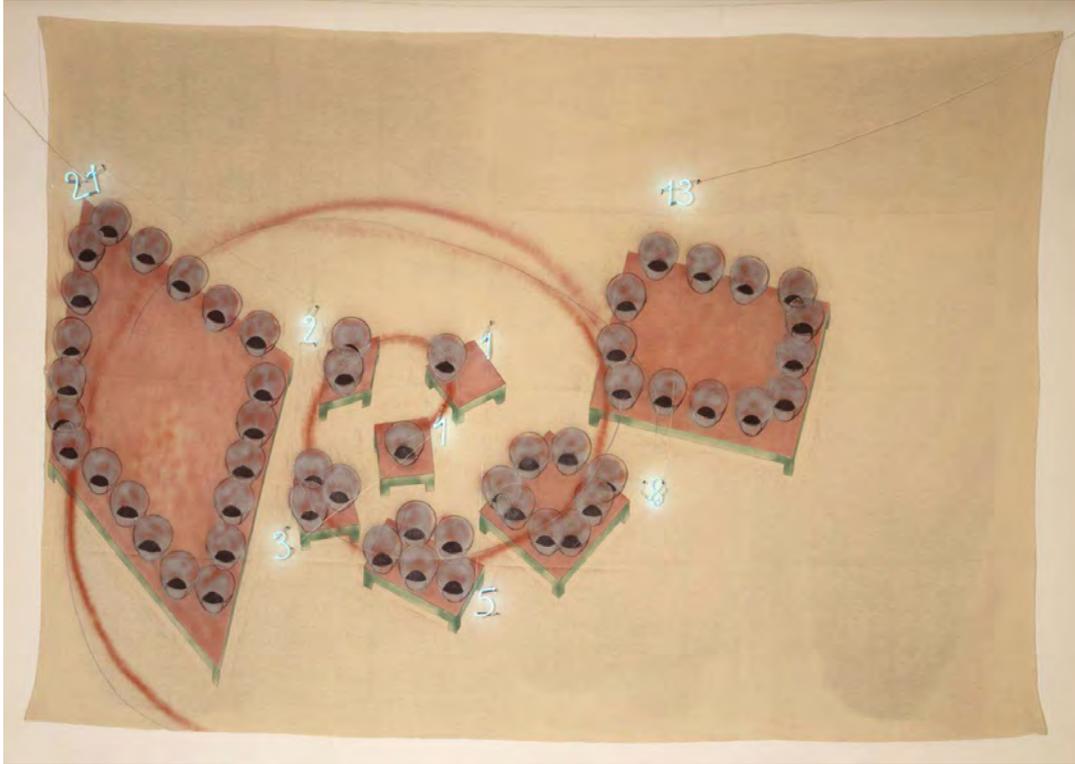


Ilustración 48. Mario Merz, (1974-6), *Fibonacci Tables*, Carbón, pintura acrílica, pintura metálica y neón sobre lienzo, 2667 × 3822 cm. COLECCIÓN Tate.

En este trabajo tenemos la presencia en los citados números de Fibonacci, en secuencia acompañada de un suave trazo en rojo claro de la espiral que conjuga la proporción áurea.

Es interesante observar que las mesas están compuestas de tonos de colores opuestos (rojo y verde) que aportan una suave armonía a la pintura, junto con el beige omnipresente y las pequeñas medialunas de marrón-negro, que pueden sugerir copas de vino o vasos de café. La composición remite a un salón de restaurante, donde las mesas se adaptan a un número cada vez más grande de comensales.

El neón vuelve a aparecer en forma de escritura, esta vez en números de la secuencia de oro: están conectados a cables discretos que se sostienen detrás del soporte. Aquí, no interferirá directamente como en *che fare?*, sino que

problematiza la estética del color pigmento visible y tradicional, yuxtaponiéndose con un color claro seductor y lúdico.

Las mesas de apariencia sesgada y de aumento progresivo y los números en neón hacen referencia a un salón o fiesta recientemente vaciado. Esta sensación puede, subjetivamente, referirse al crecimiento demográfico que estaba ocurriendo o, simbólicamente, a las personas que estrían definitivamente ausentes debido a las guerras.

2.4 Recapitulación de contenidos.

El Capítulo 2 de nuestra tesis fue una exploración y revisión donde intentamos conectar el pensamiento filosófico y artístico histórico con la evolución de la pintura y la práctica artística contemporánea que sigue en desarrollo. A lo largo de este capítulo, se han destacado conceptos clave y se ha establecido una sólida base teórica para comprender la intersección entre la filosofía y el arte.

Hemos destacado la importancia de examinar las influencias filosóficas y teóricas en la pintura y el arte visual. Se ha demostrado que, a lo largo de la historia, las corrientes filosóficas han desempeñado un papel fundamental en la formación de las prácticas artísticas y en la evolución de la pintura como medio. Los artistas, como Luis Gordillo, Pablo Picasso y Marcel Duchamp, han utilizado conceptos filosóficos para cuestionar y expandir los límites formales de la pintura. La introducción de elementos innovadores, como la fotografía y el ensamblaje, ha enriquecido aún más el vocabulario artístico y ha desafiado las convenciones tradicionales.

Además, hemos analizado la influencia de filósofos e historiadores del arte como G. Deleuze, O. Calabrese y G. Bachelard. Sus perspectivas diferenciadas sobre el lenguaje del arte y la relación entre el arte y el tiempo han proporcionado un marco teórico valioso para entender los cambios significativos que ocurrieron a principios del siglo XX y su impacto continuo en la práctica artística contemporánea.

Se ha explorado la noción de tradición pictórica y la expansión de la pintura como un proceso de metamorfosis. Se ha destacado que la evolución de la pintura se concibe como un lenguaje en constante desarrollo, que abarca no

solo aspectos formales, sino también conceptuales, como el cuerpo, el tiempo y el lenguaje.

En la era postmoderna, se ha subrayado la idea de que el hacer artístico es un proceso continuo y fluido, en el que los artistas siguen un flujo de ideas. La fusión de conceptos como la composición de la obra, la expansión del espacio y la importancia de comprender tanto el pasado como el presente demuestra la relevancia continua de la filosofía en la práctica artística contemporánea. Esta perspectiva redefine al artista como un pensador activo y creativo.

Se ha destacado que la tradición ya no se percibe como un obstáculo a superar, sino como un recurso valioso que puede servir como marco para la expansión del lenguaje pictórico. En lugar de romper con la tradición, los artistas posmodernos la utilizaran como fuente de inspiración y como base para la innovación.

Buscamos así hacer una visión de la intersección entre la filosofía, la teoría del arte y la práctica artística a lo largo de la historia. Ha demostrado cómo la filosofía y la teoría del arte han influido en la evolución de la pintura y cómo los artistas contemporáneos continúan construyendo sobre esta base, expandiendo el lenguaje pictórico.

A photograph of a man with a joyful expression, wearing a bright yellow garment that is draped over his shoulder and chest. The background is a solid, vibrant red color. The lighting is warm, highlighting the textures of the fabric and the man's features.

CAPÍTULO 3

LENGUAJES DE LA PINTURA EXPANDIDA



Ilustración 49 – Página anterior: Nildo da Manguera en *HO*, película de Ivan Cardoso (Río de Janeiro, 1979) – fotografía de Eduardo Viveiros de Castro.

LENGUAJES DE LA PINTURA EXPANDIDA



Mapa 4 – Andreia Falqueto, *Mapa conceptual del Capítulo 3 de la tesis*, ilustración digital, 2023

3.1 Una Introducción a los Lenguajes de la Pintura Expandida

La disensión pone en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que se percibe, pensable y factible y la división de quienes son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común.¹⁷¹

Se percibe que, en algún momento de la década de 1940, después de la Segunda Guerra Mundial, y con la confluencia de los viejos maestros franceses, la conciencia colectiva, los *zeitgeists*, llevó a los artistas a volver a hacer un trabajo de abstracción naturalista, según lo citado por GUASCH (1996). Una de estas nuevas olas derivó hacia algo más neoplástico y constructivista, siguiendo la herencia de Mondrian y Malevich, generando una estética renovada que tomó el nombre de **Arte concreto**¹⁷², después de la exposición *Art concret* de 1945 en la Galería Drouin.

Los trabajos y conceptos producidos por esta corriente, que tuvo nombres representantes como V. Vasarely, R. P. Lohse, y M. Bill, pretendía un arte universal, anti sensible, mecanización técnica, claridad absoluta.

Max Bill (1908–1994) buscó crear obras libres de la representación, centrándose en la forma y el color. El intento era el de eliminar toda representación figurativa y mimética contenida en los fenómenos naturales. Al igual que P. Mondrian, Bill buscaba una nueva comprensión del espacio plástico. B. van der Leek, cofundador del grupo De Stijl junto con Mondrian, hablaba de

¹⁷¹ Rancière, J. (2012) pp. 49

¹⁷² Guasch, A.M. (1996) afirma que el término arte concreto no es nuevo, ya utilizado anteriormente por Arp Kandinsky y De Stijl.

«una expansión, en contraste con la planitud de la arquitectura, que limita el espacio»¹⁷³



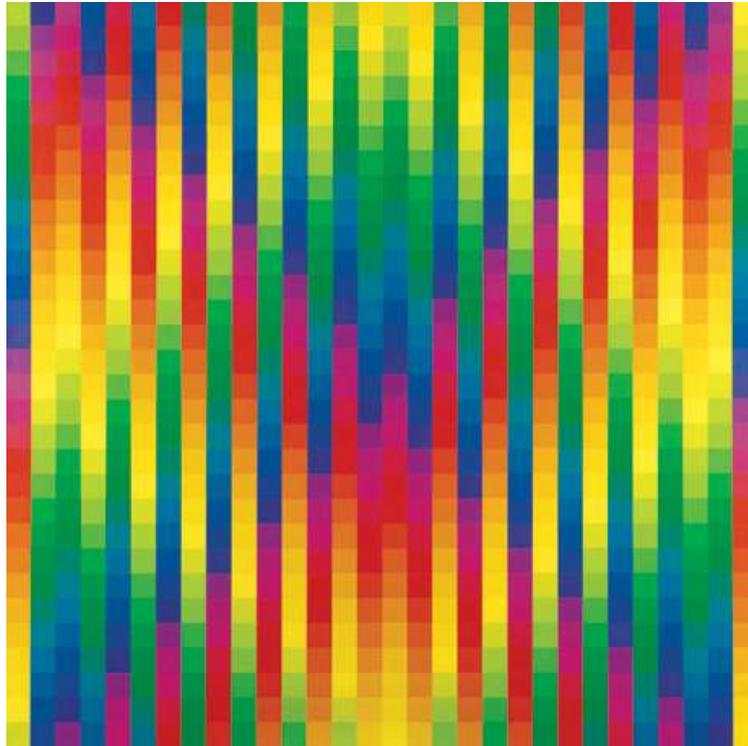
Ilustración 50. Max Bill 1938 *Quince variaciones sobre un mismo tema*, Material gráfico, 33,3 x 31,7 x 1,8 cm. MACBA Collection. MACBA Foundation.

Traemos aquí este trabajo de Max Bill, donde, partiendo de los parámetros de línea, punto y plano, el artista desarrolló estudios que versan básicamente con colores y formas de manera bastante limitada, pero que traen una increíble sensación de ritmo y movimiento.

Dada la amplitud dentro del soporte, y el intento de expandirse al ambiente, Richard Paul Lohse fue precursor en el uso de geometría, colores y serialización, en propuestas que en el futuro dialogarían con Op art. Guasch llama «representación visual del tiempo» (Guasch, 1996, pp. 19) lo que se

¹⁷³ Bart van der Leek, (1917), p.7 apud Museo Reina Sofia, 2021, pp.83

intentaba hacer y lo que también es entendido como arte cinético por algunos críticos.



*Ilustración 51. Richard Paul Lohse (1943/1970) Treinta series de colores sistemáticos verticales en forma rómbica amarilla - Óleo sobre lienzo, 165 x 165 cm
Fundación Richard Paul Lohse, Zúrich.*

Lohse trae una sensación visual inédita en la época; con colores fuertes, variaciones tonales y formas homónimas, el ritmo y la vibración cromática hicieron de esta serie un hito que marcó la época y que hoy influye en artistas de todo el mundo. En ese momento, fue reconocido por su innovación. Según Donald Judd:

Las actitudes implícitas en la obra de Lohse, incluyendo ideas fuertes y todavía radicales sobre la sociedad, son muy interesantes, tanto en lo que se refiere a lo antiguo como a lo nuevo. Los cuadrados y rectángulos comprenden esquemas que se repiten o varían con colores que se repiten o varían en consecuencia. Esta forma de trabajar, que ahora es

común a muchos de nosotros, no existía antes de Lohse y algunos otros. No es así como Mondrian, Malevich o Van Doesburg trabajaban. En la obra de Lohse está el final de la tradición compositiva europea, un buen final, y también está el comienzo de mucho que todavía está empezando a desarrollarse.¹⁷⁴

Se percibe así el valor y legado globalizado del artista, trayendo dicho cierre a lo que se entendía tradicionalmente como composición. A este respecto, traemos aquí dos obras de artistas contemporáneos que de alguna manera se inspiraron en Lohse. Uno de estos artistas es Li Shurui (China, 1981).

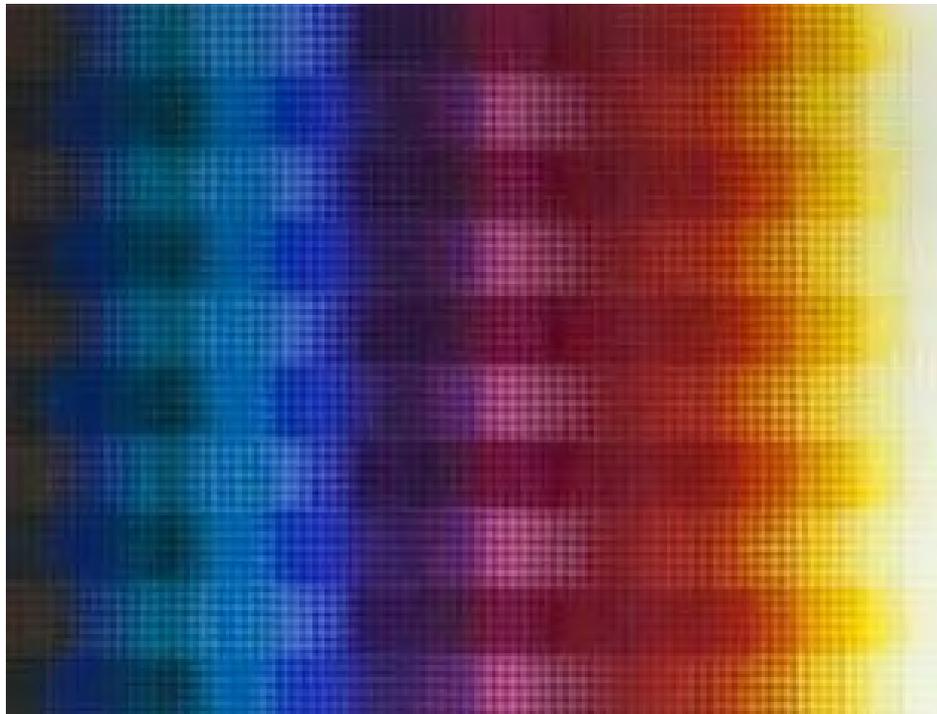


Ilustración 52. Li Shurui (2011) *Inner Rainbow* Acrílico sobre lienzo 70 7/8 x 94 1/2 pulgadas Rubell Family Collection, Miami.

El estudio de la luz y el color y sus connotaciones culturales constituyen el núcleo de la práctica artística de L. Shurui. La artista cree que través el uso de estos elementos, se puede encarnar, registrar y moldear las necesidades y

¹⁷⁴ Judd, D. (1988) apud RICHARD PAUL LOHSE. *Web del artista*

la espiritualidad de las personas en diferentes culturas y épocas, lo que también está relacionado con su ideología colectiva en un sentido más amplio.

Aunque los trabajos conservan diferencias significativas, la característica de pixelado y colores puros con variación tonal y formas simples está presente en ambos. Lohse tal vez no se imaginaba que estaba creando algo tan similar a la estética gráfica de computadoras y teléfonos móviles de hoy en día, con colores saturados e iluminados. Ambos trabajos dialogan con el color luz, pero si se utiliza de color pigmento y soporte tradicional.

Todavía en la década de 1950, Max Bill presenta una serie de trabajos bidimensionales, como el lienzo *Acentos de seis zonas* pero que coqueteaban con el espacio y el ritmo, parece como si trataran de saltar del papel para bailar en el espacio.

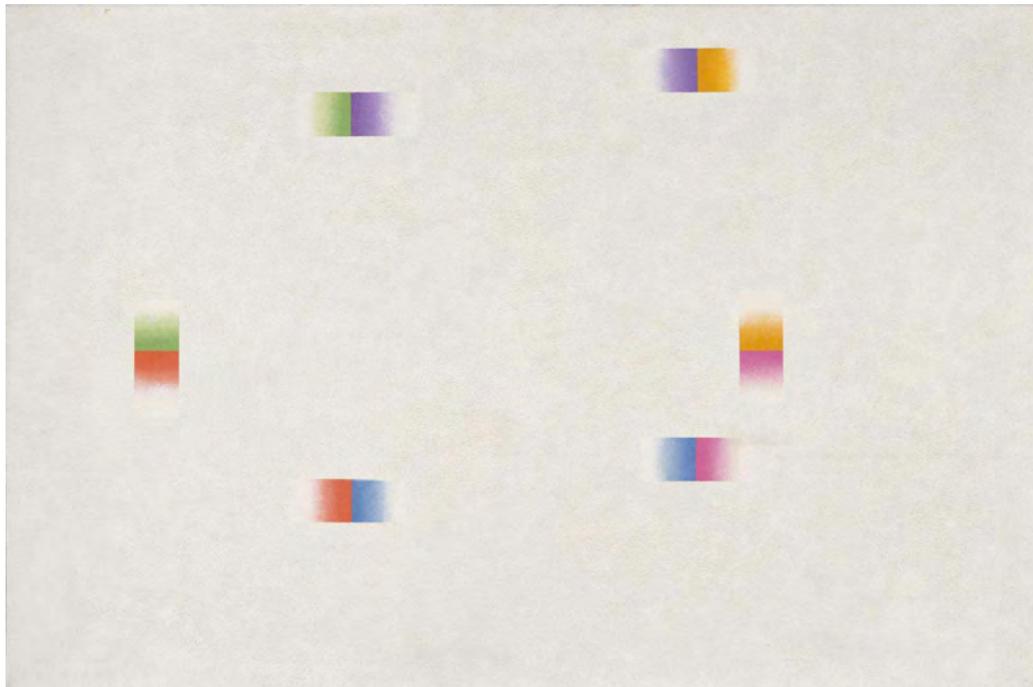


Ilustración 53 - Max Bill (1955) *Akzente aus six Zonen*, óleo sobre lienzo, 915 × 1267 × 73 mm. COLECCIÓN Tate ADQUISICIÓN Adquirido con fondos proporcionados por la Fundación Ampersand, el Nicholas Themans Trust y los miembros de Tate 2020.

Este trabajo trae un ritmo suave, y como el ritmo que remite a las manecillas de un reloj analógico, donde los pares de tonos van de encadenados a un lado de los bordes borrosos, dando una ligera sensación de movimiento. Los colores, en pares, van de reflejarse en el siguiente grupo, de manera organizada, pero sin seguir ninguna lógica establecida por los círculos cromáticos. Tenemos la impresión de que junto al color que se desvanece, se pinta una banda de tonos que imita el fondo en un valor tonal mínimamente mayor, dando la sensación de derretimiento o dilución de la forma.

La década de 1950 fue muy fructífera para el artista. En 1953, junto con Inge Aicher-Scholl y Otl Aicher, cofundó la *Hochschule für Gestaltung Ulm* (Escuela de Arte y Diseño de Ulm), donde fue arquitecto y director. La institución se inspiró claramente en la Bauhaus, a partir de su propia experiencia como alumno de la Bauhaus en Dessau entre 1927 y 1929, donde estudió con P. Klee, W. Kandinsky y L. M. Nagy.



Ilustración 54. Antônio Maluf, (1951) *Cartel de la Primera Bienal de São Paulo*, donde Bill ganó el Primer Premio. La Bienal de Sao Paulo es hoy un evento de las artes de importancia global, y mucho del crecimiento del estado de SP creemos que se debe a la Bienal.

Al igual que en la fuerte presencia en la Universidad, la obra *Akzente aus six Zonen* surgió durante un período significativo marcado por la gran exposición de Bill en el Museo de Arte de São Paulo en Brasil en 1951, cuando Bill ganó el Premio de Escultura en la Bienal de São Paulo, e influenció los cambios neoconcretistas en Brasil. En 1953 formó parte del jurado de la 2a Bienal de São Paulo.



Ilustración 55 Max Bill (1948-1949) *Unidad tripartida*, acero inoxidable, 113,5 cm x 83 cm x 100 cm, Donación Museo de Arte Moderno de São Paulo. Trabajo ganador del Premio Regulamentar Escultura Extranjera (Federación de las Industrias) I Bienal de São Paulo, 1951. Adquirida por el Museo de Arte Moderno de São Paulo durante la Bienal de São Paulo.

Y aquí, se hace la conexión conceptual geográfica con los éxitos de las vanguardias en Brasil, con el grupo *Ruptura y Frente*. Como resultado de esta exposición, Bill fue reconocido como una fuente de inspiración y desafío para la próxima generación de artistas brasileños, incluyendo Helio Oiticica (1937-1980) y Lygia Clark (1920-1988).

El grupo Ruptura estrenó en 9 de diciembre de 1952, en el Museu de Arte Moderna de São Paulo, la rama pionera de São Paulo del movimiento Concretista. Fue en la misma fecha que se dio a conocer el documento fundacional del grupo, el 'Manifiesto de Ruptura' de Waldemar Cordeiro, teórico y portavoz de las ideas del grupo. «Este conciso texto expone un conjunto de nuevos principios espaciales, cromáticos y formales con un rigor nunca antes visto en la historia del arte brasileño.»¹⁷⁵ Transmitió el significado de la ruptura propuesta por sus signatarios Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopoldo Haar, Luis Sacilotto y Anatol Wladyslaw, a los que se sumaron posteriormente Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand y Maurício Nogueira Lima.

En el cartel se pueden ver máximas exclamatorias, la palabra se rompe en letras minúsculas, pero audaces en un rojo vivo, subrayadas por los apellidos de sus firmantes.

Las frases como «¿por qué?» – «fue la crisis – fue la renovación», «es el viejo – es el nuevo» seguido de varias frases-respuestas impregnan el cartel, que tiene función de arte y manifiesto. La frase «El arte antiguo era grande cuando era inteligente. Sin embargo, nuestra inteligencia no puede ser la de Leonardo. La historia ha dado un salto cualitativo». (Esta frase nos remite al diálogo interpuesto entre R.Krauss y M.Fried que trataremos más adelante). –

¹⁷⁵ New City Brazil - Visual Art Culture of São Paulo and Beyond - *Breakthrough: A conversation with Fernando Cocchiarale about the exhibition "Ruptura" and the foundation of Concrete art.*

Con respecto a la falta de continuidad, tenemos la sensación de que los artistas de se referían a una idea fuera de práctica, la de la evolución técnica, que confería el título de artista a un estudiante en la época citada de Leonardo Da Vinci.

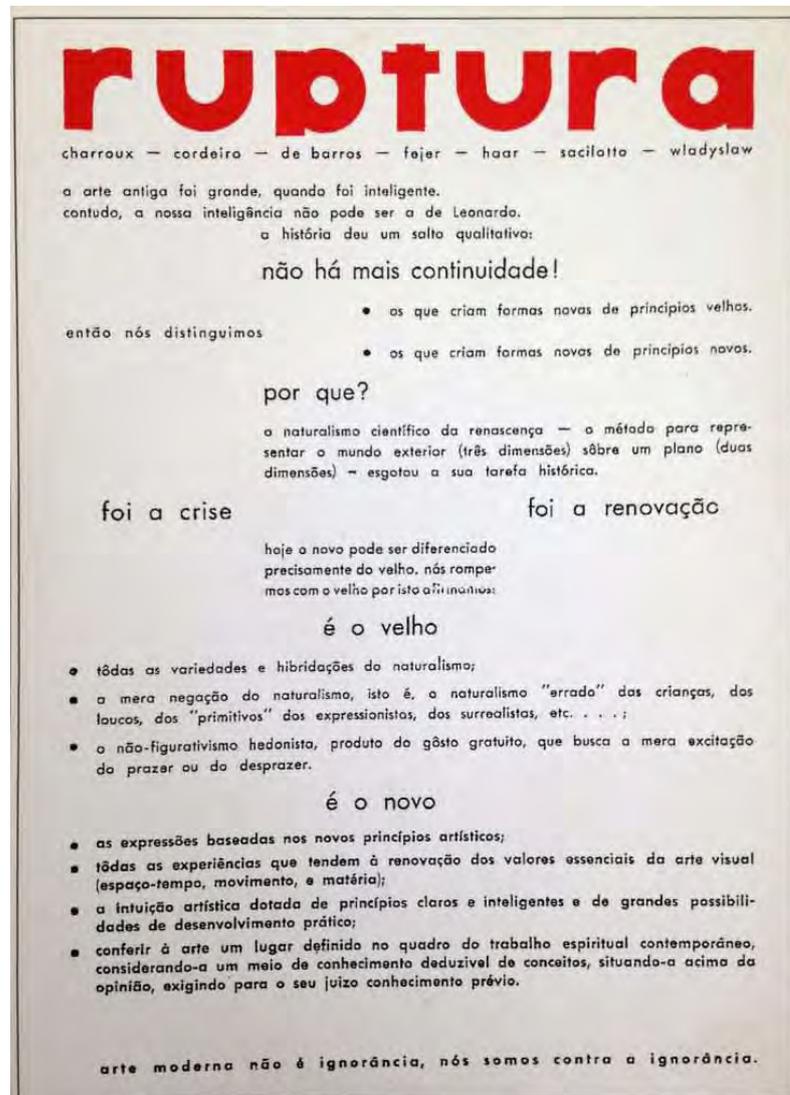


Ilustración 56. Waldemar Cordeiro (1952) *Manifesto Ruptura* diseño del poster por Leopoldo Haar (1910-1954).

Aquí, la portada del catálogo, cuya disposición de las letras y de las palabras invita a una lectura sesgada, poco convencional, y remite a una nueva visión del arte:

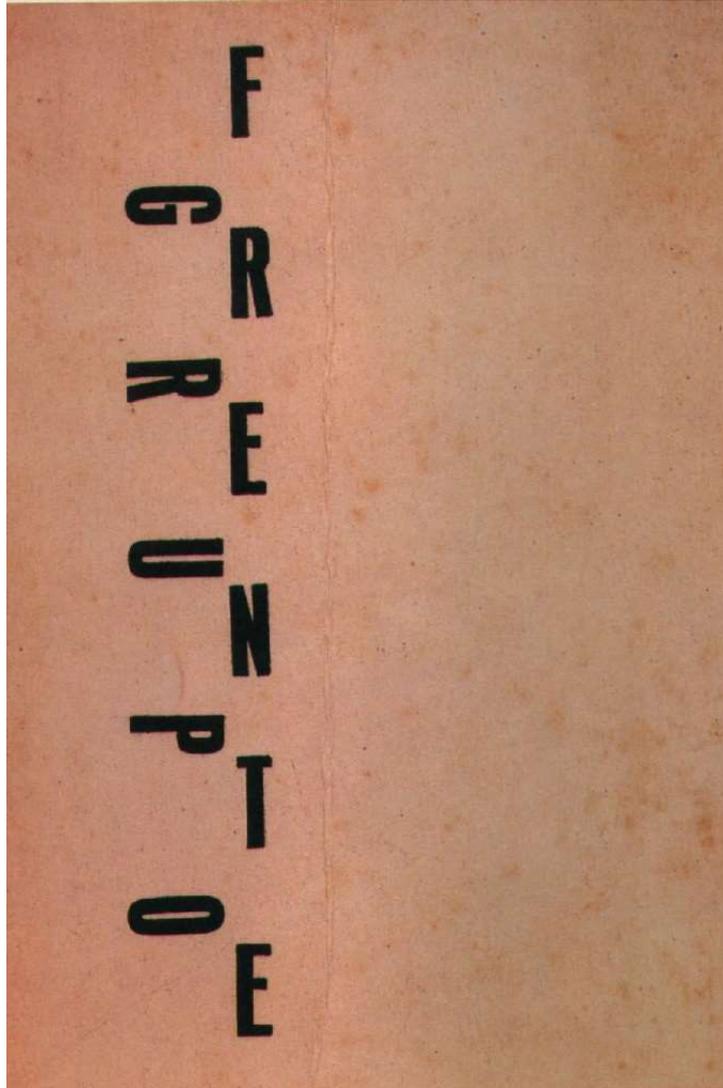


Figura 1 – Grupo Frente, (1954) *Capa del catálogo da 1ª Exposição Grupo Frente*, Catálogo, Impresión, Rio de Janeiro,

Abordamos esta introducción histórica para situar cambios relativos a la idea del concretismo en pintura, que luego serían actualizados y expandidos en el eje sudamericano, por el grupo Frente, teniendo como líder a Ivan Serpa y como mentor intelectual a Ferreira Gullar. La primera exposición del grupo tuvo lugar en 1954 en la Galería Ibeu, solo nueve años después de la citada exposición *Art Concret*.

3.2 Lo que abarca el todo.

En un momento de fricción cultural global, el ascenso meteórico de un artista estadounidense comienza a cambiar la forma de ver la presencia del arte, el artista y el lugar del espectador: Jackson Pollock, el antihéroe estadounidense, que muere trágicamente, como una chicharra, que canta hasta el límite, ensordece a los que le rodean y termina explotando. Allan Kaprow, en su reflexivo texto sobre los cambios en el arte, cita este hecho con cierto deslumbramiento y esperanza:

Tal vez era la encarnación de nuestra ambición de una liberación absoluta y un deseo compartido secretamente de convertir las viejas mesas cubiertas de baratijas y champán choco. Vimos en su ejemplo la posibilidad de un asombroso frescor, una especie de ceguera extática.¹⁷⁶

En esta reflexión nos dimos cuenta de que lo que Kaprow llama «quichillería y champán choco» se refería directamente, de manera ácida, a una antigua forma de hacer pintura. Kaprow estaba convencido de que todo lo que se había hecho antes era en realidad una escalera para la llegada de Pollock, que derribaría viejos conceptos visuales, estéticos, prácticos (en cuanto a la forma de pintar) y sensoriales. Parece radical, pero en cierto modo, Pollock es uno de los primeros, si no el primero, en subvertir el ambiente a su favor: «El artista, el espectador y el mundo exterior están involucrados aquí de manera muy intercambiable» (apud COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória, 2006 pp. 41).

A pesar de que no estamos de acuerdo en afirmar que Pollock fue un mesías individual, incluso porque el autor afirma que el artista fallecido no tenía una sensibilidad *malerisch*¹⁷⁷ en el sentido estricto de la palabra; pero

¹⁷⁶ Kaprow apud COTRIM, C. e FERREIRA, G., (2006), pp.37

¹⁷⁷ *Malerisch*, en traducción directa, sería pictórico - relativo a la pintura, o pintoresco, digno de ser pintado.

utilizaremos algunos conceptos válidos y pertinentes en cuanto al lenguaje de la pintura, aunque el propio Kaprow no lo haya nombrado así. Cita tres parámetros para juzgar esta innovación: **El acto de pintar, la Forma y la Escala**; sin embargo, hemos visto anteriormente que hay otros factores involucrados. Pero, sin duda, Pollock ha arrojado luz sobre muchas posibilidades y ha cimentado un camino a seguir. Danto nos dice que «explicar por qué una obra es intensa es cómo explicar por qué algo es gracioso» (2002, pp.226). Nos limitaremos a afirmar la importancia del artista estadounidense sin citar muchos ejemplos de su obra, sino reiterando su legado artístico.

Dando una pequeña vuelta en el tiempo, abordaremos ahora el Nuevo Realismo. Como contrapartida al arte pop estadounidense, también tuvo un camino similar a otras vanguardias: un grupo de artistas, un mentor que firmaba el manifiesto, en este caso Pierre Restany, y un nuevo sentido de lo real. Ya hemos citado este acontecimiento en esta tesis y no vamos a extendernos en este tema, sino que vamos a puntuarlo como el campo creativo de Yves Klein, cuyo trabajo se revisará a continuación.

En cualquier caso, cuando hablamos de la idea de algo que abarca el todo, los Nuevos Realistas, especialmente Arman y Klein, han sacado a la luz ideas audaces y fuera del contexto artístico que hasta entonces se habían empleado. Klein, aunque ampliamente inspirado en las actuaciones del grupo oriental *Guta*¹⁷⁸ (fundado en 1954 en Japón por Yoshihara Jiro), logra cruzar la frontera entre arte, vida, público, taller, participación y soporte artístico, fusionando todo en un gran happening performance.

¹⁷⁸ «La Gutai Bijutsu Kyokai (Asociación de Arte Gutai) se formó en 1954 en Osaka por Yoshihara Jiro, Kanayama Akira, Murakami Saburo, Shiraga Kazuo y Shozo Shimamoto. La palabra se ha traducido al inglés como 'incorporación' o 'concreto'. Yoshihara fue un artista mayor en torno al cual el grupo se unió y quien lo financió. El historiador del arte Yve-Alain Bois ha dicho que 'las actividades del grupo Gutai a mediados de la década de 1950 constituyen uno de los momentos más importantes de la cultura japonesa de la posguerra'» - TATE UK - GUTAI.

Arman, ya no representa figuras, las masifica, comprime, construye nuevas formas de ver los objetos y elementos. Traemos aquí esta obra de 1969, que sigue en el lenguaje abierto por el artista, y pedimos atención a la provocación, ironía y bravata coronada por el título de la obra: *Todavía uso pinceles*. El artista no solo usa pinceles, símbolo máximo del pintor, sino que los agrupa en un solo color, creando una danza de cables, pelos y virolas que, de manera irónica e intensa, remiten al oficio del pintor de caballete.



Ilustración 57. Arman (1969) *I Still Use Brushes* (yo todavía uso pinceles), Cepillos incrustados en plástico, en caja de acrílico, 203,2 x 203,2 cm. Crédito: Legado de Richard S. Zeisler.

Pensando el espacio artístico del taller y el espacio expositivo como una sola unidad, el arte comienza a expandirse desde el soporte, y tal vez más que

eso, comienza a dialogar entre sí, como si una serie de obras no fueran más piezas individuales, sino un organismo vivo.

Claes Oldenburg, en 1961, subvierte la práctica tradicional de vender arte a través de una galería abriendo una tienda en el Lower East Side de Manhattan y vendiendo su trabajo allí. Entre las ofrendas había esculturas de ropa interior y pasteles, tortas y otros dulces hechos de yeso pintado. *The Store* anunció el interés de Oldenburg en la línea resbaladiza entre arte y mercancía y el papel del artista en la autopromoción: Haciendo uso de una cierta *foreign branding*¹⁷⁹, Oldenburg creó tarjetas de visita y artículos de papelería, además de carteles que llevaban palabras en inglés y español:



Ilustración 58. Claes Oldenburg (1961) *The Store*, Cartel, 71,8 x 56 cm Editorial del artista en colaboración con Green Gallery, New York Printer Manhattan Press, New York

¹⁷⁹ *foreign branding* o *Marca extranjera* es un término de publicidad y marketing que describe el uso de nombres de marcas extranjeras o que suenan extranjeras para empresas, bienes y servicios para sugerir que son de origen extranjero, generalmente para hacer que parezcan provenir de un lugar que parezca atractivo, o al menos exótico.

Basado en un póster que el artista vio en un barrio puertorriqueño de Nueva York, conserva algunas palabras en español. Guasch lo llama de *environment* (ambiente) performativo (Forteza, 2006, pp.281) dando a entender que, al igual que otros artistas y trabajos citados aquí, el trabajo de se expande hacia el espacio expositivo y abraza, engulle y absorbe al espectador.

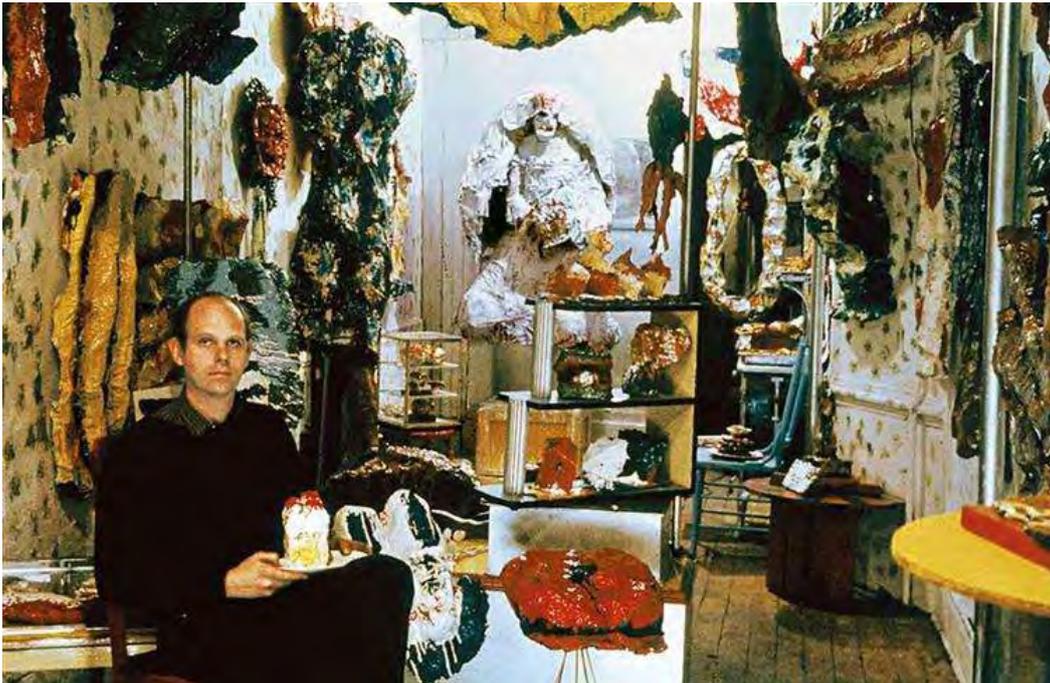


Ilustración 59. Claes Oldenburg (1961) Registro de The Store

Es importante destacar aquí la necesidad del registro, además de una fotografía de la obra, una documentación histórica del montaje y disposición de las piezas, ya que este ambiente creado por Oldenburg posteriormente fue reconstruido en el Museo de Arte Moderno, es decir, la obra aquí va más allá de la existencia única, así como en Klein, el registro fotográfico de lo sucedido ayuda a dar dimensión a la empresa como un todo que dialoga con el espacio, no solamente como un trabajo individual.

Pensamos que, hasta ese momento, fue posible dar una visión clara de algunas referencias de las vanguardias involucradas de los cambios propuestos y de cómo los espacios expositivos se convirtieron en lugares de tensión del espacio, y de cómo, poco a poco, el espectador pasó de un simple y distante observado, a una parte integral de la obra, que ayuda a la misma a existir, que funciona como llave de encendido en la activación de una obra artística.

Este movimiento de cambio ha afectado no solo a las obras y a los artistas, sino también a todo circuito que opera y sostiene la circulación y difusión del arte en las grandes ciudades en este contexto histórico.

3.3 Ejemplos y estudios de caso

Ahora proponemos una mirada reflexiva sobre algunos artistas y obras. No nos interesa aquí agotar el tema, más bien, buscamos aclarar primero para nosotros mismos y luego para nuestros lectores las conclusiones visuales abarcadas hasta el momento en lo que se refiere al arte, espacio, color, experimentación y ampliación, en la década de 60-70.

3.3.1 Jannis Kounellis - el cambio de la figura del pintor

Jannis Kounellis (1936 - 2017) nació en la ciudad portuaria griega de El Pireo, pero vivió en Roma después de 1956. Su primera exposición en la capital italiana fue en 1960, titulada *Kounellis Alphabet* y combinó materiales vivos e inertes. Usó acero en lugar de lienzo para sus pinturas y aplicó fuego, tierra,

carbón, lana, plantas y animales vivos y muertos, materiales de la tradición de la pintura que ha seguido utilizando a lo largo de los años, además de otros.

A finales de la década de 1960, Kounellis se asoció con el movimiento italiano Arte Povera, que trató de liberar el arte de las convenciones de la época y, utilizando materiales comunes simples, tenía el objetivo simbólico de acercarlo a la vida cotidiana. En una entrevista en 2014, cuando se le preguntó si él, como artista, se consideraba parte del movimiento Art Povera, Kounellis respondió que:

He estado allí desde la primera exposición en 1967 —con Giuseppe Penone, Alighiero Boetti, Luciano Fabro et al— así que sí, pero los artistas asociados con Arte Povera son todos muy diferentes. Nunca lo he reclamado. Usamos materiales en mal estado, usamos el espacio, salimos del lienzo — eso es lo que nos une.¹⁸⁰

Es decir, aunque formaba parte del movimiento, Kounellis se veía a sí mismo como un individuo, con ideas propias que desarrollar. Esto tiene que ver con el hecho de que, en ese momento, una vanguardia tenía espacio para disidentes, a diferencia del Futurismo, por ejemplo, que no aceptó la presencia de Duchamp porque no creía que encajara en el perfil del grupo.

Sobre la obra de Kounellis, traemos aquí ahora dos de sus trabajos que consideramos relevantes y que posibilitaron percibir el cambio en la figura simbólica del pintor, cuyo concepto y subjetividad de este término el propio artista quiso explorar a lo largo de su carrera: él percibía esa simbología más allá de la tradición vigente de los años 60-70, desde el arte Povera mantuvo la actitud provocativa y visionaria. Hablaremos de estos dos trabajos como lema para la figura del pintor.

¹⁸⁰ HAPPENING – 2014 *JANNIS KOUNELLIS I'M A PAINTER, NOT A DANCER*



Ilustración 60. Jannis Kounellis (1967) Untitled (Cavalli), 12 caballos, vista de la instalación en la Galleria L'attico, Roma, 1969.

En enero de 1969, Kounellis inauguró la nueva ubicación de la galería romana L'Attico, que ocupaba un antiguo garaje subterráneo, con una nueva obra revolucionaria en la que doce caballos fueron estacionados a intervalos regulares alrededor del perímetro de la galería durante tres días. El artista transformó una galería en un establo para los animales, reiterando la dicotomía arte-vida, creando vivas relaciones entre el pasado y el presente, la vida industrial y agraria, la sociedad religiosa y no religiosa.

Aunque parezca cruel e incómodo, se sabe¹⁸¹ que los caballos eran atendidos por cuidadores profesionales durante todo el día y devueltos al establo por la noche. El flujo de visitantes, la expografía, y la propia obra, tenían la intención de permitir a los espectadores ver a los animales de cerca: los caballos estaban atados frente a la pared, dejando un vacío en el centro del espacio expositivo.

¹⁸¹ PHAIDON - *How Jannis Kounellis and 12 horses made an Arte Povera masterpiece*

Se puede entender que este trabajo tenía la intención de presentar al público la figura de un caballo, no *lo más cerca o similar posible de lo real*, sino más bien, lo real. El animal mismo. De esta manera, si pensamos en la filosofía platónica, la obra estaría más cerca de la idea metafísica de un caballo de lo que una pintura o fotografía podría llegar jamás. Guasch afirma que:

Cada material se considera como una fuente de energía; de cada material se valoran sus propiedades de fluidez, de elasticidad, de conductibilidad, de maleabilidad, en una palabra, sus propiedades de activación y su potencialidad transformadora. Plantas y animales, e incluso la propia naturaleza inanimada, acaban imponiendo sus cualidades plásticas en base a sus propiedades físicas.¹⁸²

Así, la naturaleza misma vista de cerca, sin máscaras, se convierte también en objeto de reflexión artística y lenguaje artístico, por arbitrario que pueda parecer. Para Kounellis, nos dimos cuenta de que era más importante no solo mostrar que podía pintar un caballo, sino que prefería presentar su propio animal, sin artificios.

Nos gustaría traer aquí cómo la terminología donde encajaba en el campo artístico fue objeto de comentarios. Sabemos que el artista se considera a sí mismo pintor¹⁸³, A pesar de no utilizar pintura y pincel en sus trabajos. Cuando se le pregunta por qué de esta afirmación, él responde que «¡Porque soy pintor! La pintura es una lógica, no una 'cosa'. Todo se remonta al Renacimiento, a Masaccio, etc. Refleja una lógica, una nueva ayuda revolucionaria, a la que pertenezco. Un bailarín es un artista. No soy un bailarín».¹⁸⁴ Entendemos que,

¹⁸² Guasch, A. M., & Hernando, J. (1996), pp.232

¹⁸³ Vilela, 2019, pp.236

¹⁸⁴ HAPPENING – 2014 JANNIS KOUNELLIS *I'M A PAINTER, NOT A DANCER*

independientemente de los medios, su visión es de pintor, pero reiteramos, un pintor que se ha actualizado, que ha ampliado su lenguaje:

Me llamaron artista en los años sesenta porque no sabían cómo definir una pila de carbón. Pero soy pintor, y afirmo mi iniciación en la pintura. Porque la pintura es la construcción de imágenes y no indica una forma o, menos aún, una técnica. Cada pintor tiene sus propias visiones y sus propios medios para construir imágenes, y el lenguaje que asocia la palabra pintor con el arte tradicional y la palabra artista con el papel de anarquista, modernista, experimental, es ridículo.¹⁸⁵

Aquí queda muy claro que la llamada construcción de imágenes, como lo ve Kounellis, es un repertorio en la creación artística, de manera no ortodoxa y es la de la tradición, tradición ampliada por las vanguardias ya citadas aquí. Lo que más nos interesa de la figura de Kounellis, además de sus trabajos, fue su brillante posicionamiento en relación al hacer artístico, afirmando que: «¡No soy conservador, y no hay evolución, hay revolución! Revolución mira hacia atrás, no es una evolución que indica desarrollo».¹⁸⁶

El segundo trabajo que traemos aquí es el Sin título de 1968, obra que resuena en la visualidad casi impresionista, con piezas de la matizadas en color de hortensia lila y azul, además de un blanco suave que recuerda al algodón crudo.

¹⁸⁵ Vilela, 2019, pp. 214

¹⁸⁶ Phaidon - *How Jannis Kounellis and 12 horses made an Arte Povera masterpiece*



Ilustración 61. Jannis Kounellis (1968) *Untitled*, Madera y lana, 2500 × 2810 × 450 mm
Colección Tate Comprado 1996.

Este trabajo, que puede entenderse como de estética «meta-arquitectónica»¹⁸⁷ de un tamaño considerablemente grande, tiene la estructura de madera que de alguna manera se asemeja a un chasis de tela, o marco.

Limita las dimensiones de la obra, pero al mismo tiempo ayuda a expandir su presencia en el espacio: Su instalación está ligeramente inclinada en la pared y tiene una bidimensionalidad expandida, tanto por el hecho de estar apoyada en el suelo y en la pared como por el hecho de que la apariencia, que remite a la pintura y a la artesanía textil, tiene el grosor de la cruda no hilada y teñida de colores fríos, que en cierto modo contrastan positivamente con la madera ligeramente anaranjada.

¹⁸⁷ Popper, F., (1989), pp.38

Este trabajo es citado por estar continuamente haciendo la conexión arte vida, remitiendo a prácticas ancestrales de tratamiento de los insumos animales, como se trata a la cruda recién cortada. Al crear esta disposición visual, Kounellis se refiere a una percepción cíclica del tiempo¹⁸⁸, y también la ampliación del lenguaje. Al respecto de esto, Celant afirma que:

El artista pasó del 'lenguaje escrito' del arte a un lenguaje físico, 'al encuentro concreto, de lo 'dicho' a lo 'no dicho'. Mediante el uso de «la jerga de la materia natural y orgánica», se pensó que la comunicación entre el espectador y el arte era más directa.¹⁸⁹

Al mismo tiempo, no pretendemos definir a cada artista como pintor: más adelante hablaremos de un contrapunto de esta lectura mediática. Esta obra también tiene la característica de ser provocativa en el propio circuito artístico, ya que el artista afirmó que fue una respuesta a la obra *Blue Poles: Number 11, 1952* de Jackson Pollock - «Los postes verticales corresponden a los postes diagonales de la pintura de Pollock, mientras que la lana azul y blanca se deshilacha para imitar la pintura que gotea.»¹⁹⁰

Es interesante observar los paralelismos creados entre visualizaciones distintas, y esto es posible porque tienen, de alguna manera, la misma raíz, es decir, la visualidad, seguido por la narrativa, la sensación, el color, la materialidad, el gesto. Creemos que todos estos parámetros fueron observados por Kounellis en la obra de Pollock hasta el punto de provocarle a crear esta obra de 1968.

¹⁸⁸ TATE UK - *Jannis Kounellis Untitled 1968*

¹⁸⁹ Germano Celant, 'Jannis Kounellis', *Domus*, no.515, October 1972, p.55 apud TATE UK - *Jannis Kounellis Untitled 1968*.

¹⁹⁰ TATE UK - *Jannis Kounellis Untitled 1968*



Ilustración 62. Jackson Pollock, 1952, *Blue poles: Number 11*, Óleo, esmalte, pintura de aluminio, vidrio sobre lienzo, 212,1 cm × 488,9 cm. Galería Nacional de Australia, Canberra. Fundación Pollock-Krasner. Licenciado por ARS/Agencia de Derechos de Autor.

Otro posible paralelo a tejer es que, al igual que la obra de dimensiones formidables de Pollock, la obra de Kounellis también se expande y pretende engullir el espacio, y servir ya no de ventana, sino de portal de reflexión para el espectador.

De manera portentosa, intensa y abrumadora, el artista afirma en el pequeño texto titulado *Dodecafonía* (2016 apud VILELA, 201, pp.249), redactado un año antes de venir a morir, que el «destino» (del artista) será hecho por las aguas. El agua, como elemento simbólico, traduce este elemento que fluye y busca un camino, aunque sea a través de la piedra, y aquí citamos a Bachelard: «Soñando ante una fuente, la imaginación descubre que el agua es la sangre de la tierra, que la tierra tiene una profundidad viva».¹⁹¹ Así lo afirma, Kounellis:

Para mí, el camino marítimo es mucho más natural para llegar al destino, ya sea cercano o lejano, impulsado por el deseo de tener un diálogo en un idioma allí inventado, pero nunca olvidando sus raíces, enterradas

¹⁹¹ Bachelard, G. (1982), Recuperado de <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/109442?page=166>.

bajo un montón de piedras, en una fábrica textil abandonada en el invierno de 1907.¹⁹²

Con esta reflexión fenomenológica, se puede mirar a los trabajos de Kounellis con un alcance más amplio y menos obtuso, no buscando más pintura, marca de pincel, sino buscando la citada *lengua inventada allí*, expresión individual moldeada a través de los elementos visibles elegidos por el artista para dar a ver al mundo sus ideas.

3.3.2 Yves Klein - El color como tema de la investigación artística

El citado movimiento Nuevo Realismo sacó a la luz la práctica de traer materiales de lo cotidiano a la creación artística, estrechando aún más esa frontera entre arte y vida. El artista Yves Klein, nacido en 1928 en Niza, tuvo como primera vocación las artes marciales (tal fue la dedicación a esta práctica que su tarjeta de judoca. Con el color y la fecha de las pistas conquistadas, forma parte de la colección en el sitio web oficial del artista).

No fue sino hasta 1954 que se dedicó y se entregó totalmente al arte. Mientras perseguía la liberación de la pintura-arte del gesto del artista y de los artificios, el legado, o rastro de cada obra/experimento, eran trofeos para su trayectoria. En 1956, al recoger y organizar rollos de pintura de varios colores utilizados por él en el trabajo *Assembly of used paint rollers*, Klein también está demarcando, a través de una conceptualización extrema y al mismo tiempo lúdica, el deseo de pintar sin la marca: «Habiendo rechazado los pinceles como excesivamente psicológicos ya antes, pinté con rodillos, para permanecer anónimo y a distancia entre el lienzo y yo mismo durante la ejecución, al menos

¹⁹² Vilela, J. (2016) pp.249

intelectualmente»¹⁹³ Klein tenía la ambición de «liberar el color de la prisión que es la línea»¹⁹⁴. Yves Klein se centró en el monocromo, que para él era la única forma de pintura que permitía «hacer visible lo absoluto»¹⁹⁵.

La libertad del color parecía estar ligada a la libertad del gesto: también en algunos trabajos, el artista da a entender que no quería tener la marca del pincel en el soporte, como en el célebre experimento *Antropometrías*, donde la marca se hacía por el contacto y arrastre de un cuerpo en la superficie, en este caso un cuerpo femenino: En lugar de pintar un desnudo, utiliza el propio desnudo para imprimir, como un monotipo, su forma en el lienzo, sin artificios de modelado, luz y sombra, paletas aproximadas a lo real. También se ocupa de conceptos de índice, como lo detalla Barthes (2012) en sus escritos sobre fotografía: La marca del cuerpo es una prueba irrefutable de que una persona pasó por allí.

Estas obras también dialogan directamente con una cierta teatralidad en la obra, donde el público presencié la construcción de las obras a través de la impresión orgánica de cuerpos entintados, los llamados pinceles humanos de Klein, algo similar a una función teatral. El público es testigo no solo del resultado de obra finalizada, sino también del proceso de la obra en construcción.

Veamos ahora dos trabajos con una fuerte conexión tradicional, pero que al mismo tiempo están avanzando y ampliando su sentido visual, conceptual y efectivo, constructivo y creativo, en lo que respecta a su factura. El primero de ellos es una de las obras que vino a continuación de la serie de monocromos¹⁹⁶

¹⁹³ Yves Klein, extraído de «*Truth becomes Reality*», 1960 apud YVES KLEIN – *Resources*

¹⁹⁴ YVES KLEIN – Bio

¹⁹⁵ YVES KLEIN – Bio

¹⁹⁶ Los monocromos fueron los primeros trabajos en utilizar el color *Azul IKB*, pigmento azul ultramar estandarizado y patentado en 1957 por Klein, que sería la base de color de

de Klein, donde este trabajo en superficie bidimensional con un solo color y el mínimo gesto, dando plena evidencia al matiz y la planitud de la pantalla¹⁹⁷, aún que las producciones de campo pleno de color tienen menos impacto visual en comparado con piezas individuales en un campo de otro color, como veremos a seguir.

Al principio, los monocromos no tuvieron el impacto deseado, por lo que Klein comenzó a experimentar un cierto *ensamblaje* con elementos orgánicos para eliminar la planitud excesiva del soporte y crear concavidad y ruido visual, de modo que se perciben los matices del azul.



Ilustración 63. Yves Klein, 1960, *Relieve de esponja monocromática azul (RE24)*, Esponjas, guijarros, pigmento seco en resina sintética sobre tablero de madera 145,4 x 115,3 x 9,5 cm. Donación del Sr. y la Sra. Joseph H. Hazen, P.961.288 © 2017 Yves Klein /ADAGP, París; Artists Rights Society (ARS), NY

todos sus trabajos posteriores.

¹⁹⁷ Acerca de esto, J. Albers apuntó que cuando más pequeña es la extensión el color, es más intenso y cuando mayor es la extensión de color está intensidad cae proporcionalmente.

Este trabajo fue compuesto con su pintura y con una serie de materiales, como esponja natural y piedras, aplicados con pintura de vinílica.¹⁹⁸ sintético sobre una base impresa de madera. Klein afirmó que:

Mediante el color experimento un sentimiento de completa identificación con el espacio y soy verdaderamente libre. Si un color no es puro, el drama puede adquirir dimensiones pavorosas¹⁹⁹

Esta pureza de color perseguida por Klein estaba ligada también a un deseo de superar las posibilidades plásticas y provocaba los medios para crear una obra. En una serie de trabajos titulada *Relievs*, Klein presenta esculturas que también son pinturas – monocromáticas, con soporte vertical (sin la base de una escultura tradicional) en fondo dorado.



Ilustración 64. Yves Klein 1962 *Relieve Retrato de Arman* Pigmento seco y resina sintética sobre bronce montada sobre panel recubierto con pan de oro. S 176 x 94 x 26cm

¹⁹⁸ La tinta vinílica es una tinta producida con resina de polivinilo (PVA) y pigmento en polvo diluido en agua.

¹⁹⁹ Yves Klein citado en *La aventura monocroma* Londres, Tate Gallery por Guasch, A. M., & Hernando, J. (1996), pp.226

En una aproximación al modelo de escultura arcaica egipcio-griega, Klein invita a sus amigos a ser las formas humanas de la escultura, en lugar de modelar en arcilla o mármol, utiliza la efigie humana directa de la naturaleza, creando un Imago de cuerpo completo.

En cuanto a las características relativas a las cualidades más allá de la pura sensación del color, tenemos otros fenómenos que se desarrollan cuando observamos este trabajo: este azul que cubre la escultura por un lado puede recordarnos a las esculturas griegas policromadas, pero tenemos la sensación de que la intención del artista no era valorizar los detalles simbólicos de la ropa o accesorios de la figura, sino proporcionar al ojo del espectador esa sensación de azul casi intoxicante, aterciopelado y el choque del contraste cromático y sensorial de las diferentes texturas de las superficies (figura y fondo).

Estas diferentes cesías son contenido de avance de lenguaje visual en esa composición tridimensional que hace uso de las características de la pintura. Como ya mencionamos, J.Caivano realizó sus estudios de cesía que demostraron este vínculo indisoluble entre color, materia, extensión (espacio), distancia y situación del ojo perceptor, es decir el macrosistema de la imagen del mundo según la visión especializada en las características de nuestro mundo...

En *Vent Paris-Nice* de 1961, Klein se atreve de nuevo y trata de utilizar los elementos naturales para tratar de crear una obra: al salir de París en un viaje a Niza, (que según él, sería una «pérdida de tiempo si no lo hubiera gastado provechosamente registrando el viento»²⁰⁰) que dura 9 horas en coche, a 100 km/h, provoca, a través de la aerodinámica del vehículo que corta el aire, una impresión del propio «viento, el calor, el frío, la luz, el viento y la lluvia todo

²⁰⁰ Yves Klein, *Chelsea Manifesto*, 1961 apud YVES KLEIN – Resources (2)

combinado para envejecer mi lienzo prematuramente»²⁰¹. Es decir, aquí el artista trataba de hacer participar todos los elementos físico-naturales en la construcción de la obra.



Ilustración 65. Yves Klein, 1960, *Vent Paris-Niza*, Pigmento seco y aglutinante sobre papel montado sobre lienzo 93 x 73cm.

Esta dicotomía arte-vida siguió presente en los trabajos de Klein, quien fallece prematuramente a los 28 años de un ataque al corazón. El ritmo frenético de producción a la lucha como forma de ocio y crecimiento espiritual, parece haber dictado el intelecto y el legado de este artista.

²⁰¹ Yves Klein, *Chelsea Manifesto*, 1961 apud YVES KLEIN – Resources (2)

3.3.3 Helio Oiticica - el mundo como soporte del pictórico.

Ahora trataremos de hablar de Helio Oiticica y dos de sus trabajos, que, dentro de la extensa producción, consideramos relevantes en ese capítulo. Oiticica, nacido en Río de Janeiro en 1937, fue un artista comprometido con las causas sociales y participante de la vanguardia concreta y neoconcreta brasileña, siendo considerado un gran exponente.

El artista, en cierto modo, al igual que otros actores ya citados en el mismo período histórico (Y.Klein, M.Merz...) buscaba la superación de la noción de objeto de arte tal como se definía tradicionalmente en la tradición hasta entonces. Oiticica, al igual que L.Pape, estaba en contacto directo con lecturas críticas del arte contemporáneo, la filosofía y en constante diálogo con los intelectuales y artistas Ivan Serpa, líder del grupo Frente, y con Ferreira Gullar, quien definió la Teoría del no-objeto.

Esta teoría proponía una nueva visión de los elementos artísticos en el espacio expositivo, una nueva forma de entender las manifestaciones. De la misma manera que otros críticos y artistas en otros centros de efervescencia cultural (con los citados G.Celant, L.Fontana, entre otros) problematizaban y trataban de dar una nueva comprensión al arte, Gullar delineó esta teoría basada justamente en esta expansión, en esta ampliación del lenguaje, aunque no cita directamente esta terminología:

De ahí se deduce que la pintura y la escultura actuales convergen en un punto común, alejándose cada vez más de sus orígenes. Se convierten en

objetos especiales, no objetos, para los que las denominaciones de pintura y escultura quizás ya no tengan mucha propiedad.²⁰²

Creemos en la posibilidad de una lectura ambigua de esta teoría, por un lado, es realmente posible creer en un nuevo formato que cumpla con las terminologías de pintura y escultura, por otro, pensamos más en una expansión que en una exclusión del término.

Según Gullar²⁰³, El concepto de no objeto es algo que, a diferencia de los objetos cotidianos (zapato, fruta, lámpara), no se agota en su significado. No se agota en las referencias de uso ni se siente, porque no se inserta en la condición de útil y designación verbal. De esta manera, los trabajos de Oiticica, aunque usan materiales de lo cotidiano, no se restringen al sentido objetivo y ontológico de ese elemento.

De alguna manera, en este contexto geográfico y social, también hubo una redefinición del rol ocupado por el espectador, que elevó al individuo a la posición de participante activo. En este sentido, los no-objetos propuestos por Oiticica fueron un paso del entendimiento del arte contemplativo al arte que afecta comportamientos, acciones, que adquiere una dimensión ética, social y política.

La práctica colectiva del grupo carioca articulado por Gullar estaba constantemente provocada por proposiciones filosóficas que derivaban de los conceptos fenomenológicos de Merleau-Ponty y de las huellas de artistas del concretismo europeo ya citados, pero el desarrollo de las producciones se encaminó hacia una dirección aún inédita en el campo de las artes en aquel momento. Según el crítico:

²⁰² Gullar, F. (1999), pp.293

²⁰³ Gullar, F. (1999), pp.294

El tratamiento objetivo de los elementos visuales –y su reducción a hechos perceptivos sin trascendencia– condujo a una actitud analítica que debía llevarse a las últimas consecuencias, so pena de detener la experiencia en el mero uso de hechos ópticos. [...] Ahora bien, en el campo de la expresión individual, como es el caso de la pintura, las formas (y los colores) tienen que traer consigo un significado que trascienda el nivel perceptivo.²⁰⁴

Se entiende por esto una provocación hacia otros artistas vanguardistas, ya que, según Gullar, (refiriéndose a M. Bill) la «simple producción de campos de energía, con la ayuda del color» puede terminar limitando el campo de expresión del artista, haciendo que las obras varíen de un solo fenómeno físico a resolver;

En contraposición al ya citado artista J.Kounellis, quien afirmó su puesto de pintor, y lo vio como una ampliación, nos dimos cuenta de que Oiticica y otros neoconcretistas no encajaban en ese título, y podemos percibir que la visión de A.Kaprow aquí encaja más adecuadamente con la metodología aplicada por estos artistas. Aun refiriéndose a Pollock, Kaprow afirma que:

Los jóvenes artistas de hoy ya no necesitan decir ‘Soy un pintor’ o ‘un poeta’ o ‘un bailarín’. Son simplemente ‘artistas’. Todo en la vida estará abierto para ellos. Descubrirán, a partir de las cosas ordinarias, el sentido de ser ordinario. No tratarán de hacerlas extraordinarias, sino que solo expresarán su verdadero significado.²⁰⁵

Por lo tanto, esta apertura posibilitada por una visión crítica, que apoyaba esa amplitud de obras y acciones, era una vía de acceso también a este espectador emancipado, que según Rancière: La enfermedad del espectador

²⁰⁴ Gullar, F. (1999), pp.238

²⁰⁵ Kaprow apud COTRIM, C. e Ferreira, G. (2006) pp.45

puede resumirse en una fórmula breve: «Cuanto más contempla, menos es»²⁰⁶. En cierta afirmación, los trabajos neoconcretistas apuntaban a la participación activa del espectador, haciéndolo partícipe de la obra, casi coautor.

Para reflejar lo expuesto hasta ahora, traeremos una obra de Oiticica, que dialoga con los conceptos de superficie, espacialidad, tiempo, participación, color y materia. Trataremos de la obra *Parangolés*, de 1965.

En noviembre de ese mismo año, el artista, que vivía en Río de Janeiro y comenzaba a buscar en los «morros» (barrios pobres), comunidades y en escuelas de samba ligadas a las clases más pobres una estética y vivencia diferente de las academias, impuestas por las tradiciones de las escuelas de Bellas Artes que había frecuentado, como cursos del artista Paulo Valter, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM/Rio de Janeiro), estudió este marcado por el énfasis de la libre creación y experimentación en las artes. Después de separarse del grupo concreto *Frente*, Oiticica, que era un ávido lector de Nietzsche, buscó una nueva posibilidad fuera del sistema tradicional para traducir su visión más libertaria del mundo.

Así, un día, paseando por los callejones del Morro da Mangueira²⁰⁷, el artista vio una escena inusual: Una especie de construcción improvisada, compuesta de estacas de madera, cordones y otros materiales, hechas por un residente de la calle para servir de morada. En un trozo de yute que formaba

²⁰⁶ DEBORD, G. (1992) pp.16 apud Rancière, J. (2012)

²⁰⁷ «Morro da Mangueira o sencillamente Mangueira es un barrio de la Zona Norte del municipio de Río de Janeiro.[4] Es administrado por la subprefectura del Centro y Centro Histórico y por la Región VII - Grande Bairro Imperial, una de las cinco regiones que componen la subprefectura del Centro y Centro Histórico con la que tiene una estación de tren. Su gran atractivo es la escuela de samba Estación Primeira de Mangueira y Quinta da Boa vista.» Wikipedia - *Mangueira (Rio de Janeiro)*

parte del arreglo, logró leer la palabra «*Parangolé*», con la que pasó a designar las obras que estaba desarrollando en aquel momento.²⁰⁸

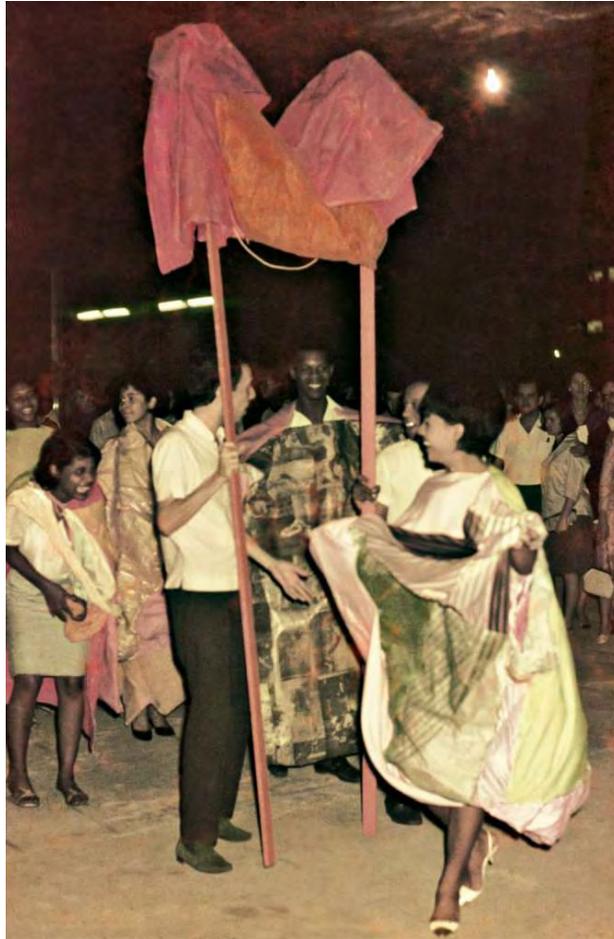


Ilustración 66. Helio Oiticica e integrantes de la escuela de samba *Estación Primeira de Mangueira* con *Parangolés*, en el área exterior del MAM Rio durante la apertura de la exposición *Opinião 65*. Foto de Desdémone Bardin.

Esta notación fue enviada a Jayme Maurício, crítico de arte del sur de Brasil y luego, en contacto con el amigo, él continúa escribiendo ideas sobre el *Parangolé*²⁰⁹, tratando de descifrar las ideas innovadoras sobre ese proyecto.

²⁰⁸ CORREIO IMS. *Os Parangolés de Hélio Oiticica*.

²⁰⁹ Oiticica enviaría además dos documentos que ayudarían en la comprensión de su obra: *Anotaciones sobre el Parangolé* y *Bases fundamentales para la definición del Parangolé*, divulgados luego por el propio artista, con ocasión de la exposición *Opinião 65*, realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y considerada un hito en la historia del arte brasileño. - CORREIO IMS. *Los Parangolés de Helio Oiticica*.

La obra, que se convertiría en un concepto visual que atraviesa el espacio-tiempo y atraviesa el soporte tradicional, tiene que ver, en su origen, con la manifestación popular y secular del acto de procesión, presentación, discurso, donde una figura llevaba un estandarte generalmente decorado y colorido, con refranes relacionados con el tema de la manifestación. El artista describió que:

Desde el primer 'estandarte', que funciona como el acto de cargar (por el espectador) o bailar, ya aparece visible la relación de la danza con el desarrollo estructural de estas obras de la 'manifestación del color en el espacio ambiental'. Toda la unidad estructural de estas obras se basa en la "estructuración-acción" que aquí es fundamental; el 'acto' del espectador al cargar la obra, o al bailar o correr, revela la totalidad expresiva de la misma en su estructura: la estructura alcanza allí el máximo de acción propia en el sentido del 'acto expresivo'. [...] La idea de la 'capa', posterior a la del estandarte, ya consolida más este punto de vista: el espectador 'viste' la capa, que consiste en capas de tela de color que se revelan a medida que se mueve corriendo o bailando. La obra requiere allí la participación corporal directa; además de revestir el cuerpo, pide que éste se mueva, que baile en última instancia. El propio 'acto de vestir' la obra ya implica una transmutación expresivo-corporal del espectador, característica primordial de la danza, su primera condición.²¹⁰

Este llamado acto de vestir funciona casi como la activación de un personaje, una invitación a un estado chamánico, donde la persona entrará en un trance de libertad, llevado por la espontaneidad corporal y la liberación de todos los temores de los juicios ajenos, y no solo bailará con su cuerpo en el

²¹⁰ CORREIO IMS. *Os Parangolés de Hélio Oiticica*.

espacio, sino que también dará esa acción la obra, los colores, que ya no repetirán ese mismo movimiento, haciendo de cada protagonismo con el Parangolé una manera única e individual de experimentar la obra. En este trabajo, percibimos una aproximación visual con la obra de W.Kentridge, que vamos a tratar próximamente en esta investigación.



Ilustración 67. Fragmento del video *Proyecto Hélio Oiticica Parangolés en Minhocão*, en asociación con la *Escola de Samba Vai-Vai*.

«HECHO PRO VESTIR (ya no como demanda de no-acondicionamientos sensoriales erigiendo nueva experimentalidad)»²¹¹

La obra era así, una portada-estandarte-pintura, activada con la performatividad promovida por el contexto artístico propuesto y a través de la participación del público. Los *Parangolés* podrían estar compuestos de materiales de colores únicos o compuestos, agregados de frases como «*incorporo la revuelta*», agregando así un sentido narrativo simbólico, ya que los participantes invitados por Oiticica eran, inicialmente, bailarines de la

²¹¹ Paulo Kuczynski Escritório De Arte - *Helio Oiticica*

Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.²¹², público que por lo general estaba excluido del circuito artístico debido a cuestiones mercadológicas y elitistas, ganando así un compromiso social y crítico.

212

Gremio recreativo tradicional surgido en el Morro da Mangueira, ya citado agrupamiento de residencias no planificadas, que fue ocupado por la gran población de esclavos libres en Brasil. La Mangueira es hoy una referencia histórica cultural en el Carnaval de Río de Janeiro. «Mangueira mantenía las tradiciones y creencias de sus antepasados, sus batuques y sus cantos, ahora abrasileirados, en una fusión de tradiciones de varias naciones africanas, con influencias indígenas y también de los blancos: afro-brasileñas. El candomblé y la umbanda tenían muchos adeptos en la comunidad y algunas cabañas servían como templos. En ellos se llevaban a cabo ceremonias religiosas y otras celebraciones. [...] En los Carnavales, como no podían participar en los elegantes desfiles de los blancos, tenían sus bloques para divertirse. Familiares, todo con mucho respeto. Pero justamente los mejores sambistas – y Mangueira ya era un conocido reducto del samba – no eran bienvenidos. Bebían, decían palabrotas, se metían en peleas y por eso estaban encerrados en los bloques carnavalescos de las familias de la colina. Para resolver el problema, crearon un bloque solo de hombres, el Bloque de Areneros, que significa hacer arenisca, algarroba, jalea, jalea, lío. Según cuentan, salieron por primera vez en 1923, vestidos de mujer, peleando con todos los demás bloques que encontraban. Después de ser atrapados, golpeados y encarcelados durante cinco años, el 28 de abril de 1928, decidieron unir todos los bloques de Mangueira, para desfilar en la Plaza Once. Se reunieron Angenor de Oliveira (Cartola), Saturnino Gonçalves (Seu Saturnino), Abelardo da Bolinha, Carlos Moreira de Castro (Carlos Cachaça), José Gomes da Costa (Zé Espinguela), Euclides Roberto dos Santos (Seu Euclides), Marcelino José Claudino (Seu Maçu) y Pedro Paquetá y fundaron el Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Como su primer presidente, eligieron al Sr. Saturnino Gonçalves. Por sugerencia de Cartola, adoptaron los colores verde y rosa, del Rancho do Arrepiado, de Laranjeiras, recuerdo de los carnavales de su infancia. Recibió el nombre de Estación Primera porque la primera parada del tren, que salía de la Estación de Don Pedro hacia el suburbio, donde había samba, era Mangueira. Estos ocho jóvenes que fundaron el G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, nunca pensaron que, ochenta años después, la Escuela que fundaron no sería solo una Escuela de Samba. No podían imaginarse que el cerro donde vivían tendría una población de cuarenta y cinco mil habitantes.» G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira – *História da Mangueira*



Ilustración 68. Hélio Oiticica (1967) *Nildo da Mangueira llevando P 15 Parangolé capa 11 - Incorporo a revolta*. Foto Claudio Oiticica.

Los *Parangolés* fueron objeto de muchos debates en el campo artístico para tratar de entender, crear raíces y prehistorias de este trabajo. Hay teóricos que los asocian con las portadas vistas por las figuras de Sandro Botticelli, e incluso con las togas greco-romanas. Vemos cierta pertinencia en esta afirmación, pues según Warburg, la cosmogonía humana no puede estar completamente libre de influencias y asociaciones.

Esta obra, curiosamente, guarda una similitud visual con elementos de la obra de William Kentridge *More Sweetly Play The Dance* (2015), donde el artista

mezcla dibujo, animación, teatro y danza en una secuencia políticamente y culturalmente impactante:



Ilustración 69. William Kentridge (2015) More Sweetly Play the Dance, Video multipanel, dibujo, animación. Duración 13.02

La obra crea así una disidencia de la tradición, proyectando, a través de la participación del espectador activo, una nueva dimensión del espacio plástico. Ya no solo se irradiará en las paredes, en el piso de la galería, sino que también creará un flujo de energía propiciado por el movimiento de quien lo viste. Es la pintura en el espacio más lúdico y anarquista. La conquista de una nueva esfera de posibilidades.

3.4 El proceso de creación artística en una nueva esfera de posibilidades.

El espíritu de una pintura es como una nube, no tiene borde.

Martial Raysse²¹³

Dentro de todo lo que ya se ha reflejado hasta ahora, percibimos que fue, paulatinamente, ocurriendo una ampliación de la conciencia del espacio ocupado por la obra (la galería) y del espacio que la obra ocupa (los límites formales de la obra), además de la ampliación del espacio ocupado por el observador-participante. Se percibe que se ha iniciado un cambio también en el concepto del término pintor, de forma subjetiva, para artista, aunque la categoría «pintor» todavía esté contenida dentro de ese término.

El aporte de un estudio de la creación artística actúa como una lógica gramatical del arte, así como el diagrama del artista, funciona como una herramienta de comprensión del auto proceso y de la obra de otros artistas. Guasch afirma que:

La creación artística actúa en este sentido como una forma tautológica, con una lógica interna parecida a las matemáticas. La función del arte, más que aportar información sobre la realidad exterior, o sobre la realidad subjetiva del artista, consiste en aportar información de su propia esencia.²¹⁴

²¹³ Martial Raysse – MUBI

²¹⁴ Fortea Pérez, (2006) pp.344

Recordamos aquí la ya citada metodología de trabajo y estudio del arte que era tradicionalmente adoptada y que fue estudiada por E. Panofsky y otros formalistas. Según Guasch, Kosuth afirmaba que el arte del pasado poseía unas funciones aparentes y otras propias:

Si, entre las aparentes, sin duda la función iconográfica (representación de temas religiosos, retratos) era la prioritaria, la función propia del arte no era otra que la decorativa. Incluso cabe considerar las vanguardias plásticas como vanguardias decorativas, en tanto que parten de principios formalistas o estéticos.²¹⁵

Así como el arte del pasado ha cambiado de función, el hacedor de artes visuales (en este caso, el pintor) también ha cambiado. Se podría pensar que el término pintor ya no podría dar cuenta de las producciones artísticas realizadas a partir de ese momento. La terminología adquiere así un carácter de debate: mientras Jannis Kounellis afirma ser pintor, y dice que siempre lo fue y lo será, Hélio Oiticica se divertía con la confusión hecha por los medios de comunicación, que a veces lo nombraban como estilista o *performer*.

De esta manera, el propio artista está en constante debate interior y exterior con la creación artística del pintor y la propia historia de las artes y de la pintura; Oiticica reflexionaba sobre la eterna cuestión de la muerte de la pintura:

*Conóceme a través de lo que hago
Porque realmente no sé quién soy.
Porque si es un invento, no puedo saberlo.
Si hubiera sabido lo que eran estas cosas, ya no serían un invento.*²¹⁶

²¹⁵ Fortea Pérez, (2006) pp.344.

²¹⁶ DASARTES. Marc Pottier: Belos Livros: Hélio Oiticica. *Parangolé, entre révolte et poésie*, editado por vittoria mieli (mousse publishing)

Esta búsqueda del hacer ampliado demuestra un interés en manipular, moldear, el lenguaje pictórico para nuevas posibilidades. Percibimos que dichas posibilidades se concretan tanto en obras que se amplían en el espacio, formalmente hablando, como en obras que se mantienen en el plano/espacio pictórico tradicional, pero buscan avanzar en simbolismo, subjetividad, y en una nueva sintaxis visual, diferente de la forma convencional de trabajar formas sobre el soporte planos.

Es en ese momento que surge la obra de Luis Gordillo (Sevilla, 1934) y se convierte en algo potente, en el juego entre superficie y profundidad simulada, la deconstrucción de las nociones de figura y fondo. Aunque estos conceptos ya estaban siendo radicalizados por otros artistas y movimientos, la obra de Gordillo sigue manifestándose sobre el eterno choque de la pintura con el mundo.

De hecho, la llamada «pulsión escópica» es lo que nos lleva a percibir no solo la pintura de Gordillo, sino también el acto de pintar en su conjunto, en su más pura visión metafísica: Se entiende también que se refiere al acto de crear imágenes.

El acto de crear imágenes/imaginar, está ligado a la capacidad de uno de producir algo a partir de otro elemento preexistente, ya sea esta imagen producida abstracta o figurativa - esto no tendrá tanta diferenciación aquí porque percibimos ambivalencia en estos productos, en lo que se refiere al deseo creativo del individuo.

Recordamos aquí la afirmación ya citada de Derridà, donde el autor afirma la necesidad de comprensión de la filosofía que domina el discurso alrededor de la pintura y del desciframiento de las analogías entre lenguaje y forma artística.

Añadiendo a esto el análisis de los sistemas de apropiación y de reproducción de la obra, y, finalmente, el análisis de la hermenéutica de la obra, todas esas categorizaciones de la reflexión nos ayudan indirectamente a entender esos trabajos como nuevos caminos trazados para/en la pintura.



Ilustración 70. Luis Gordillo (1968) *Automovilistas en el paisaje*
Acrílico sobre lienzo Dimensiones: 160 x 111 cm

Aunque tiene una amplia variedad, el trabajo de Gordillo tiene una característica de encolado, con un aplanamiento de los elementos, como si la imagen estuviera comprimida al vacío en el soporte pictórico. Los intervalos se

dan por la variación tonal, donde la sensación del blanco traduce un espacio de respiración, que también sugiere un alto contraste de la imagen empleada en las escenas. Nos dimos cuenta de que la superficie, aunque planeada, tiene textura, no como una impresión industrial. A este respecto, citamos a WONG:

Aunque generalmente consideramos que una superficie pintada uniformemente carece de textura, en realidad la uniformidad de la pintura es un tipo de textura, además de la textura del material sobre el que se crea la forma.²¹⁷

La variación tonal construida por Gordillo versa más o menos en el contraste cromático del círculo de Goethe, teniendo un interesante paralelo con el módulo superior con pequeños elementos amarillos, que en el módulo inferior son lilas/violeta claro, creando una buena vibración en la mirada.

El citado término - Pulsión escópica - se refiere a un concepto psicoanalítico propuesto por Lacan, que configura la relación entre lo que mira y lo que es visto (espectador x obra). En este caso, la tríada ver - desear - pintar se completa y se configura como el *modus operandi* del artista.

En el proceso del artista, hay cambios físicos, por así decirlo, del cuadro, esos cambios siempre han surgido de la mentalidad del artista. Picasso, citado por Jiménez, afirma que:

Sería muy curioso conservar fotográficamente no las etapas de un cuadro, sino su metamorfosis. Tal vez se percibiría la senda por donde el cerebro se dirige hacia la materialización de su sueño.²¹⁸

²¹⁷ Wong, W. (1998) pp. 119.

²¹⁸ Gordillo, L. (2006) pp.20

Lo que entendemos aquí es que esta reflexión, dirigida hacia la obra de Luis Gordillo, también puede aplicarse al trabajo de aquel artista que busca un nuevo paradigma en su obra, una metamorfosis. Siendo la pintura su lenguaje, ésta, también, pasará por dicha metamorfosis.



Ilustración 71 - Luis Gordillo (2018-2020) *Vegetal animal*, técnica mixta en lienzo, 180 x 127,5 cm.

En cuanto a esta búsqueda de entender la metamorfosis de la pintura, nosotros también nos incluimos en ese grupo. Solo que este cambio se aplicará solo a sí mismo, para luego crear eco entre los interesados en estas posibilidades. La pintura, por excelencia, es el medio primordial que más ha sufrido metamorfosis sin dejar de lado sus elementos compositivos básicos (acción del artista sobre soporte con un sistema espacio-luz-materia y

subsistema color, forma, textura, esta última como cualidad de materia y del sistema visual pero que en el argot del taller sintetizamos como color).

Esta ampliación de la pintura en Gordillo se percibe en un momento de la década de 1980. Según D'Acosta, el artista está siempre en el borde, en la frontera, y esto genera la expansión de la pintura (la que está más allá del marco):

Siempre en los límites -ya sean conceptuales o físicos de la pintura, el discurrir de su trabajo hay que valorarlo en términos de progresión y combustión [...] En este sentido, podemos señalar dos puntos concretos en su ruptura de las fronteras del lienzo, que se ha ido ensanchando progresivamente hasta apropiarse del espacio circundante y condicionar el contexto. El primero, a finales de los ochenta, cuando empieza a cuestionarse las convenciones del rectángulo enmarcado que supone una pintura. A partir de este momento, se hace habitual en sus cuadros encontrar añadidos de distintos tamaños que parecen como salidos de la imagen en un retruécano que mezcla contenido y forma, configuración y símbolo. En algunos casos, al convertir la pintura en objeto, Gordillo trasciende lo bidimensional y transforma la pieza en una instalación que supera lo pictórico y se adentra en lo conceptual.²¹⁹

Esta trascendencia de lo bidimensional, aunque puramente visual, juega con los parámetros aún dentro de la pintura, pues la obra no se proyecta efectivamente, como opera Frank Stella, de hecho, se transforma en formas y métodos que, a pesar de los presentes, ya no siguen una acepción básica de la

²¹⁹ D'Acosta, Sema, *CUADERNOS COLECCIONABLES DEL MUSEO LUIS GORDILLO - MEMORÁNDUM #37* pp.4-5

pintura. De esta manera, negando la proyección tridimensional, la bidimensionalidad adquiere un carácter complejo e inesperado.

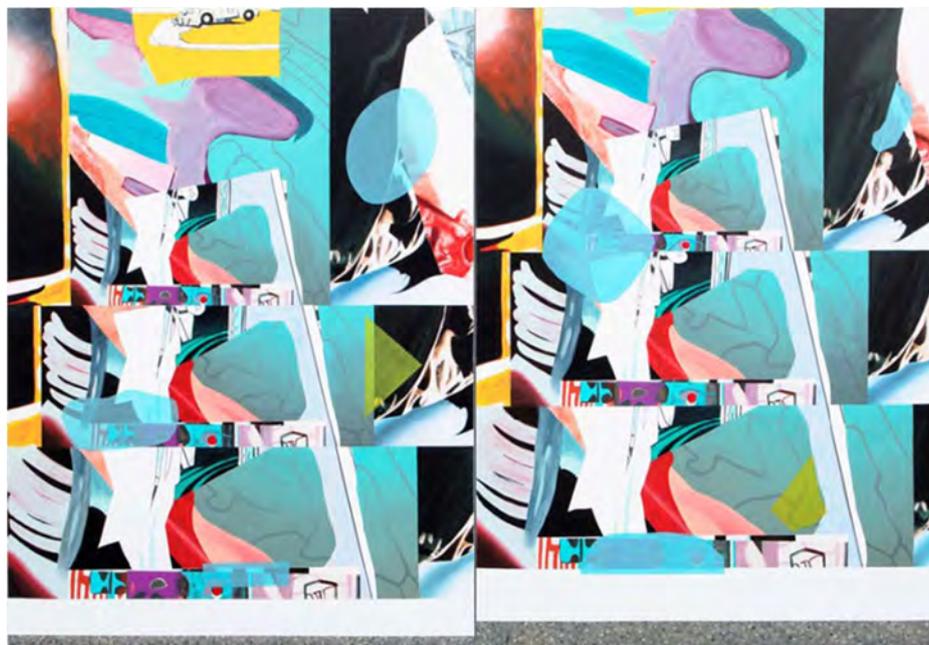


Ilustración 72 - Luis Gordillo (2021) *Era una dinámica felizmente ascendente*, Acrílica en lienzo, 180 × 260 cm.

En el trabajo visto aquí (Ilustración 3) existe una compactación de lo que sería la base horizontal de la obra, donde hay un simulacro de suelo de granito. Se tiene la sensación de que la imagen refleja el propio taller del artista, donde las pantallas se interponen apoyadas en el suelo. La ampliación factorial de los elementos azulados en ambos hemisferios de la obra, intercalados por áreas de alto contraste en claro-oscuro directo, sin suavización en el paso, sugiere una idea de movimiento, pero sin ser una Op-art.

También nos parece que está en los bordes del concepto técnico tradicional de pintura es la obra de Martial Raysse (Francia, 1936). También formó parte del Nuevo Realismo con Klein y otros. Sus obras juegan con lo simbólico utilizando una figuración banalizada, pero que va más allá del Pop Art porque lleva una preocupación no formal, sino material.

Entre los años 1962 y 1965, Raysse recurre a menudo a este recurso visual cliché, donde se esfuerza por mostrar lo que el «mal gusto» puede ocultar magia y emoción insospechadas. (Según el artista, el mal gusto y el cliché serían el «sueño de una belleza excesivamente deseada»), pero sustrae su motivo al ilusionismo fotográfico, al espacio de perspectiva y al discurso representativo que implican.

La imagen es compuesta mediante la reestructuración de planos en módulos, junto con una coloración con spray y pincel en tonos artificiales en colores complementarios, y zonas arbitrariamente delimitadas, y la inclusión de objetos reales (cosas cotidianas como un sombrero de paja y una toalla de baño), haciendo de la imagen algo entre lo kitsch y lo absurdo visual.



Ilustración 73 - Martial Raysse, (1963) *De repente el último verano*, Ensamblaje: fotografía pintada en acrílico y objetos 100 x 225 cm - Achat de l'Etat 1968, attr. 1976, AM 1976-1010, © Adagp, Paris.

Del mismo modo que amplía los límites del cuadro en esta obra, Raysse hace de la imagen de la historia del arte su fuente sin ningún límite de autor, utilizando la imagen de una obra de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780,

Francia), *Une Odalisque o La Grande Odalisque*, una pintura al óleo de 1814, como base para un trabajo. Teniendo en cuenta los conceptos debatidos en el texto *La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica* de Walter Benjamin²²⁰, nos impresiona la utilización de una reproducción fotocopiada o impresa de la obra.

Aquí, Raysse trae la misma composición, sin modificar demasiado la impresión formalmente hablando, pero añade colores, estampados y contrastes que modifican por completo la seductora esencia de la odalisca, transformándola en una presencia cromática.



Ilustración 74 - Martial Raysse (1964) *Made in Japan*, 130 x 97 cm, Pintura acrílica, vidrio, mosca, pasamanería de fibras sintéticas, sobre fotografía montada sobre lienzo.

²²⁰

Benjamin, W. (2018). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Aquí, la combinación de rojo vivo y verde permanente coexisten probablemente en nombre de una mayor vibración cromática. Además de elementos sin valor monetario como las pequeñas cuentas que componen el turbante, Raysse incluye una mosca pegada a la parte superior de la pintura, generando así una sensación de algo descompuesto o sin valor de interés:

Este ícono de belleza único e inimitable se convirtió en una reproducción que refleja el espíritu de la década de 1960 cuando la etiqueta 'hecho en Japón' era sinónimo de modernidad e innovación. En la *Odalisca* hay una mosca. ¿Qué significa? La mosca representa tradicionalmente la belleza perdida y el carácter súbito e imprevisible de la muerte. Pero la mosca de Raysse es un juguete, un pequeño objeto de plástico que, en lugar de hacernos pensar en la vanidad de la vida, ¡nos hace reír!²²¹

De esta manera, percibimos esta expansión de métodos como algo que se ha encadenado a lo largo de los años, no de manera programada, sino de manera orgánica y audaz. Algunas de las pretensiones construidas por el arte moderno solo pudieron cumplirse en el posmodernismo, porque muchas veces dependían de medios técnicos para existir, medios que abundan en la actualidad.

Fotocopia, imágenes de registros, acceso a bases de datos e imágenes, coincidencias visuales descubiertas a través de Internet, la capacidad de crear una obra inspirada o revivir otra sin ser llamado copista o plagiador, el uso de colores en un contexto sin sentido simbólico. Todas estas vertientes se convirtieron en caminos posibles para esta pintura en proceso de abstracción de sentido tradicional.

Nos dimos cuenta, por lo tanto, de que el llamado proceso de creación artística en una nueva esfera de posibilidades ya estaba en fase de

²²¹ PALAZZOGRASSITEENS - *Martial Raysse - Made in Japan*.

implementación desde la década de 1940, y que finalmente tuvo su apogeo en la brillante década de 1970, como se puede ver con los ejemplos de obras listadas hasta ahora; sin embargo, este proceso aún estaba en vías de expansión.

3.5 La Expansión Del Campo Pictórico

Tengo una propuesta que hacerte. Demos un paseo por una frontera. La frontera en la que pienso es difícil de nombrar o incluso de ubicar. Tal vez ni siquiera sea una frontera, pero no importa, intentaré llevarte allí.

- John Berger²²²

La práctica de la pintura vista desde una perspectiva temporal, como estamos tratando de construir en nuestra tesis, muestra las diversas vetas abiertas como una perspectiva futura de nuevas posibilidades.

Con el tiempo, se fueron desbordando los llamados límites pictóricos tradicionales. Estos límites, con cada nueva obra paradigmática, se fueron haciendo cada vez más estrechos. Es cierto que esto no ha ocurrido de forma automática o deliberada en todas las escuelas de arte o en todos los talleres.

La búsqueda de lo nuevo, como todas las emprendidas, carece de cierta valentía individual y audacia, incluso si esto ocurre dentro de movimientos y grupos de arte, como ha sido el caso de algunos citados hasta ahora... incluso dentro de un grupo se necesita cierta dosis de inquietud para nadar contra la corriente establecida y segura preestablecida.

En ese momento, será de gran valor para nuestras organizaciones de ideas traer teóricos que aborden el tema desde el punto de vista del filósofo-historiador (aunque eventualmente algunos de ellos también encajan en la categoría de artista, como es el caso de J. Berger).

²²² Berger, J. Berger, Y. y Puente Rodríguez, M. (Trad.) (2022), Recuperado de <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/212727?page=26>

Ahora vamos a tratar de organizar lo más claramente posible cómo la visión de una pintura expandida fue percibida por los teóricos del arte y cómo se discute a continuación.

Es posible demarcar una de las primeras críticas de arte sobre este concepto en el texto de Rosalind Krauss. En su célebre texto *La escultura en el campo ampliado*²²³, Krauss se acercó a una problemática conceptual que ya estaba moviendo la forma en que la gente veía el lenguaje llamado escultura. Cuando ella dice:

En los últimos 10 años, cosas realmente sorprendentes han recibido el nombre de escultura[...] Es decir, a menos que el concepto de esta categoría pueda volverse infinitamente maleable.²²⁴

Se presume que la autora se refiere a una gran cantidad de obras artísticas ubicadas en la rama de la terminología escultura. Si demarcamos esa fecha por lo que Krauss se refiere, estaríamos empezando a notar estos cambios a partir de 1969, la década de trabajos que llevaron a la autora a llegar a esa conclusión. La conclusión a la que nos referimos es que dicha categoría se estaba volviendo cada vez más flexible. Krauss afirma:

Categorías como la escultura y la pintura han sido moldeadas, estiradas y retorcidas por esta crítica, en una extraordinaria demostración de elasticidad, evidenciando cómo el significado de un término cultural puede ampliarse hasta abarcar casi todo.²²⁵

²²³ Publicado originalmente como Krauss, R. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. October, 8.

²²⁴ Krauss, R. (1979), pp. 31

²²⁵ Ibid.

Dicha elasticidad impregnaba la obra visual, su filosofía y, consecuentemente, el campo donde se localizaba. Popper nos apunta a la siguiente:

De hecho, la noción del entorno, que desde 1965 atrae la atención de algunos teóricos, debería estimular considerablemente a los creadores e incitarlos a proseguir, a una escala muy diferente, sus experiencias plásticas, introduciendo muchos más parámetros.²²⁶

Por lo tanto, tenemos en cuenta que estas modificaciones desembocarían también en el campo ampliado de los años setenta. Sumando las teorías de Ferreira Gullar, donde reflexiona sobre lo que serían estas nuevas obras, a las que llamó «no-objetos» (publicado en 1959), el mundo del arte estaba entrando en un período de varias incertidumbres.

Hay que señalar que el término «mundo del arte» es un reflejo de la sociedad formada por todos los ciudadanos a nivel mundial y, en particular, por artistas, críticos, coleccionistas, espectadores, museos, galerías, escuelas y fundaciones.

Todos estos personajes estaban participando en épocas políticamente confusas, donde la forma tradicional de ver el núcleo familiar estaba cambiando, con la invención de la píldora anticonceptiva, la libertad de los grupos queer, las minorías étnico-raciales y los grupos de amor libre con el movimiento hippie.

Lo que oyó en las décadas de 1960 y 1970 fue una profusión de obras de carácter diferenciado, no solo restringidas a pequeños grupos o vanguardias, sino más bien una reconfiguración, colocando esta ampliación de la pintura en un lugar aceptado por el mundo del arte, no solo conceptualmente, sino también,

²²⁶ Popper, F., (1989) pp.9

en el sentido monetario, con artistas del arte pop estadounidense y del expresionismo abstracto, como J. Pollock, A. Warhol, B. Newman y E. Rothko ya no percibidos como personajes excéntricos, sino como artistas respetados y comisionados por coleccionistas, mercaderes y respetados por los críticos:

Pronto quedó claro que cada área de competencia única y propia de cada arte coincidía con todo lo que era único en la naturaleza de sus medios. [...] Así, cada arte se volvería «pura», y en esa «pureza» encontraría la garantía de sus estándares de calidad, así como de su independencia.²²⁷

Lo que sucede es que nada tiende a permanecer igual durante mucho tiempo, tratándose del arte en una sociedad en constante adaptación, como la de la segunda mitad de la década del siglo XIX.

Aunque no todos los críticos de arte estaban satisfechos o entusiasmados con el rumbo que estaban tomando los proyectos artísticos. Como, por ejemplo, el crítico estadounidense Clement Greenberg, que defendía una supuesta «pureza» (según Greenberg, «pureza significaba autodefinición»²²⁸) del lenguaje de la pintura), otros, como R. Krauss, F. Popper y A. Danto y M. Fried, defendían, o incluso, aceptaban más pacíficamente esta transmutación, este flujo del arte, de manera expansiva, hacia otras posibilidades, algunas de las cuales ya hemos citado aquí.

Arthur Danto comprende estos cambios y en sus diversas obras sobre una alegoría para estos cambios, llamadas Fin del Arte, cita y menciona ejemplos de obras que representan estas ampliaciones de las categorías, principalmente enfocadas en la escultura y la pintura estadounidenses. También existe una cierta voluntad de emanciparse culturalmente de Europa que motiva

²²⁷ Ferreira, Glória; Mello, Cecilia Cotrim de. (2001) pp. 102

²²⁸ Ibid.

a Greenberg a defender de manera aguda el expresionismo abstracto. Danto dice:

Aunque Greenberg era consciente de que el arte estaba tomando este tipo de giro, tendía a verlo como una desviación de la ortogonal de la historia tal como la proyectaba. Greenberg seguía considerando el expresionismo abstracto como la principal agencia de la historia del arte modernista, pero al mismo tiempo, a principios de la década de 1960, comenzó a verlo como algo vacilante, escapando de los senderos del destino histórico.²²⁹

Es cierto que la visión de un crítico no puede predecir los giros del arte, o, mejor dicho, no puede predecir lo que los artistas producirán o problematizarán en los próximos años, aunque puede tener algún tipo de influencia que llevará a cierto grupo a producir de acuerdo con sus sugerencias, como ha sucedido con varios movimientos como el Dadaísmo, el Surrealismo, el Futurismo. Tenemos la sensación de que, en ese momento, los artistas estaban en cierto modo emancipados de la visión crítica de los demás, confiando más en sus propios intentos y juicios de valores estéticos.

El llamado «destino histórico» nunca podría elaborarse como una agenda histórica o cultural, independientemente de los éxitos de Pollock y sus compañeros, esto no significaría una permanencia eterna de ese modelo artístico del lenguaje de la pintura. B. Newman sugirió que:

Los estadounidenses evocan su mundo de emoción y fantasía a través de una especie de escritura personal, sin los apoyos de ninguna manera conocidos. Es un acto metafísico. Con los pintores abstractos europeos, somos conducidos a su mundo espiritual a través de imágenes ya

²²⁹ Danto, A. C. (2006) pp.112

conocidas. Eso es un acto trascendental. O, para expresarlo filosóficamente, al europeo le interesa la trascendencia de los objetos, mientras que al americano le interesa la realidad de la experiencia trascendental.²³⁰



Ilustración 75 - Barnett Newman, (1950) *Eve*, Pintura al óleo sobre lienzo, 2440 × 1721 × 50 mm

«El espectador frente a mi pintura sabe que está allí»²³¹

Esta fragmentación de íconos y certezas sacudió el medio. Pollock, incluso en sus éxitos, no aceptó el cambio en su trabajo, o no supo abrazar el cambio y crecer con él. Kaprow, citado por Anna Maria Guasch, afirmó que:

²³⁰ Ferreira, Glória; Mello, Cecilia Cotrim de. (2001) pp. 153

²³¹ Tate UK *Barnett Newman Eve, 1950*

Se trata de un arte que pierde sus límites, que llena nuestro mundo con su propio mundo, un arte que, en su intención, en sus apariencias, en sus impulsos parece cortar con toda la tradición pictórica heredada de la pintura del Renacimiento [...] Pollock fue incapaz de abandonar la práctica de la pintura, ir más allá del simple rectángulo plano y esta fue su gran tragedia²³²

Además de varios trabajos paradigmáticos que operaban en los límites de los lenguajes, más adelante, en la década de 1980, también hubo retornos a la pintura dentro de su paradigma tradicional, pero con un giro clave, como fue el caso de la Transvanguardia italiana, y de artistas independientes de movimientos como David Salle, George Condo y Julian Schnabel:

Los años sesenta y setenta fueron testigos de lo que se ha denominado la «desmaterialización» del objeto artístico. Los movimientos predominantes de la época favorecieron la expresión austera; obras con una economía de medios a menudo enfocada en la idea o concepto más que en el objeto mismo. En cambio, la década de 1980 se caracterizó por un retorno a las tradiciones de la pintura y la escultura.²³³

²³² Kaprow, A. apud FORTEA (2006) pp.279

²³³ Guggenheim. *Julian Schnabel*



Ilustración 76 - Julian Schnabel (1983) El estudiante de Praga, Óleo, placas, cuernos, y Bondo sobre madera. Dimensiones: seis paneles 296,2 x 555 cm). Solomon R. Guggenheim Museum, New York Gift, The Jerry and Emily Spiegel Family Foundation, 2007.

J.Schnabel propuso trabajos novedosos, donde incluía vajillas rotas en grandes soportes pictóricos, problematizando la propia cuestión de la planaridad visual. Las pinturas, llamadas *plate paintings*, contenían este nuevo elemento inspirado en una visita al Parque Güell, obra de Antoni Gaudí.

La Transvanguardia italiana, fue un movimiento, que, así como algunos otros, no ganó su forma y concepto por las manos no de los artistas que fueron sus precursores, sino por un crítico de arte. Sin embargo, Achille Bonito Oliva (Italia, 1939), el crítico en cuestión, formateó esa idea para, además de dar visibilidad a los artistas elegidos, mostrar su pensamiento sobre el arte en aquel momento.

El neologismo «Transvanguardia» apareció por vez primera en un artículo que Bonito Oliva publicó en la revista *Flash Art The italian Trans-*

*Avanguardie*²³⁴ (curiosamente, el mismo año en el artículo de Krauss en la revista *October*).

Este artículo coincidió con la exposición *Opere fatte ad Arte*, donde figuraban algunos de los artistas que formaron parte del movimiento. No solo los estadounidenses estaban preocupados por el «fin del arte». El crítico dice:

En la terminología hegeliana, sin embargo, la muerte del arte significa eludir las categorías de trabajo artístico por la filosofía, la ciencia del pensamiento que incluye y absorbe la intuición artística. Más recientemente, la muerte del arte se refiere a la comprensión de que tal experiencia ya no puede corroer los diversos niveles de la realidad. Si por un lado se subraya la impotencia de la superestructura (arte) frente a la estructura (economía, política), por otro se constata la caída de la producción artística de la calidad (valor) a la cantidad (mercancía).²³⁵

Las obras fueron más allá de «ilustraciones» de su idea, fueran propuestas muchos más individuales que llevadas por una idea colectiva o maestra. Oliva tiene en cuenta los cambios del lenguaje:

Hoy la crisis del arte en su sentido más estricto significa la crisis de la evolución del lenguaje artístico, la crisis de la mentalidad darwinista y evolutiva de la vanguardia. La generación artística de los años 70 invierte este momento crítico en términos de nueva operabilidad. Han desenmascarado la tendencia progresiva del arte, demostrando que, frente a la inmutabilidad del mundo, el arte no es progresista, sino progresista respecto a su conciencia de su propia evolución interior y

²³⁴ FLASH ART - *The Italian Trans-Avantgarde by Achille Bonito Oliva*

²³⁵ Ibid.

circunscrita. [...] El artista de los años 70 trabaja en el umbral de un lenguaje que no puede reducirse a la realidad, bajo el impulso de un deseo que nunca cambia, en el sentido de que nunca se transforma sino en su propia apariencia.²³⁶

Los artistas en cuestión, como Enzo Cucchi, Mimmo Rotella, Francesco Clemente, Sandro Chia y Domenico (Mimmo) Paladino, tenían en sus expresiones una idea de libertad un poco utópica, pues sus trabajos tenían fuerte influencia de mitología y situaciones banales. De esta manera, vemos un grupo de artistas que están lejos de estar comprometidos políticamente o socialmente; su único compromiso es con su deseo de crear una obra que es más que nunca relativa a los referentes de aquel que la construye.



Ilustración 77 - Sandro Chia, (1981), *Water Bearer*, Pintura al óleo y pastel sobre lienzo²³⁷
265 × 170 cm.

²³⁶ FLASH ART - *The Italian Trans-Avantgarde by Achille Bonito Oliva*

²³⁷ «El niño que lleva un pez recuerda la historia de Tobías en los apócrifos (Tobías 6, vv. 2-3), a quien un ángel le dijo que llevara un pez grande con él en su viaje para encontrar una novia. La historia se pintó a menudo durante el Renacimiento italiano,

Bonito Oliva afirma que «La transvanguardia abre un amplio abanico de posibilidades que permite que el arte se mueva en todas direcciones, incluidas las del pasado»²³⁸. Percibimos con esto que, la transvanguardia fue importante pues posibilitó una transposición de las estrategias de los lenguajes artísticos, una transubstanciación.

De esta manera, percibimos que, si, por un lado, la metodología de trabajo era similar a la producida antes, en el arte moderno, por otro, la actitud había cambiado. Según Oliva:

Ahora, en cambio, el arte trata de recuperar la subjetividad del artista, de expresarse a través de la forma interna del lenguaje. Lo personal adquiere una valencia antropológica porque participa en devolver al individuo, en este caso al artista, a un estado de renovación de un sentimiento hacia sí mismo.²³⁹

En este sentido, los cambios de lenguaje comienzan a ser abordados de manera más holística y menos puntual geográficamente hablando, cuando Krauss dice que las obras adquieren un carácter trascendental histórico, recordamos los preceptos de lectura de imágenes propuestos por Warburg.:

El crítico/historiador, a través de una prestidigitación más amplia, comenzó a construir sus genealogías en términos de milenios y no de décadas. Stonehenge, las filas de Nazca, las canchas de deportes toltecas, los cementerios de indios... cualquier evidencia podría ser enrollada en el tribunal para servir como testigo de la conexión de esta obra con la historia, legitimando así su estatus como escultura. Como no

aunque no de la misma manera. No hay una conexión específica con la pintura de Chia, pero él confirmó que el tema era relevante para ella, como parte de la misma familia de imágenes.» - TATE UK - *Sandro Chia, Water Bearer*

²³⁸ Bonito Oliva apud Guasch, A. M., (2000), pp. 275

²³⁹ FLASH ART - *The Italian Trans-Avantgarde by Achille Bonito Oliva*

son exactamente esculturas, Stonehenge y las canchas deportivas toltecas son, en este caso, ejemplos sospechosos de precedente historicista.²⁴⁰

F.Clemente dice que: «Siempre me interesa construir mis pinturas como si fueran campos de fuerza, como esos diagramas en la sección de crucigramas del periódico donde tienes que conectar los puntos. En otro sentido nacen como ideogramas»



Ilustración 78 - Francesco Clemente (1982) Midnight Sun II, Pintura al óleo sobre lienzo, 210 x 257 cm.

Este trabajo tiene lecturas bastante simbólicas y ligadas a alegorías mitológicas del mundo oriental:

²⁴⁰ Krauss, R. (1979), pp. 33

Las posturas y gestos de la trinidad sugieren algún tipo de actividad sexual ritualizada y una conexión con la imaginería tántrica. El ojo tiene numerosas asociaciones simbólicas tradicionales: el ojo de Dios que todo lo ve, el sol, los ojos de los dioses del cielo (o estrellas), el signo femenino ovalado que rodea el círculo masculino (que sugiere androginia) y el tercer ojo de Shiva, o sabiduría, en la filosofía hindú. Los barcos también pueden interpretarse como representantes del principio femenino y de la Fortuna.²⁴¹

Por lo tanto, es posible entender que la expansión percibida por Krauss en el campo de la escultura estadounidense también hizo ecos en el campo de la pintura, aunque ella no lo aborda directamente en ese texto, menciona ese lenguaje cuando realiza su diagrama, donde dice que la escultura gana permiso para pensar de otra manera. Para entender esta lógica, explica que el concepto de Campo Ampliado es:

Por lo tanto, el campo establece tanto un conjunto ampliado, pero finito, de posiciones relacionadas para un determinado artista ocupar y explotar, como una organización del trabajo que no está dictada por las condiciones de un determinado medio de expresión. [...] (El espacio posmodernista de la pintura implicaría, obviamente, una expansión similar alrededor de un conjunto diferente de términos del binomio arquitectura/paisaje, un conjunto que probablemente haría oposición al binomio unicidad/reproducibilidad). En consecuencia, dentro de cualquiera de las posiciones generadas por un espacio lógico dado, se pueden utilizar varios medios de expresión diferentes.²⁴²

²⁴¹ TATE UK – *Francesco Clemente Midnight Sun II, 1982*

²⁴² Krauss, R. (1979), pp. 42-43

Aquí, ya se percibiría, a nivel global, que los grandes centros de Arte buscaban el protagonismo en esa nueva dirección que ya venía siendo auscultada. Los críticos, como los jefes indígenas que ponen sus oídos en el suelo para escuchar el distante tropel de caballos, buscaban anticiparse al futuro, y con ello ganar protagonismo para su núcleo.

También en Brasil, de forma un poco tardía, tuvimos manifestaciones en ese sentido, con la llamada *Geração 80*.

En 1980, Luiz Áquila, pintor, dibujante, grabador y profesor brasileño, y el pintor norteamericano John Nicholson pasan a impartir clases en la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage. La pintura abstracta de Aquila y el lenguaje figurativo de Nicholson atrajeron a un gran número de estudiantes. Bajo la curaduría de Marcus Lontra y Paulo Roberto Leal, la exposición se reunió. El tiempo pasaba y la idea seminal se mantenía. Se buscaba una mayor dimensión plástica, que generó la exposición curada por Marcus de Lontra Costa (1954), Paulo Roberto Leal (1946 - 1991) y Sandra Magger, titulada *Como vai você, Geração 80?*

La exposición fue inaugurada en la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage (EAV/Parque Lage) Jardim Botânico, Río de Janeiro, inaugurada el 14 de julio de 1984, con 123 artistas, grupo formado en su mayoría por jóvenes artistas cariocas, (todos procedentes de la Escuela Parque Lage²⁴³) y los paulistas,

²⁴³ «El Parque Henrique Lage es un parque público de la ciudad de Río de Janeiro, ubicado a los pies del cerro do Corcovado, en la calle Jardim Botânico. Desde su fundación, EAV desarrolla programas de enseñanza en arte dirigidos a la formación de artistas, curadores, investigadores e interesados en establecer o profundizar el contacto con el arte. Fundada por Rubens Gerchman en 1975, EAV pasó a ocupar la mansión de estilo ecléctico, catalogada por IPHAN como patrimonio histórico y paisajístico, reemplazando al Instituto de Bellas Artes. Diseñada por el arquitecto Mario Vodret en 1920, la residencia del armador brasileño Henrique Lage y su esposa, la cantante lírica italiana Gabriela Besanzoni, fue tomada por la efervescencia cultural generada por el modelo de escuela abierta – un espacio para nuevas concepciones estéticas – implementado por Gerchman.» - EAV Parque Lage - *Sobre*.

procedentes de los cursos de artes de la Fundación Armando Álvares Penteado – FAAP²⁴⁴.

Esta exposición reveló artistas que hasta hoy forman parte del escenario Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Jorge Guinle, Leonilson, Leda Catunda, Cristina Salgado, Nuno Ramos, Barrão, Luiz Zerbini son algunos artistas que expresaban en sus obras la libertad y la diversidad en el proceso de redemocratización del país. La muestra viene como un respiro después años do régimen político dictatorial en el Brasil, que fue instaurado em 1 de abril de 1964 e finalizado en mediados de 1985.²⁴⁵

²⁴⁴ «A Fundação Armando Alvares Penteado es una institución privada de educación superior de carácter filantrópico y también una de las universidades más prestigiosas del país. Tiene campus en tres ciudades: São Paulo; Ribeirão Preto y São José dos Campos.» - Wikipedia. *Fundação Armando Alvares Penteado*

²⁴⁵ Acerca de esto, aclaramos que la dictadura militar brasileña fue el régimen instaurado en Brasil el 1 de abril de 1964 y que duró hasta el 15 de marzo de 1985, bajo el mando de sucesivos gobiernos militares. De carácter autoritario y nacionalista, la dictadura comenzó con el golpe militar que derrocó al gobierno de João Goulart, el entonces presidente elegido democráticamente. [...] A pesar de las promesas iniciales de una intervención breve, la dictadura militar duró 21 años. Además, la dictadura se intensificó a través de la publicación de varios Actos Institucionales, culminando con el *Acto Institucional Número Cinco (AI-5)* de 1968, que duró diez años. Adaptado de Wikipedia. *Dictadura militar brasileira*



Ilustración 79 - Cartel de la muestra *Como vai você, Geração 80?* (1984)
Acervo: Memória Lage.

La exposición se centró en cuestiones de la pintura, más que en el arte conceptual; se centró en un camino de redescubrimiento del lenguaje por parte de jóvenes artistas, apoyados en posibles estrategias para poner en práctica debido al marco histórico realizado hasta ahora por artistas de décadas pasadas y de otros centros culturales como Nueva York y Europa.²⁴⁶ De manera lúdica y

246

«El nuevo arte refleja los nuevos caminos de la pintura de la generación 80, lejos de la racionalidad del arte de los años 70 - conceptual. En otras palabras, Frederico Morais señala una dirección similar: A diferencia de las vanguardias de los años 60 (artísticas o políticas), que soñaban con poner la imaginación en el poder, que creían que era el

provocativa, los curadores de la muestra buscaban este nuevo carácter de la pintura:

Está todo ahí, [...], todos los colores, todas las formas, cuadrados, transparencias, materia, masa pintada, masa humana, sudor, aviñonito, generación sierra, radicales y liberales, trasvanguardia, punks, panqueques, posmodernos, neo-expresionistas (...).²⁴⁷



Ilustración 80 - Leda Catunda (1988) Almofoadinhas, - Acrílica sobre lienzo, 130,00 cm x 123,00 cm.

arte capaz de transformar el mundo, que se ilusionaban con las utopías sociales, los jóvenes artistas de hoy no creen en la política y en el futuro (...).» ITAU CULTURAL.
Como Vai Você, Geração 80?

²⁴⁷

Ibid.

El trabajo de L.Catunda, que se inicia con la pintura en lienzo, posteriormente comienza a agregar elementos como prenda de vestir femenina y tejidos con relleno, cambiando la ilusión por la materialidad real. Aquí, ella todavía coqueteaba con la representación, haciendo una variación tonal marrón que reflejaba más o menos las elevaciones correspondientes al título.

También en Francia, con el grupo *Support-Surface*, existía la voluntad de crear trabajos que dialogaran no solo con lo que estaba contenido en la pantalla, sino más bien, problematizar los elementos en sí, de ahí el nombre del grupo. A pesar de haber tenido una corta existencia (finales de los años 60 y principios de los 70) tuvo un gran impacto local y posterior en América, con exposiciones a finales de los años 60.

Los trabajos abordaban la materialidad del soporte y su superficie, cuestionando los límites estéticos de elementos como el chasis, la pantalla, etc. Louis Cane, participante del grupo, dice que:

Hubo, desde el principio, una divergencia en *Support-Surface*: casi todos se interesaban especialmente por una especie de "desconstrucción" del cuadro más o menos mecánica o mecanicista..., se procedía a una especie de llamada a la pintura en su alfabeto, en sus elementos primitivos (bastidor, tela, entramado, hilo, cuerda, nudo, color...); yo, por mi parte estaba más interesado por las cuestiones formales planteadas por la pintura y por la posibilidad de resolverlas por medios propiamente pictóricos.²⁴⁸

Sobre esto, se observa que ambos enfoques cuestionables e inéditos, generando series de trabajos que realmente dialogan con los límites tradicionales de la pintura de caballete.

²⁴⁸ Cane, L. apud Popper, F., (1989), pp.27

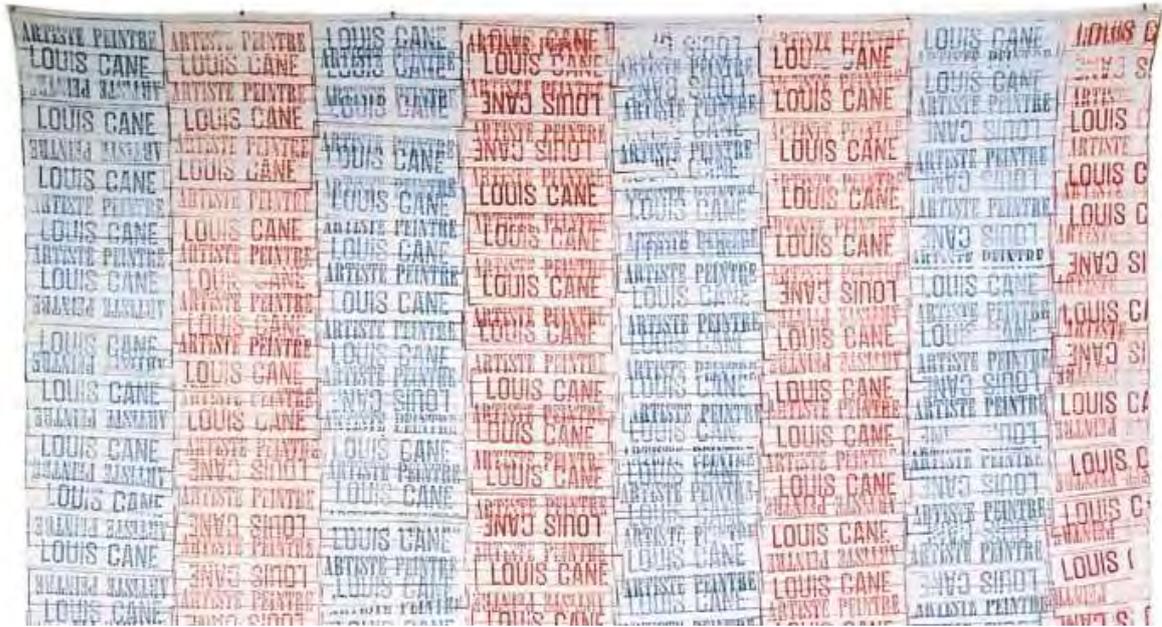


Ilustración 81 - Louis Cane (1967) Tela tamponada (detalle) 5/20 Artista Pintor, sello, tinta sobre lienzo, 290 x 195 cm.

En este trabajo de Cane, se percibe una repetición de sellos donde se lee el nombre del artista y palabras como «artista pintor» una vez más haciéndose eco de las afirmaciones globales de la persistencia de la pintura como lenguaje. La variación tonal de rojo, blanco y azul también puede estar vinculada a una referencia directa a los colores de la bandera de Francia. Aquí, el gesto ha sido reemplazado por marcas repetidas hechas con estampado, que a la distancia se confunden con franjas verticales.



Ilustración 82 - Patrick Saytour (1935), Plegado (Folding), 1974, Alquitrán sobre tela, 298 x 298 cm. Recuperado de: Imagen cortesía de Ceysson & Bénétière © Adagp, Paris, 2021 -

También notamos en el trabajo anterior que el artista utilizó varias telas desenmarcadas del chasis y unidas con costura para crear la materialidad que solo sería propia de la pintura. La suave variación de tonos azul claro, verde y blanco, está intercalado por rayas amarillas que justamente parecen ser las rebabas que hacen el giro de la pantalla. Sin embargo, el rectángulo fue interferido una vez más, retirando parte de su sección inferior izquierda, creando así una vibración causada por el vacío, haciendo rebotar la mirada del espectador en ese hueco.

En este trabajo que se ve a continuación, la pantalla rectangular se contrae y se expande, tanto metafóricamente como en el espacio expositivo:



Ilustración 83 - Louis Cane, (1972-1973) *Lona de piso/pared1/10* - óleo sobre lienzo, pared 310 x 240 cm, suelo 215 x 190 cm

Con una variación tonal que remite al mar y al cielo, la obra se expande, pero más allá de la pared. En una conversación con Rosalind Krauss, Michael Fried sugiere que Frank Stella quería alcanzar un espacio privilegiado a través de su innovador trabajo: «Lo que él deseaba por encima de todo es pintar como Velásquez. Pero él sabe muy bien que esta opción no está abierta para él. [...] Él quiere ser Velásquez, *entonces pinta bandas*.»²⁴⁹ Krauss aclara: Sabe que no puede haber otro Velásquez: entiende que cada artista tiene su papel en el tiempo y en el espacio, es decir, sólo puedes jugar el papel que te corresponde dado el momento de tu existencia en la historia. No se puede ser pintor barroco en 1965:

²⁴⁹ Ferreira, Glória; Mello, Cecilia Cotrim de. (2001) pp.163

[...] La necesidad de Stella de decir algo a través de su arte era idéntica a la de un español del siglo XVII; solo que la situación en el tiempo era diferente. En 1965, me parece claro que las tiras de Stella estaban estrechamente relacionadas con lo que él quería decir, es decir, eran producto de *contenido*.²⁵⁰

Michel Archer, de manera más pesimista, afirma que el arte se había desmaterializado y no creía en la agencia de cada artista tener su propio estilo, como Newman tenía las *zip paintings* y Rothko los rectángulos en colores lúgubres. Para él, eso ya no tiene mucho sentido.²⁵¹:

La consecuencia de la relajación de las categorías y el desmantelamiento de las fronteras interdisciplinarias fue una década, desde mediados de los años 60 hasta mediados de los 70, en la que el arte tomó muchas formas y nombres diferentes: Conceptual, Arte Pobre, Proceso, Anti-forma, Land, Ambiental, Body, Performance y Política.²⁵²



Ilustración 84 - Frank Stella, (1965) *Empress of India*, Polvo metálico en pintura de emulsión de polímero sobre lienzo, Dimensiones: 195,6 x 548,6 cm.
Crédito: Donación de SI Newhouse, Jr.

²⁵⁰ Ferreira, Glória; Mello, Cecilia Cotrim de. (2001) pp.163-164

²⁵¹ Archer, M., (2001) pp. 63

²⁵² Archer, M., (2001) pp. 61

Con un enfoque específico en la pintura, los desarrollos del lenguaje en varios centros culturales se convirtieron en bastiones de independencia creativa que creían en la vida eterna de la pintura: el deseo atávico de crear y hacer ver imágenes que solo un individuo puede traer al mundo, como Stella hizo las líneas para ser Velásquez, es el motor del arte, independientemente de cualquier desmaterialización o aflojamiento.

Lucy Lippard, quien participó como crítica de este escenario inestable en Nueva York después de haber estado casada con Robert Ryman, presenció de cerca los cambios históricos en el intento de encajar el trabajo de pintura en categorías que no necesariamente reflejaban el trabajo de los artistas:

Desde 1960 a 1967, viví con Ryman, quién nunca fue apodado entonces minimalista porque las raíces de sus pinturas blancas de finales de los años cincuenta estaban en el expresionismo abstracto; fue «descubierto» alrededor de 1967 con el advenimiento del más confuso «arte procesual» y fue incluido en una cantidad sorprendente de exposiciones de «arte conceptual», aunque el término resulte realmente inapropiado para alguien con su obsesión por la pintura y la superficie, la luz y el espacio.²⁵³

²⁵³ Lippard, L. R. (2004), pp. 9.



Ilustración 85 - Robert Ryman, (1962), Untitled, Óleo sobre lino, Dimensiones: 176.5 × 176.5 cm.

Entre tantos conflictos conceptuales, uno podría tener la sensación de que estaba prohibido pintar determinado tema tradicional. Pero defendemos que la pintura, como práctica, debe estar libre de conceptos, pues es a través de la práctica exhaustiva, es como un individuo puede llegar a conocer su propia verdad en la pintura. John Berger afirma que:

¿Qué es pintar un paisaje? Se dice que la pintura de paisajes ha muerto de muerte natural. Es cierto que no existen grandes paisajes modernos comparables a los del pasado. Pero ¿y aquellos que no son comparables, que no son ni siquiera paisajes? Pues de esto se trata: el género ha cambiado hasta volverse irreconocible. El cubismo deshizo el paisaje cuando deshizo la pintura. Es muy poco probable que la apariencia específica de un paisaje dado vuelva a ser el objetivo de un pintor

importante. Pero puede ser perfectamente su punto de partida. La pintura de paisajes debe incluirse hoy en la Pintura en general. Eso es lo que significa su muerte natural.²⁵⁴

¿Y cómo puede uno percibir el acto de pintar paisajes, objetos o naturalezas muertas en este escenario conflictivo? Traemos aquí el trabajo de Manolo Quejido (Sevilla, 1946), (uno de los grandes nombres de la Nueva Figuración Madrileña) en que juega con los significados, simbologías y subjetividades del tema en pintura sin abandonar la metodología práctica más o menos tradicional de ese lenguaje, sino problematizando su reflexión, su filosofía como artista respecto al medio ambiente:

Fue en meados del año de 1970²⁵⁵ que el artista comienza a pensar en un enfoque diferente para su investigación, cuando comienza a trabajar los límites del espacio interior del plano de un marco, investigando la bidimensionalidad de la pintura:

Quejido reflexiona sobre el pensamiento y la pintura: ¿La pintura representa un pensamiento o lo reproduce? ¿Puede la historia de la pintura ser un sistema de pensamiento? Su obra revela estas cuestiones junto con la pintura como obra y acción, dos direcciones divergentes pero adyacentes. Así, La pintura (*The Painting*, 2002) presenta como minuto una distancia inmedible: la inmediatez de la pintura respecto de lo pintado, y su fusión en el único término «pintura»²⁵⁶.

²⁵⁴ Berger, J. (2014). Recuperado de <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/211909?page=128>.

²⁵⁵ MUSEO REINA SOFIA - *Manolo Quejido Distancia inconmensurable*

²⁵⁶ MUSEO REINA SOFIA - *Manolo Quejido Distancia inconmensurable*



Ilustración 86 - Manolo Quejido (1976), *Regla* (Ruler) Series: Taco. Acrílico sobre cartón
Dimensiones: 101 x 71,8 cm.

La regla de Quejido es, ambigualmente, extremadamente puntual en su momento histórico. Si, por un lado, deconstruye las objetividades del propio objeto retratado (pero manteniendo una buena *Gestalt* de colores complementarios, donde dos tonos de azul dialogan con un naranja oscuro y las neutras blanco y negro), por otro, podemos considerar la regla como la medida límite misma que intentaban imponer a la pintura: La flexibilidad de este concepto termina siendo más inclusiva que exclusiva, manteniéndose firme como apoyo a los artistas que buscaban su verdad. Quejido explica que: «Es un

trabajo que me tiene muy inquieto, y que me da qué pensar. (La pintura) además de placer, tiene que dar que pensar»²⁵⁷.

Paralelamente, traemos otro trabajo de Quejido, que versa aquí sobre el propio collage en artes, ensamblaje, collage, aplastamiento, planaridad y vibración cromática desenfrenada. El artista estrenó en este año 2023 una muestra en el Palacio Velázquez de Madrid, que llamó *Distancia sin medida* - «vivos colores, [...] movimiento, los diagramas, y el de los inicios con el lenguaje pop o la experimentación geométricas para luego derivar en una reflexión existencialista sobre los límites de la pintura.»²⁵⁸

El tema de la obra se asemeja al arte pop por tomar como elemento principal fragmentos de folletos de supermercado («Ante el avasallador imperio del consumo, acumula imágenes ampliadas de etiquetas y ofertas para acentuar su banalidad.»²⁵⁹), con precios y productos. Porque la vida cotidiana también es de interés para el artista, y, irónicamente, se compara con la mercancía que la pintura se tornó.



Ilustración 87 - Manolo Quejido, 1997-1999, *Sin consumir* (Detalle) Acrílico sobre aluminio, 200 x 600 cm. Colección de la Junta de Andalucía. Centro andaluz de Arte Contemporáneo., VEGAP, Madrid, 2022

²⁵⁷ EFE COMUNICA, Manolo Quejido pone fin a una etapa: «La pintura mata al pintor»

²⁵⁸ EFE COMUNICA, Manolo Quejido pone fin a una etapa: «La pintura mata al pintor»

²⁵⁹ MUSEO REINA SOFIA - Manolo Quejido *Distancia incommensurable*.

Por lo tanto, este campo expandido (o ampliado) de la pintura puede ser limitado, ¿o dibujado? Estamos en esa intención, planeamos completar una propuesta de diagrama al final de la tesis. Mientras tanto, seguimos reflexionando en las palabras de Achille Bonito Oliva:

Sólo el arte puede ser metafísico porque consigue trasladar sus fines desde fuera hacia dentro en su posibilidad de establecer un fragmento de la obra como un todo que no recuerda ningún otro valor fuera del hecho de su propia aparición. [...] No existe ninguna regla demiúrgica, sólo la práctica creadora de un arte que estabiliza toda precariedad sin transformarla en estabilización y fijación simbólica. La obra preserva el flujo de su proceso, de su actividad en las periferias de una subjetividad que nunca tiende a ser ejemplar, sino que conserva el carácter de un accidente, de una apertura en un campo, no la intoxicación romántica de la vanguardia con el infinito, sino que se mueve sin centro en derivas marcadas por una perspectiva única: el placer mental y sensorial.²⁶⁰

Esta apertura de campo mencionada por Oliva nos motiva también a mencionar a otro artista que fue muy relevante en este período de nuevas proposiciones para el espacio de la imagen, enfocándose en el contexto de la forma. Kenneth Noland fue uno de los grandes precursores en el pensamiento de una heterogeneidad del soporte.

Kenneth Noland (1924- 2010, EEUU) emergió como una figura destacada en el desarrollo del arte abstracto de la posguerra y en el ámbito de la pintura de campo de color. Su estancia en el Black Mountain College a finales de la

²⁶⁰

FLASH ART - *The Italian Trans-Avantgarde by Achille Bonito Oliva*

década de 1940 marcó un período en el cual su interés precoz por los efectos emocionales del color y las formas geométricas se hizo patente.

Su compromiso en torno a la interacción de la línea y el color pervive a lo largo de su extensa producción artística, destacando sus influyentes creaciones como la serie *Circle*. Esta dedicación se extiende además a través de un variado repertorio visual que comprende motivos como diamantes, bandas horizontales, patrones a cuadros y lienzos de formatos singulares.

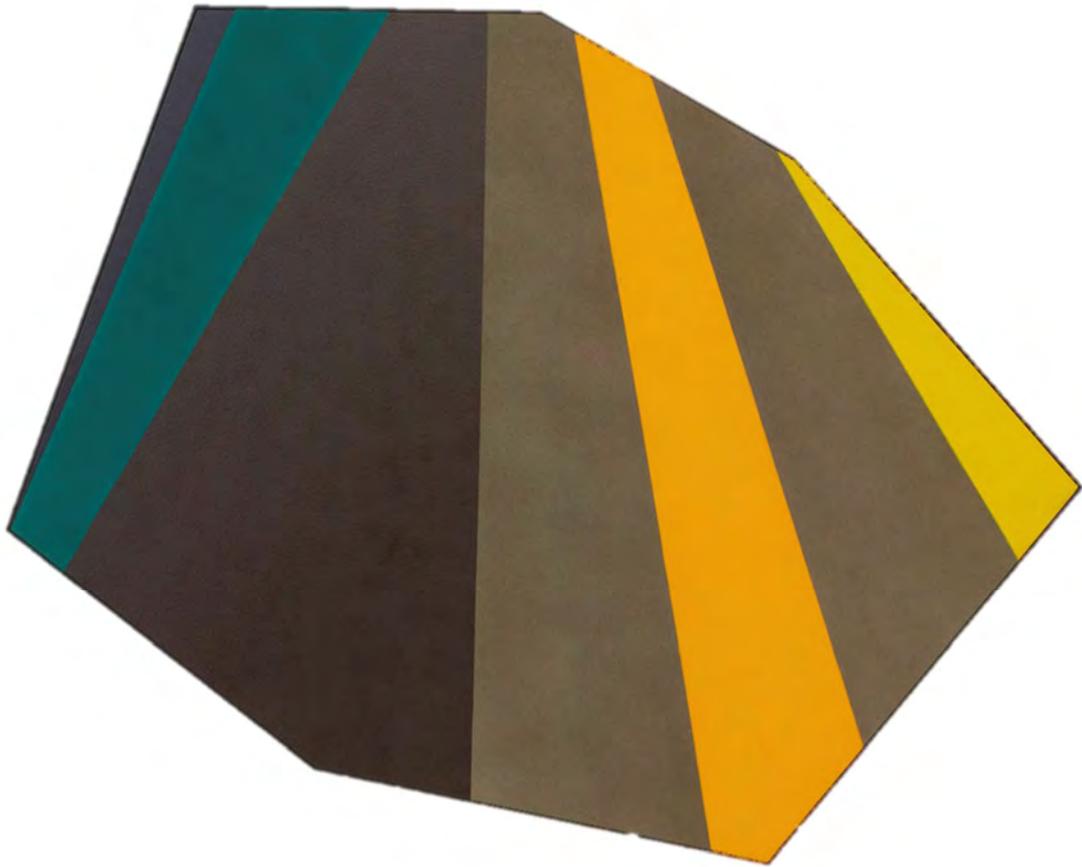


Ilustración 88 - Kenneth Noland (1976) *Vault*, acrílico sobre lienzo, 184,8 cm x 229,9 cm © The Paige Rense Noland Marital Trust / Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

En un hito significativo, el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York organizó en 1977 una trascendental retrospectiva itinerante en honor a la obra de Noland. La crítica de arte a cargo en el New York Times, Hilton Kramer, expresó con acierto: «Un arte de este tipo pone una carga muy pesada en la sensibilidad del artista al color, por supuesto, en su capacidad de inventar, una y otra vez, combinaciones frescas y llamativas que capten y mantengan nuestra atención, y nos proporcionen los placeres necesarios... El Sr. Noland es indiscutiblemente un maestro»²⁶¹. La exposición se desplazó posteriormente al Hirshhorn Museum and Sculpture Garden y la Corcoran Gallery of Art en Washington, D.C., además de al *Toledo Museum of Art en Ohio*, antes de culminar su recorrido en el Denver Art Museum.



Ilustración 89 - Kenneth Noland (1976) *Lapse*, Acrílico sobre lienzo. 75 x 141 pulgadas

Estas contribuciones artísticas posicionaron a Kenneth Noland como un referente en el panorama de la pintura de campo de color, un movimiento que

²⁶¹ Pace Gallery - *Kenneth Noland*

compartió con artistas notables como Morris Louis, Helen Frankenthaler, Clyfford Still, Mark Rothko y Jules Olitski. Esta corriente artística, encapsulada en lo que se conoce como *Abstracción Post-Painterly*, abogaba por una transición hacia superficies planas y la minimización de pinceladas evidentes.

Esta noción fue introducida por Clement Greenberg en 1964 y se manifestaba en la obra de Noland a través de su rechazo al dramatismo personal característico del expresionismo abstracto. Sus obras, marcadas por su simplicidad y colores vibrantes, evocaban una conexión directa entre el color y la forma, confiando en la esencia de la pintura y el lienzo como elementos esenciales de expresión artística.

Sus obras pictóricas deliberadamente se distancian de las resonancias emocionales personales características del expresionismo abstracto, optando por una simplificación de los medios pictóricos. Esta simplificación se manifiesta en la renuncia al empleo de técnicas como el collage, el ensamblaje o la incorporación de objetos hallados, entre otras complejidades. En su lugar, Noland deposita su confianza en los elementos más elementales del arte pictórico: la interacción entre la pintura y el lienzo.

Su paleta cromática se destaca por la vivacidad y la pureza de sus tonalidades, mientras que sus composiciones se distinguen por su austeridad y linealidad directa. A través de este abordaje, las imágenes que conforman sus creaciones se amalgaman con los soportes que las albergan, generando una cohesión entre la superficie pictórica y su contenido visual.

3.6 Recapitulación de contenidos.

En el tercer capítulo de nuestra investigación, hemos abordado la temática del Lenguaje del arte, centrándonos de manera más específica en los cambios, paradigmas y prácticas híbridas en el contexto del movimiento modernista. A través de una profunda revisión de investigaciones previas, particularmente aquellas realizadas por A.M. Guasch, hemos llegado a comprender que los desarrollos artísticos en este período fueron el resultado de un complejo conjunto de acciones y reacciones en el escenario artístico.

Durante este período histórico, se produjo un cambio fundamental en la concepción del arte, donde la visualidad de la obra comenzó a superar la narrativa clásica como elemento central de expresión. Destacamos la importancia del influyente trabajo de Piet Mondrian y su exploración de la relación entre el plano y el espacio, que marcó un hito en la evolución del lenguaje artístico.

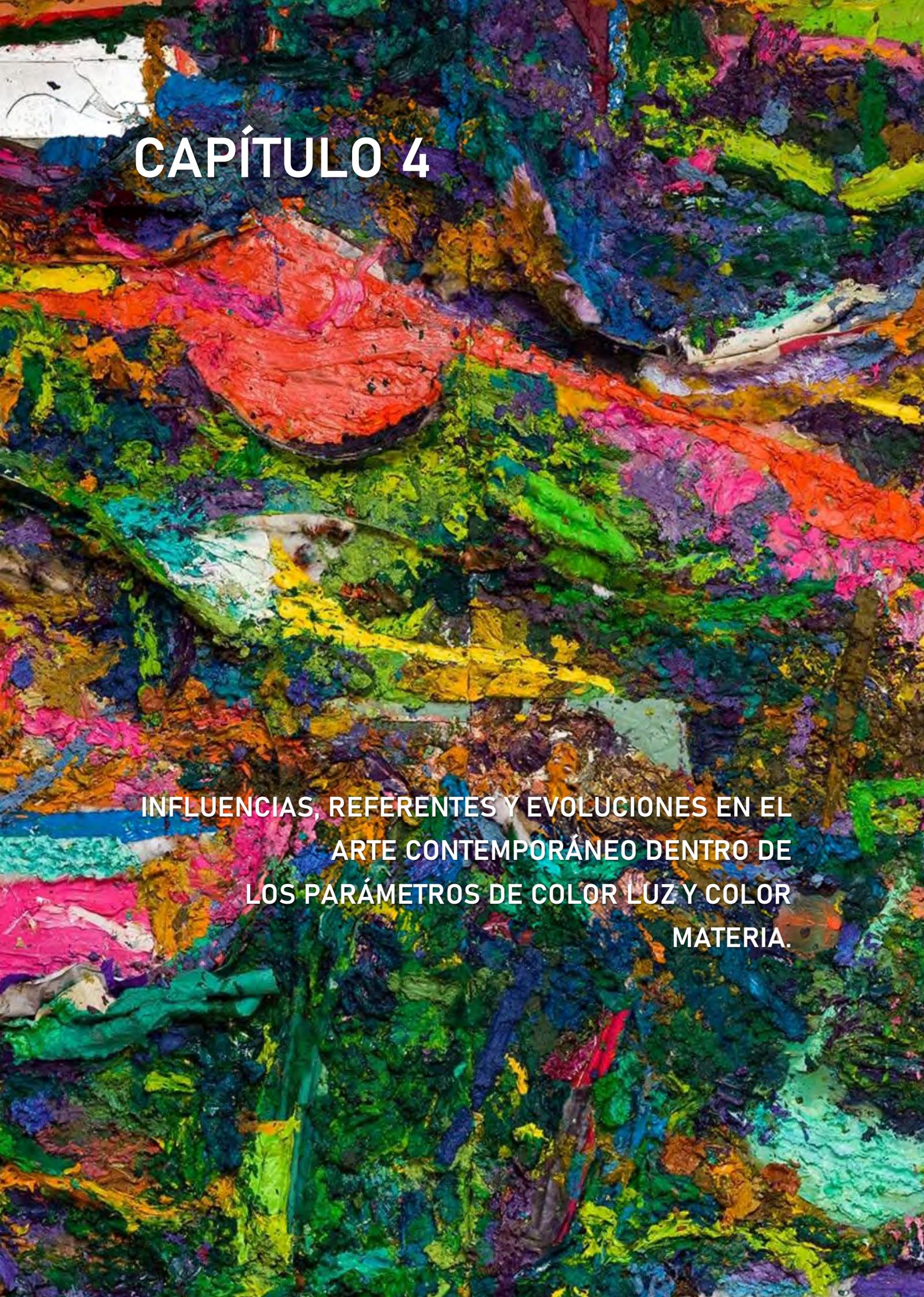
Una de los cambios más importante fue la búsqueda de un espacio artístico expandido, donde los lenguajes visuales se liberaron de las restricciones tradicionales. Este movimiento hacia la experiencia polisensorial, ejemplificada en las obras de Lygia Pape, se convirtió en un campo de estudio relevante. Críticos como F.Gullar y G.Celant desempeñaron un papel crucial al abordar este nuevo panorama artístico, que desafiaba las concepciones convencionales de la tridimensionalidad y bidimensionalidad, contribuyendo a la globalización del arte y a un espíritu de subversión política y social.

La actitud del artista se reveló como un factor determinante en la transformación de la obra de arte. A través de transfiguraciones visuales, artistas como Lucio Fontana y Mario Merz aportaron nuevas perspectivas sobre

cómo abordar los elementos visuales en la creación artística. La formación de grupos como el Nuevo Realismo y el Neoconcreto impulsó aún más una práctica artística innovadora, desafiando las limitaciones establecidas.

En este contexto de cambio radical, los materiales artísticos tomaron un giro inesperado. Se exploraron elementos cotidianos y materiales no convencionales, como la luz de neón, el agua de color comestible y lonas que evocaban la iconografía de una carnicería. Esto generó debates en torno a los límites de lo que podía considerarse una obra de arte y cómo esta interactuaba con la realidad circundante.

En conclusión, el Capítulo 3 ha proporcionado una visión profunda de los desarrollos artísticos y los cambios en el lenguaje del arte visuales durante el período postmodernista. Estos cambios han tenido un impacto perdurable en la historia del arte, transformando la manera en que comprendemos y apreciamos la creación artística. Además, han abierto nuevas perspectivas para la exploración de la relación entre el arte, la sociedad y la política, lo que sigue siendo relevante en el panorama artístico contemporáneo.

An abstract painting featuring a dense and vibrant composition of colors. The palette includes bright reds, oranges, yellows, greens, blues, and purples, all applied with thick, expressive brushstrokes. The overall effect is one of intense energy and texture. The text is overlaid on the upper and lower portions of the image.

CAPÍTULO 4

INFLUENCIAS, REFERENTES Y EVOLUCIONES EN EL
ARTE CONTEMPORÁNEO DENTRO DE
LOS PARÁMETROS DE COLOR LUZ Y COLOR
MATERIA.



Ilustración 90 - Nuno Ramos (2015) *Proteu*, Vaselina, cera de abejas, pigmentos, aceite, tejidos, plásticos y metales sobre madera. Dimensiones 360 x 270 x 30 cm.

INFLUENCIAS, REFERENTES Y EVOLUCIONES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO - EL COLOR DENTRO Y FUERA DE LA OBRA
pos-modernidad - contemporaneidad



Mapa 5. Andreia Falqueto, *Mapa conceptual del Capítulo 3 de la tesis*, ilustración digital, 2023

4.1 El color dentro y fuera de la obra.

Al darse cuenta de que el espacio es también una construcción temporal 'el espacio es también una noción temporal' (Paul Klee) - la dimensión virtual adquirió toda su fuerza. El repertorio de la creación de imágenes son la creación de pintores que participan en la aventura. La pintura existe para sacar a la luz su potencial para concebir y ver un mundo diferente y sus múltiples temporalidades.²⁶²

Difícilmente podemos negar la influencia de los elementos del lenguaje visual que corresponden a la sensación del color en una obra de arte o experimento. De hecho, en algunos casos, el color es el elemento más importante en una serie de trabajos o en una obra de arte.

Como ya mencionamos al inicio de este trabajo, los colores en sí, como elemento formal, subjetivo, simbólico o concreto, poseen una historia paralela a las realizaciones en arte experimentadas por la humanidad, siempre con gran variación de elementos químicos, minerales u orgánicos. Esta variación determinó durante muchos años qué tamaño de área ocuparía un color determinado, o cómo un color dialogaría con los demás en una composición.

En este aspecto, los cambios sensibles de los insumos artísticos en el campo del color también experimentaron un cambio. Este cambio fue cronológicamente influenciado por las propias evoluciones científicas y pseudocientíficas con las prácticas de la alquimia de las sociedades antiguas de la India y Egipto, y medievales, pasando así por los territorios de Europa hoy conocidos como España, Italia y Francia, a mediados del siglo XV, por períodos de gran búsqueda y curiosidad por entender las capacidades de los metales

²⁶² ANISH KAPOOR - *The Valves of Sensation - Notes on the Recent Sculpture of Anish Kapoor* - by Yehuda E Safran

para transmutar, prácticas que eventualmente, generaron espontáneamente pigmentos artísticos inusitados o que fueron manipulados empíricamente para crear colores a partir de mezclas y elaboraciones diversas.²⁶³

Las mezclas alquímicas también son, en sí mismas, recipientes de imaginarios y simbolismos ligados al origen y comportamiento de los metales, dando un carácter fabuloso a esta práctica²⁶⁴.

Con esto, tenemos en cuenta que los colores, junto con los paradigmas conceptuales artísticos, fueron transformándose y también, actualizándose, pasando por procesos químicos e industriales, algunos de ellos altamente específicos y tecnológicos, para satisfacer demandas diversas, como de la propia industria de fabricación de piezas electrónicas, además de los propios insumos de materiales artísticos. La propia fabricación de materiales como pigmentos, incluso hoy en día, es una tarea compleja y que lleva mucho tiempo, y generalmente costosa. Por lo tanto, incluso hoy en día, la empleabilidad de los materiales de arte se da de acuerdo con los recursos de un artista, a veces creando obras que impresionan puramente por el uso de un color.

²⁶³ «El bermellón natural fue el pigmento más caro utilizado por los romanos para la pintura mural, como en esta pintura de la Villa Boscoreale, expuesta en la galería 164. En la antigüedad tardía, los alquimistas interesados en convertir el metal base en oro también se interesaron por sustancias como el mercurio líquido y el cinabrio, debido a sus inusuales propiedades físicas. Un alquimista griego, Zosima de Panopolis, que vivía en el Alto Egipto por lo menos en el siglo IV d.C., y un alquimista persa, Jabir ibn Hayyan, alrededor del siglo VIII d.C., registraron un proceso para producir una forma sintética del pigmento bermellón.» - METMUSEUM - *The Story of Cinnabar and Vermilion (HgS) at The Met*

²⁶⁴ «La batalla entre el dragón y el elefante: En la alquimia el mercurio (1 litro pesa 13,6 kilogramos) y el azufre (un ingrediente de la pólvora) estaban simbolizados por el elefante y el dragón, respectivamente. En un antiguo mito se describe así el origen del bermellón: «El dragón, siempre sediento de la sangre del elefante, envuelve su cola alrededor de las patas del elefante. El elefante escapa de esto usando su tronco, pero el dragón inmediatamente muerde los ojos y las fosas nasales y chupa toda la sangre del elefante. El elefante se debilita rápidamente y finalmente colapsa, ocasionalmente aplastando al dragón bajo su peso.» - Royal Talens. *COLOUR STORIES - Vermillion: from mercury and sulphur to harmless pigments*



Mapa 6: *Fabricación del pigmento azul ultramarino: el proceso húmedo.* Adaptado de: ultramarineblueindia.in/pictures-production-process/

Por lo tanto, muchos artistas buscaron nuevos materiales, como se cita aquí en este trabajo. La innovación científica a menudo ha estado vinculada a nuevos proyectos artísticos. A esto se suma la intención de un artista de aprovechar estos elementos diferenciales, que impregnan no solo lo sólido, palpable, sino también lo impalpable, siendo así las pinturas con luces, como trabajan por ejemplo J.Turrell, D.Flavin, entre otros, también una ampliación del lenguaje de la pintura.

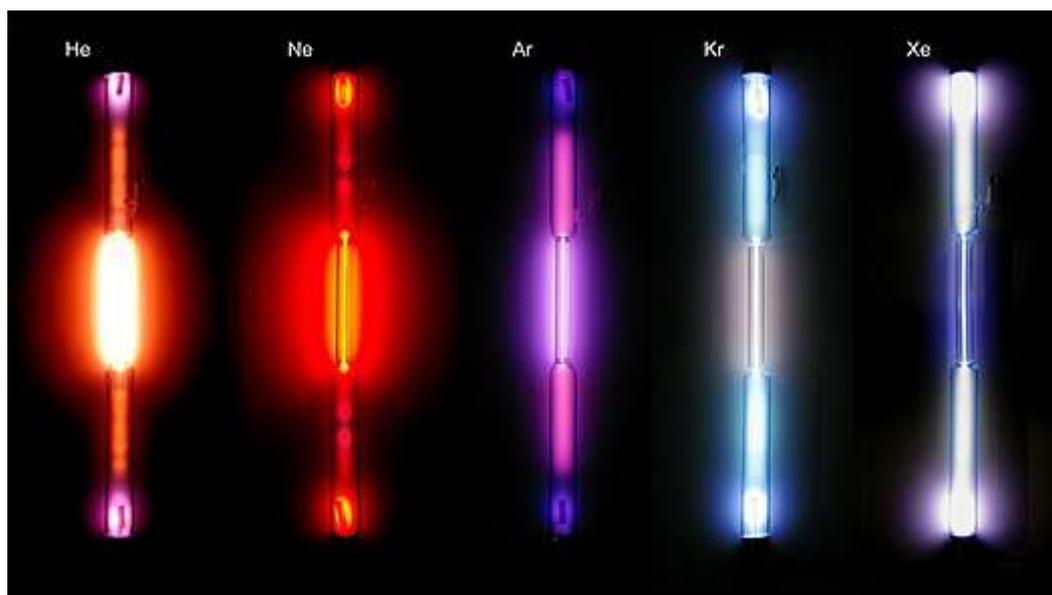


Ilustración 91 Alchemist-hp (www.pse-mendelejew.de) *Gases nobles. De la izquierda para la derecha: Hélio, Neônio, Argônio, Criptônio e Xenônio.*

Popper cita (1989, pp. 49) que uno de los primeros intentos de trabajar la luz en el arte fue por parte de Lazlo Moholy-Nagy²⁶⁵, con la instalación escultórica que generaba una luz caleidoscópica de color, como las que se hacen hoy en día para lámparas infantiles, donde la parafernalia llamaba más la atención que las luces proyectadas. Aquí también tenemos un relato que nos ayuda a entender cómo funcionó el proyecto:

Moholy-Nagy dedicó años de prueba y error al diseño del Lichtrequisit durante la década de 1920 y continuó jugando con él hasta su muerte en 1946. Concebido como un dispositivo experimental con el que podía estudiar el movimiento de la luz, emergió como una estructura colosal, más bien prohibitiva, de placas de vidrio, rejas metálicas, varillas y alambres que se movían para proyectar patrones de luz y sombra en constante cambio. Siempre que Moholy-Nagy podía permitírsele, le

²⁶⁵ Acerca de esto, también citamos que: «El artista húngaro y profesor de arte de la Bauhaus intentó hacer de la luz 'un medio de expresión plástica' a través de una plétora de fotografías, pinturas y esculturas cinéticas.» - Curious. Art Curio, A daily dose of visual culture. *Revolving brilliance*

pagaba al fabricante berlinés que había encargado construir la máquina para que hiciera más trabajo en ella.²⁶⁶



Ilustración 92 - László Moholy-Nagy (1930) *Lámpara para una etapa eléctrica (Modulador de Luz-Espacio; Lichtrequisit einer ELECTRischen Bühne)*, Medio: aluminio, acero, latón niquelado, otros metales, plástico, madera y motor eléctrico, Dimensiones: (151,1 x 69,9 x 69,9 cm), Ubicación actual: Museo Busch-Reisinger, Cambridge, Massachusetts.

También Popper cita a M.Raysse como creador de un proyecto con luces, y ese dice que:

«en mi búsqueda de la vida en el reino del color, he utilizado el plástico, la luz fluorescente, relaciones equívocas, mal establecidas o incluso pinturas inexactas..., agrietadas o defectuosas, de mal gusto... repugnantes..., horribles. Hoy busco ante todo en el color trascendental

²⁶⁶ Maharam. *Maharam Stories, Moholy-Nagy's Machine*, by Alice Rawsthorn

un sustituto de la vida. El neón de aplica a un movimiento sin agitación. Evoca la acción o un resorte tenso»²⁶⁷

Con esto, tenemos unos de los primeros trabajos de color luz de Raysse, que vendrían a influir en otros artistas de la misma época. Incluso, en este trabajo que traemos aquí, se nota que el mismo está catalogado como pintura, en el sitio web del Museo Reina Sofía.



Ilustración 93 - Martial Raysse (1962) *Tri-Color Modern*.

Técnica: Lienzo pintado en acrílico blanco con flor de neón en tres colores
Dimensiones: 150 x 95 cm (Categoría: Pintura), Año de ingreso: 2010. N° de registro: D001452.
Colección privada. Cortesía Hauser & Wirth, 2016.

²⁶⁷

Martial Raysse, Catalogo de la exposición «Raysse», 1966, apud POPPER, pp.49

Raysse también realizó otros experimentos, mezclando pintura/collage con elementos de neón, como traer al cuadro la imagen de una modelo y dibujar los labios con una estructura de neón, como es el caso de trabajos como *Nissa Bella* (1964) y *High Voltage Painting* (1965). Es un hecho que esta nueva metodología de Raysse fue vista como algo nuevo y audaz, ya que las formas de neón no solo eran luces, sino que funcionaban como elementos formales, de manera similar a un anuncio de un comercio, por ejemplo, una bolera, donde los pines están dibujados con neón.

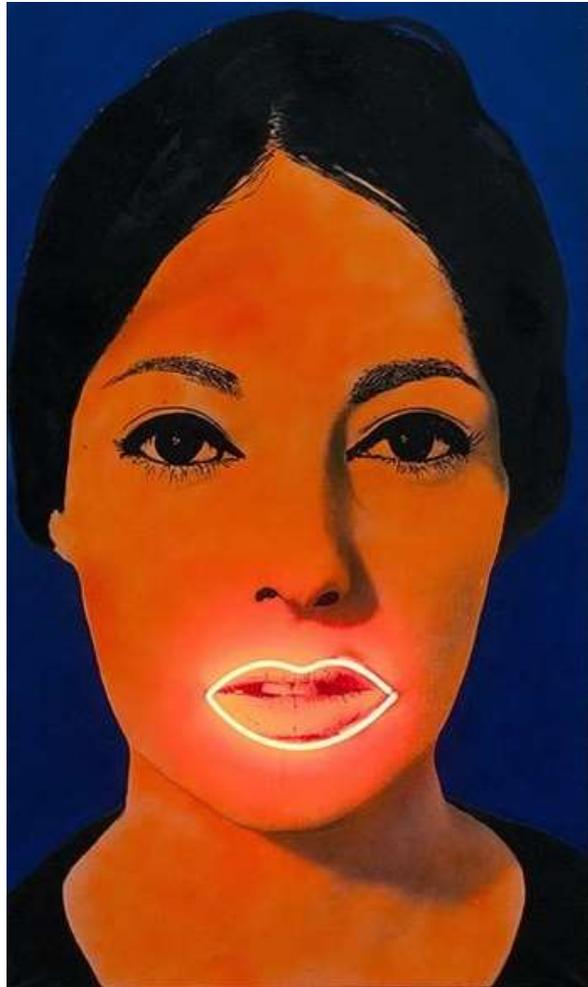


Ilustración 94 - Martial Raysse (1965) *High Voltage Painting*, dimensiones 15,5 x 31 x 4,5cm. Material: fotografía recortada, tinta, acrílico, pintura fluorescente, polvo flocado y luz de neón sobre lienzo.

De esta manera, se nota curiosamente una transición orgánica y fluida de un trazo de pincel a una forma colorida que no solo transmite la idea visual, gestáltica y simbólica, sino que también emite luz. Los trabajos de este momento de Raysse dialogan ampliamente con conceptos de obra sin aura, *ready-made* y *assemblage*, sin pertenecer realmente a ningún movimiento específico. Además, se percibe la utilización de colores complementarios, en tonos de naranja y azul oscuro.

También uno de los pioneros en el uso de la luz como color, ya en un contexto más de creación de ambiente, fue el argentino Gyula Kosice²⁶⁸, con elaboración en plano bidimensional y tridimensional. El artista creó, en la década de 1940, el movimiento llamado MADÍ²⁶⁹, acrónimo de «Movimiento, Abstracción, Dimensión, Invención»²⁷⁰ que, a pesar de no tener el éxito merecido, obtuvo éxito posterior y gran influencia en artistas como C. Cruz Diez y A. Palathnik.

²⁶⁸ En su web oficial, afirma que «Realiza la primera escultura con gas neón en la historia del arte contemporáneo, en 1946» Fundación Kosice - *La obra*. Sin embargo, a nuestro entender, aunque sean límites difíciles de difuminar, parece que la obra de Kosice se desvía más hacia un camino escultórico que pictórico.

²⁶⁹ «La invención del nombre Madí se atribuye a Gyula Košice, quien trabajó bajo el seudónimo Raymundo Rasas Pet en Argentina. Según él, el nombre deriva del lema republicano español utilizado para reunir multitudes contra las fuerzas franquistas. Gritaban: *Madrí, Madrí, no pasarán* (*Madrid, Madrid, no pasarán*)» - The Collector - *The Madí Movement Explained: Connecting Art and Geometry*

²⁷⁰ The Collector - *The Madí Movement Explained: Connecting Art and Geometry*



Ilustración 95 - Gyula Kosice (1946) *Escultura luminosa Madí*
Gas Neón. Colección Centro Cultural Pompidou.

De esta manera, se comienza a crear otra faceta del trabajo artístico, que es el ambiente mismo que impregna la obra. Si la obra se expande más allá de sus límites formales estructurales, debemos repensar el contexto en el que se encuentra. ¿Debería ser neutral? ¿Debería pensarse para albergar esta obra? ¿Cómo se ha reflexionado sobre esta cuestión? De este tema trataremos más adelante.

4.2 El espacio expositivo emancipado – cambios, adaptaciones y expansiones.

Durante muchos años el espacio expositivo no ha sido objeto de un debate específico referente a la percepción de las obras. En los primeros salones de arte, las obras se apilaban en la pared, sin un espacio para respirar

entre las obras, haciendo de la experimentación y la percepción visual un verdadero desafío para el espectador. (O'Doherty, B. dijo que «los cuadros podían colgarse como sardinas.», 2011, pp.24), siendo casi obligatorio que las pinturas llevaran marcos, que además del factor de ventana renacentista y la tradición decorativa, ayudaba a destacarse de otras obras y del entorno confuso.



Ilustración 96 - François-Joseph Heim, (1827) *Detalles de la entrega de premios del rey Carlos X a los artistas al final del Salón de 1824*, en el Gran Salón del Louvre de; y Pietro Antonio Martini después de Johann Heinrich Ramberg, (1787) *Exposition au Salon du Louvre en 1787* (La exposición en el Salón del Louvre en 1787).

Sin embargo, dentro del contexto de constante cambio del arte, también fue objeto de ampliación la noción de espacio expositivo. O'Doherty describe el espacio de la galería moderna de una manera rígida, que debe construirse según:

Leyes tan rigurosas como las que se aplicaban a la construcción de una iglesia medieval. El principio básico que subyace a esas leyes, añade, es que «el mundo exterior no debe penetrar en ella y, por eso mismo, las ventanas suelen estar cegadas. Las paredes están pintadas de blanco. La luz viene del techo [...] Así como se solía decir, el arte puede 'vivir su propia vida'. La finalidad de tal escenario se asemeja a la de los edificios

religiosos: al igual que las verdades de la fe, las obras de arte deben presentarse aisladas del tiempo y de sus vicisitudes.²⁷¹

Así, nos parece que, según el autor, el cubo blanco de la galería tenía la función de convertirnos en espectadores comedidos, contenidos, como si estuviéramos en un lugar sagrado, lugar que también tiene por función sacralizar y distanciar de lo real las obras de arte allí contenidas. «Como en las iglesias, en la clásica galería de la modernidad no hablamos en un tono de voz normal, no nos reímos, no comemos no bebemos, no nos tiramos al suelo ni nos dormimos.»²⁷²

Esta problemática también involucra las nociones estructurales de la pintura como objeto, en sí, y en el espacio²⁷³. El autor afirma también que: «Matisse fue quien mejor entendió el dilema del plano pictórico y su tropismo, hacia el exterior.» (2011, pp.29). Recordamos aquí los grandes recortes a gouache de Matisse, que parecían casi despegados del soporte, tan grandes en su amplitud de plano, tan libres que parecían estar aplicados directamente a la pared como formas pictóricas sin la necesidad del marco.

El espacio de la galería ya no está neutralizado o cacofónico, incluso elementos infraestructurales como luces, columnas e incluso un techo más amigable son pensados para adaptarse a las exposiciones. Pero, ¿de qué

²⁷¹ O'Doherty, B. (2011), pp.13

²⁷² Ibid., pp.16

²⁷³ O'Doherty, B. cuestiona: «Cómo llegó la pintura de caballete a convertirse en un fragmento de espacio claramente delimitado? El descubrimiento de la perspectiva coincide con el desarrollo del cuadro de caballete y este, a su vez, confirma la promesa de ilusionismo que es inherente a la pintura. Hay una singular relación entre un fresco que se pinta directamente sobre la pared- y un cuadro -que se cuelga en la pared; un fragmento de pared pintada se sustituye por un fragmento de pared portátil. Se definen y se enmarcan sus límites; la reducción del tamaño se convierte en un convencionalismo poderoso que, en vez de contradecir la ilusión, la apoya. En los frescos, el espacio tiende a mostrar poca profundidad. Aun cuando la ilusión es parte intrínseca de la idea, la presencia de la pared se refuerza -mediante elementos arquitectónicos pintados- al mismo tiempo que se niega» Ibid. pp.23

manera este espacio ahora pensado para albergar arte también influye y es influenciado por los trabajos que pasan por él?



Ilustración 97 - Henri Matisse (1952), *The Parakeet and the Mermaid*, Gouache sobre papel, cortado y pegado, y carbón vegetal sobre papel blanco. (337 x 768,5 cm). Museo Stedelijk, Ámsterdam. Adquirido con la asistencia del Vereeniging Rembrandt y del Príncipe Bernhard Cultuurfonds © 2014 Succession H. Matisse / Artists Rights Society (ARS), Nueva York en la exposición *The Cut-Outs* en la Tate Modern (PA).

Entre los Happenings y las instalaciones Merzbaum de K.Schwitters, se produjeron muchos cambios en este contexto, algunos trabajos que se desviaron más que otros hacia el campo de la pintura, otros que son puramente performance. Creemos que una cosa es cierta: el espacio no tiene por qué ser completamente neutro, siempre y cuando sea posible ser maleable y cambiabile de acuerdo con las necesidades de la obra y/o de la expografía²⁷⁴.

²⁷⁴ «Expografía es una denominación que proviene del mundo anglosajón, mucho más pragmático que el latino. Se refiere solo y exclusivamente a la proyección creativa de las exposiciones, dentro y fuera de los museos - fuera sería lo relacionado con las exposiciones itinerantes y/o exteriores - Aquello que se muestra al público con el objetivo de transferir didácticamente contenidos al público visitante. Se ocupa de una de las funciones prioritarias en los museos: exponer contenido. La evolución en la

Debe recordarse que la relación objeto-soporte (pared de la galería o caballete) sigue impregnada de significados visuales. Los cambios de expografía de la materia colorida (pintura o luz) y de soporte son también elementos que se han ido constituyendo como herramientas de ampliación del lenguaje pictórico. O'Doherty, B. dice que: «Pintar algo es relegarlo al ámbito de la ilusión, y disolver el marco transfería esa función al espacio de la galería. Encerrar el espacio (o crear espacio en la caja) es un elemento básico de la temática formal del arte duchampiano: contener/dentro/fuera.» (pp.68-69)

En este sesgo de pensamiento, traemos una reflexión relativa a las colocaciones de R. Krauss, en un texto de 1971, ola la autora ya se inclinaba sobre la problemática del espacio y cómo el artista que trabaja con pintura estaba tratando de moldear ese elemento a su metodología:

Por tanto, si hace unos años me hubiera puesto a hablar del espacio pictórico y su relación con el espacio literal, habría supuesto que me enfrentaba a una cuestión de tipo ontológico. [...]. Habría supuesto que era tarea de generaciones de pintores llevar a cabo tal análisis, y que como crítico era mi trabajo comprender y responder a sus hallazgos. Hoy ya no pienso en el espacio pictórico como una entidad de ese tipo. Más bien, lo veo como una función de las condiciones externas al arte mismo que lo llaman a existir y que determinan su significado definiendo cómo será utilizado. Si esas condiciones cambian, también cambiará, no solo cuantitativamente sino cualitativamente. En la actualidad, tenemos razones para pensar que los propios pintores están reaccionando a un

especialización de las competencias profesionales relacionadas con los museos ha sido enorme en estos últimos años. [...] Se trata de ofrecer al visitante del museo la manera en la que espera, desea, pretende, quiere recibir el contenido. A este salto cualitativo en la dedicación profesional de un museógrafo, ahora cada uno en su especialización, genéricamente, lo denominaremos expografía. [...]» - EVE MUSEOS E INNOVACIÓN - Una nueva era para nuestros museos - Expografía, más complicado todavía.

cambio en las condiciones objetivas y es a los síntomas de esa reacción a los que quiero referirme.²⁷⁵

Así nos damos cuenta de que la autora sugiere, ya en la década de 1970, la necesidad de una actitud más activa y menos pasiva hacia el espacio expositivo por parte de los artistas. Ya no era posible creer en una neutralidad del espacio, ignorando la potencia de este no-lugar como recipiente y también elemento compositivo de la obra.

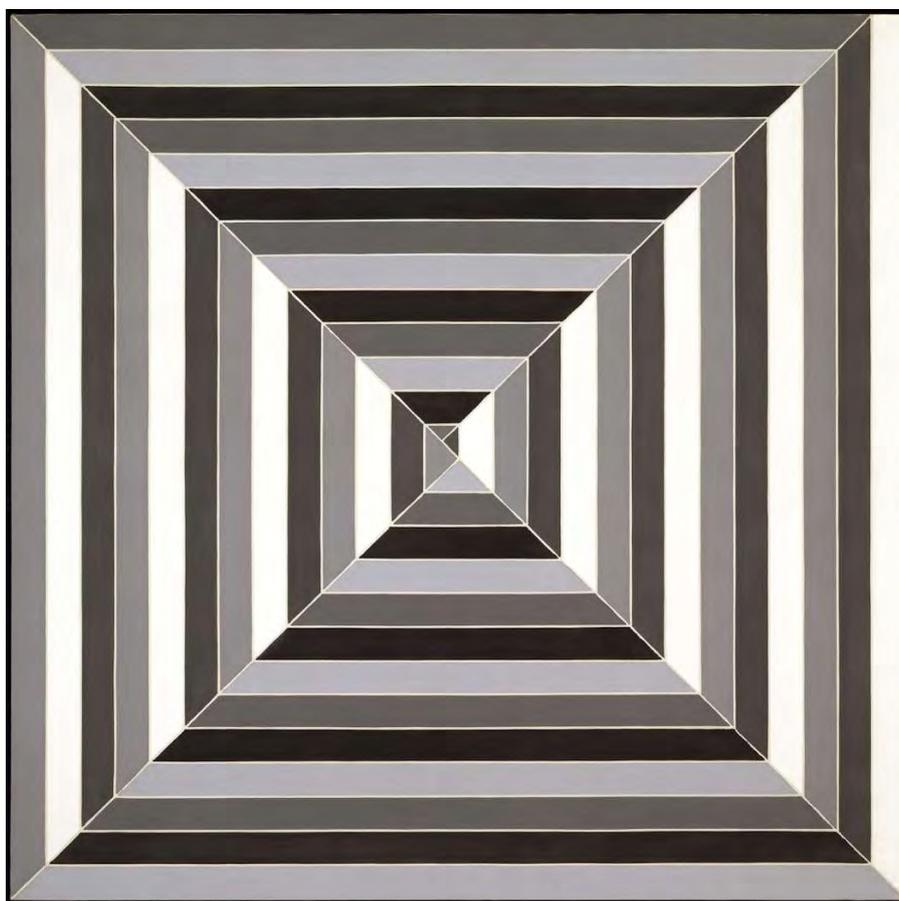


Ilustración 98 - Frank Stella, (1962) *Sketch Les Indes Galantes* - 180 x180 cm - óleo sobre lienzo, © Frank Stella / Artists Rights Society (ARS), New York, Regalo de T. B. Walker Foundation.

²⁷⁵

Krauss, R. (1971) *PROBLEMS OF CRITICISM X: PICTORIAL SPACE AND THE QUESTION OF DOCUMENTARY*

Stella utiliza la división diagonal que se relaciona con el sistema de la proyección de la perspectiva. Pero en su forma de lidiar con su reunión en el centro, desenmascara la noción de punto de fuga. [...] Donde antes la perspectiva se usaba para hacer las cosas visibles, ahora hace visibles los términos de la ilusión.²⁷⁶

También vemos como relevante darse cuenta de que estos cambios están operando de manera orgánica, temporal, pero en conjunto con otros trabajos que se han hecho a lo largo de la historia del arte. Krauss dice:

El otro aspecto de la pintura reciente tiene que ver con la forma en que mirar una obra de arte en el presente parece subestimar un aspecto del pasado, la forma en que las pinturas parecen resumir y culminar partes del pasado. [...] Así, ver un cuadro como *Sketch for Les Indes Galantes* (1962) de Stella es ver un conflicto particular que tiene una historia en la pintura anterior, y al mismo tiempo sentir su resolución.²⁷⁷

Por lo tanto, si percibes el potencial de la obra pictórica, es posible que esté vinculada a un gran atlas creado por el artista, consciente o inconscientemente, y ese atlas funciona como un mapa, que servirá para descubrir dónde encaja él mismo y encontrar su lugar en esa historia.

²⁷⁶ Krauss, R. (1971) *PROBLEMS OF CRITICISM X: PICTORIAL SPACE AND THE QUESTION OF DOCUMENTARY*

²⁷⁷ Krauss, R. (1971) *PROBLEMS OF CRITICISM X: PICTORIAL SPACE AND THE QUESTION OF DOCUMENTARY*

4.3 Estudios de caso en el ámbito del tema color luz y color materia/pigmento.

Ahora trataremos de analizar cómo la materia plástica llamada simplemente «color» ha experimentado evoluciones y cambios que han posibilitado innovaciones artísticas en el arte posmoderno y contemporáneo, con algunos ejemplos de obras artísticas posmodernas y contemporáneas. Es necesario entender que la idea de color no está restringida al espacio pictórico, sino a toda el área que impregna la obra, incluyendo el ambiente. Deleuze dijo:

Segundo problema práctico: un pintor detesta un color. ¿Qué quiere decir esto? Mondrian y el verde, por ejemplo. ¿Por qué Mondrian se fue a Nueva York? Porque no le gustaba el verde [...] Porque es la única ciudad que no tiene árboles²⁷⁸

Deleuze cita esta anécdota de forma a dar visibilidad a la relación del artista con el espacio. Es el mismo que ha pasado con Van Gogh en Arles, con Gauguin en la Polinesia Francesa, con Cézanne en Aix... se puede suponer que el alrededor tiene gran importancia y suele influenciar la mirada de uno. de mismo modo, podemos influenciar el alrededor y crear espacios de acuerdo con nuestra voluntad. Producir obras que interaccionen en el espacio es un ejercicio de construcción e intervención en su ambiente.

Así tentamos percibir la pintura no solo como un método tradicional, pero también como una herramienta de autodescubrimiento y forma de interpretar el mundo que cerca uno, es decir, como lenguaje (Como citado, para entender

²⁷⁸ Deleuze, G. (2007) pp. 192

estos procesos creativos y estas imágenes surgidas, utilizaremos dos principales conceptos: el lenguaje del arte, tema delineado por teóricos y artistas, con énfasis en O. Calabrese y la hermenéutica de H-G. Gadamer, que visa el entendimiento del fenómeno creativo-interpretativo.) El lenguaje del arte funciona como un juego, es decir, siendo el propio juego el trabajo en sí.

Como una conceptualización inicial, Calabrese dice que el lenguaje es el punto de encuentro entre el arte y la comunicación. La lógica de cada lenguaje se construye a partir de la reflexión de cada imagen individual o colectivo de imágenes/obras de un mismo artista, de forma circular: el lenguaje se forma en el momento de creación, y sigue perpetuando su semilla cada vez que é activada/mirada.

Estos conceptos, estudiados bajo el paraguas de la materia en las artes visuales, son la percepción como elemento semántico en el arte y la apariencia visual de una imagen artística y sus percepciones por el espectador. Se utilizarán, como estudios de caso para tratar del tema, trabajos de Anish Kapoor y de James Turrell.

Percibimos de esta manera que la percepción del color en la obra y en el ambiente también puede estar vinculada a la idea de pictorialidad, no solo contenida en los límites de la pantalla. Esta expansión del lenguaje permite al artista un diálogo más amplio, no solo en lo que respecta a los materiales tradicionales, sino también en un sentido de comprensión de los potenciales del espacio expositivo, como espacio de inmersión.

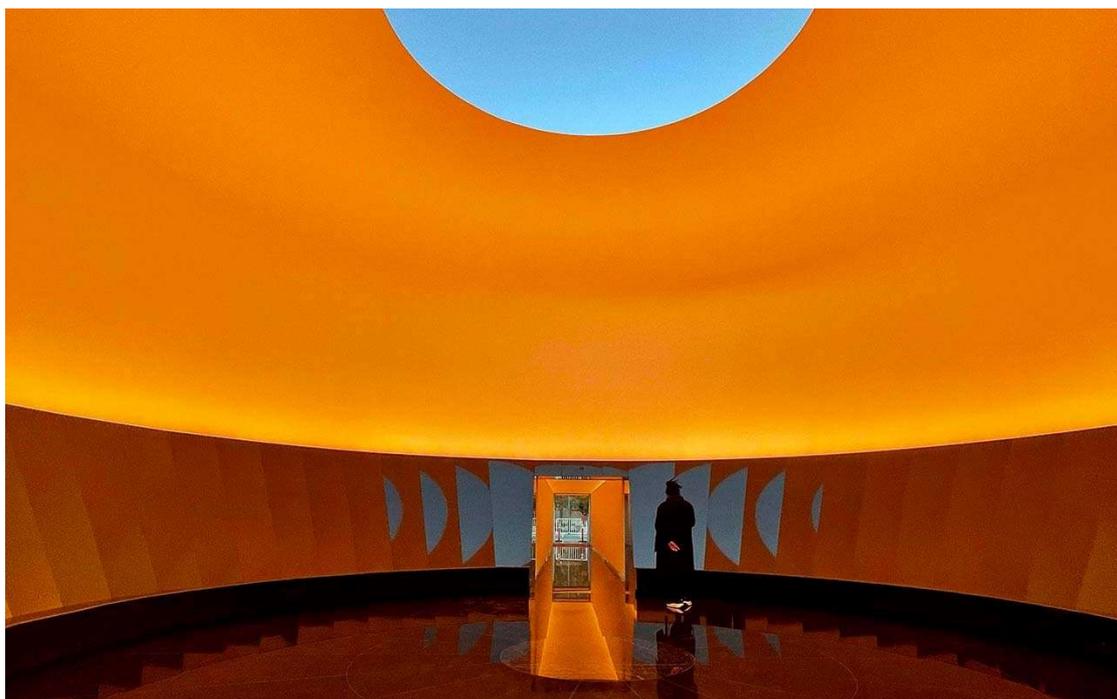


Ilustración 99 - James Turrell inaugura la obra *Skyspace: Espíritu de Luz* en Monterrey/México
- Cortesía de Tec de Monterrey.

4.3.1 El uso de pigmento no más como color, sino como materia artística.

Avancemos un poco más en la historia, en el tiempo. Danto, en *Después del fin del arte*, de 2006, menciona que C.Greenberg, en 1992, que nada había sucedido en el arte en los últimos 30 años (Danto, A.C. pp. 116). Puede que esta afirmación suene redundante, pero nos sirve para sugerir que, a diferencia de una posible teoría de la entelequia²⁷⁹ de las artes, donde aparentemente cada concepto tendría un fin determinado dentro de sí mismo que cumplir.

Ahora bien, es inconcebible creer en esta premisa, pues de lo contrario equivaldría a afirmar que la agenda del arte estaría delimitada por períodos o

²⁷⁹

«En la filosofía de Aristóteles, fin u objetivo de una actividad que la completa y la perfecciona.» REAL ACADEMIA ESPAÑOLA - Diccionario de la lengua española

conceptos encerrados en sí mismos, y que éstos, al llegar a un límite, al borde de un paradigma, dejarían de existir. Lo que nos parece posible afirmar en realidad es que esta idea (de lo que es un formato definitivo o supremo de pintura) no deja de existir, sino que se expande.

Por lo tanto, estamos de acuerdo con Danto en la perspectiva positivista de que, si podemos entender el discurso de Greenberg de una manera progresista, es en el sentido de que, si en los últimos 30 años no se ha hecho nada, es porque las vanguardias (y la idea de romper fronteras) ya no eran necesarias; una vanguardia existe para entregar y legitimar lo nuevo.

Por lo tanto, se puede entender que en las décadas de 1962 a 1992, toda obra o proyecto de arte realizado fue aceptado, sin necesidad de manifiestos, grupos vanguardistas, o libelos a favor de un proyecto artístico. Esto puede considerarse de manera muy positiva, ya que, una vez más, libera al artista de tener que abogar por una causa, y ahora tiene que abogar única y exclusivamente por su trabajo.

M. Archer (2001, pp.155) se hace eco de la idea de una desmaterialización del concepto de historia del arte, motivada por los escritos de A.B. Oliva y las teorías de la Transvanguardia, y luego, por todas las fragmentaciones causadas por diversas cuestiones sociopolíticas a nivel global, y aislada en las naciones y pueblos.

Archer menciona la prolífica producción de Gerhard Richter (Alemania, 1932), quien durante los años 80 y 90 hizo un uso revolucionario de la metodología relativa a la fotografía-pintura. En sus trabajos, Richter deconstruye y abstrae la imagen hasta el punto de poner en jaque el embarazo visual de la imagen en contraste con la gestualidad pictórica. El color se diluye,

dando paso al gesto de borrado, que está ligado al concepto de memoria fantasmal de la fotografía, como lo describe R. Barthes.



Ilustración 100 - Gerhard Richter (1995) *S. with Child* – oleo en lienzo, 36 cm x 41 cm, Catalogue Raisonné: 827-1.

Otro artista que merece destacar en una aprehensión bastante tradicional de la pintura, y nombre de gran importancia, es Anselm Kiefer (Alemania, 1945). Nacido a finales de la Segunda Guerra Mundial, el artista lleva un tono trágico-histórico en sus obras, casi en un sesgo melancólico pero muy realista, y utiliza la pintura, junto con otros materiales no artísticos (paja, madera, hierro, plomo, alambre, hormigón) para crear obras con un fuerte impacto visual y material. Aquí, el color se transmuta en carga semántica,

generalmente grisácea, que recuerda a los restos de un incendio, y escombros, como si el artista caminara constantemente por paisajes devastados.



Ilustración 101 - Anselm Kiefer, (1981) *Margarethe*, Oleo, acrílico, emulsión y paja sobre lienzo, 280 × 400 cm. Centro Pompidou, París.

Aquí, el material y el color dorado no solo tienen un significado compositivo, sino una historia que trasciende la obra. Según Archer:

Las pinturas de 1974 sobre la «tierra devastada» [...] mostraban paisajes ennegrecidos debido a la quema de escombros o a las depredaciones de la guerra. El poder transformador del fuego fue utilizado repetidamente por Kiefer como metáfora del proceso artístico. La paja también se usaba como símbolo irónico de este proceso: una referencia a Rumpelstiltskin, que convertía la paja en oro. Kiefer volvió a usar la paja en una importante serie de 1981, titulada, debido al estribillo del poema *Todesfuge* del poeta

judío Paul Celan, «Tu pelo dorado, Margarethe/Tu pelo gris, Sulamith», en referencia a las víctimas del Holocausto. Algunas líneas cruzan las pantallas, atribuyendo al paisaje o a la figura un significado emblemático.²⁸⁰

Sirve como información recordar que, en ese momento, una gran ola de crecimiento económico y coleccionismo privado motivó una ampliación en el mercado del arte en Alemania con la feria de Colonia y en España con la feria ARCO (feria de arte español que se inauguró en la década de 1980²⁸¹).

También en respuestas a nuevas cuestiones sociales presentes en los barrios más carentes del Bronx, distrito de Nueva York en los EEUU, Tim Rollins y los NDS (Niños de la Supervivencia²⁸²) usaban la palabra escrita y la educación artística en proyectos sociales para proveer un sesgo esperanzador a jóvenes vulnerables, algo muy visionario para los años 80.

²⁸⁰ Archer, M., (2001), pp.162

²⁸¹ «La primera edición de ARCO contó con la intervención de algunas de las galerías más destacadas de la época, como la Theo madrileña o la Sala Parés de Barcelona, que, además de exhibir los trabajos más frescos del momento, mostraron también obras de los grandes clásicos, desde Miró hasta Picasso. Sin embargo, las firmas extranjeras también tuvieron un intenso protagonismo, desde la romana Toninelli hasta Denise René, dedicada al arte cinético y el «op-art». Los debates diarios entre coleccionistas, críticos y galeristas fueron otro de los grandes estímulos de la cita.» – ABC Cultura - *HISTORIA DE ARCO - La feria artística que devolvió a España al panorama internacional.*

²⁸² En el original: K.O.S. (*Kids of Survival*)



Ilustración 102 - Tim Rollins, K.O.S. (*Kids of Survival*) con Angel Abreu, Jose Burges, Robert Delgado, George Garces, Richard Lulo, Nelson Montes, José Parissi, Carlos Rivera, Annette Rosado, Nelson Ricardo Savinon (1986-87) *Amerika VIII*, Acuarela, carbón vegetal y lápiz en páginas de libros sobre lino, dimensiones 175,6 x 426,7 cm). Crédito Fondo Jerry I. Speyer y Fondo Robert y Meryl Meltzer ©2023 Tim Rollins y K.O.S.

Rollins recurrió a clásicos de la literatura universal y tanto subjetivamente cuanto objetivamente, utilizó las páginas como soporte de una pintura libre que se asemeja a las formas de M. Duchamp en *El Gran Vidrio* y también a collages; el color dorado tiene un significado simbólico:

En respuesta a la novela *Amerika* (1927), de Franz Kafka, los artistas pintaron cuernos dorados de diversas configuraciones en la parte superior de las páginas del libro. Karl Rossman, protagonista de la novela de Kafka, emigra a Nueva York en busca de libertad y trabajo, sólo para enfrentarse a la opresión y la miseria. Karl es reclutado para unirse a un misterioso proyecto llamado *The Nature Theatre of Oklahoma*, donde se encuentra con cientos de mujeres vestidas como ángeles elevados en plataformas ocultas, tocando cuernos dorados.²⁸³

²⁸³ MoMA - Tim Rollins, K.O.S. (*Kids of Survival*) with Angel Abreu, Jose Burges, Robert Delgado, George Garces, Richard Lulo, Nelson Montes, José Parissi, Carlos Rivera, Annette Rosado, Nelson Ricardo Savinon

También, en este contexto de un enfoque renovado hacia la pintura de los años 80-90, encontramos avances visuales de artistas como Jonathan Lasker, David Reed, Peter Halley y Tony Cragg. Este último, haciendo una mezcla deliberada de los lenguajes bidimensionales y tridimensionales, creaba composiciones organizadas en el suelo o en la pared de la galería, que terminaban con un formato visual fuera de la pantalla, pero un parentesco muy cercano con la pintura.

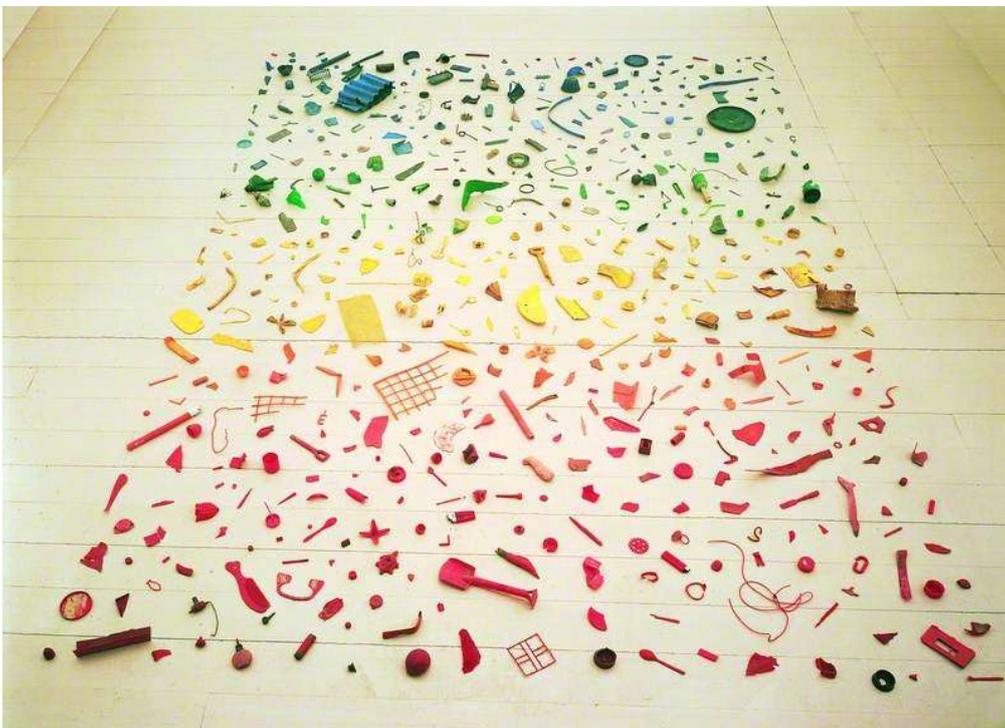


Ilustración 103 – Tony Cragg (1978) *New Stones – Tonos de Newton*, Plástico, 5 x 366 x 244 cm. Tipo de trabajo: Escultura.

Cragg hace una unión de piezas de carácter cotidiano, libre de *Gestalt* en su conexión visual, creando una paleta de colores en gradación newtoniana, siendo este el principal enlace visual en la obra. Es interesante notar que este trabajo se clasifica como escultura, aunque pese su carácter pictórico.

El trabajo de Lasker, en lo que se convirtió en su lenguaje de pintura, consiste en grandes áreas de color intercaladas por masas de pintura, que se asemejan a caminos trazados por una materia directamente extraída de los tubos de pintura, bajo la presión de la mano del artista. Fue solo a finales de los años 90 que su trabajo incorporaría la característica distintiva de las grandes masas de color. En una tesis sobre el trabajo del artista, la autora afirma que:

Las pinceladas no se pintan en el sentido convencional; la aplicación directa de pintura revela la materialidad literal del medio, su densidad, opacidad y textura. El grosor excesivo de la pintura parece que incluso puede requerir un marco para permanecer pegado al campo preparado, y se enfatiza aún más por: 1) el método del artista, donde el exceso de pintura acumulado es el resultado de la presión que define cada pincelada [...]; 2) la resistencia del enrejado (con la regulación y restricción estándar de la rejilla proporcionando una construcción sensible a la marca repetitiva); y 3) la asignación de una gran proporción de la pintura que se entrega a este enfoque directo y extravagante para la aplicación de pintura.²⁸⁴

²⁸⁴

Parlour, S. (2013) pp.25



Ilustración 104 Jonathan Lasker, (1999) Detalhe de *Desirable Stasis*, óleo sobre lino, 76 cm x 102 cm.

En este trabajo mostrado arriba, vemos la prevalencia de colores primarios y neutros, donde los mismos no se mezclan; por otro lado, los colores mismos sufren ligeras variaciones de valor tonal debido a la acumulación de masa de color en tridimensional, confiriendo una percepción directamente volumétrica que está muy lejano de las ilusiones como el Trampantojo²⁸⁵, siendo ella misma un volumen, no una ilusión o sugerencia.

Haciendo una pequeña regresión cronológica, también traemos una obra de un artista ya citado, Max Bill, que actúa de manera innovadora con la idea del color y la materia en el espacio: con la obra *Unidad de tres volúmenes iguales*,

²⁸⁵

«La habilidad para engañar al espectador haciendo pasar lo pintado por real a través de las leyes de la óptica y de la perspectiva es todo un juego cuyos primeros ejemplos se conocieron a través de textos literarios griegos. Desde entonces, el trampantojo ha tenido en las artes una larga presencia, con periodos de notorio florecimiento, como el Renacimiento o el Barroco, para decaer tras el Romanticismo, pero sin llegar a desaparecer nunca del temario artístico.» Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. *Hiperreal. El arte del trampantojo*

(1968), Bill nos muestra la posibilidad de percibir el color como una herramienta que, al igual que algunos trabajos de neón ya mostrados aquí, interactuará con el espacio de forma pasiva, pero dinámica: las varillas de colores se superponen, creando nuevos colores. Es una forma ampliada de pensar en los colores como en una pintura: esto sería una superposición por transparencia, como en las pinturas alquídicas de David Reed, donde los colores se mezclan por superposición, no en la paleta del artista.

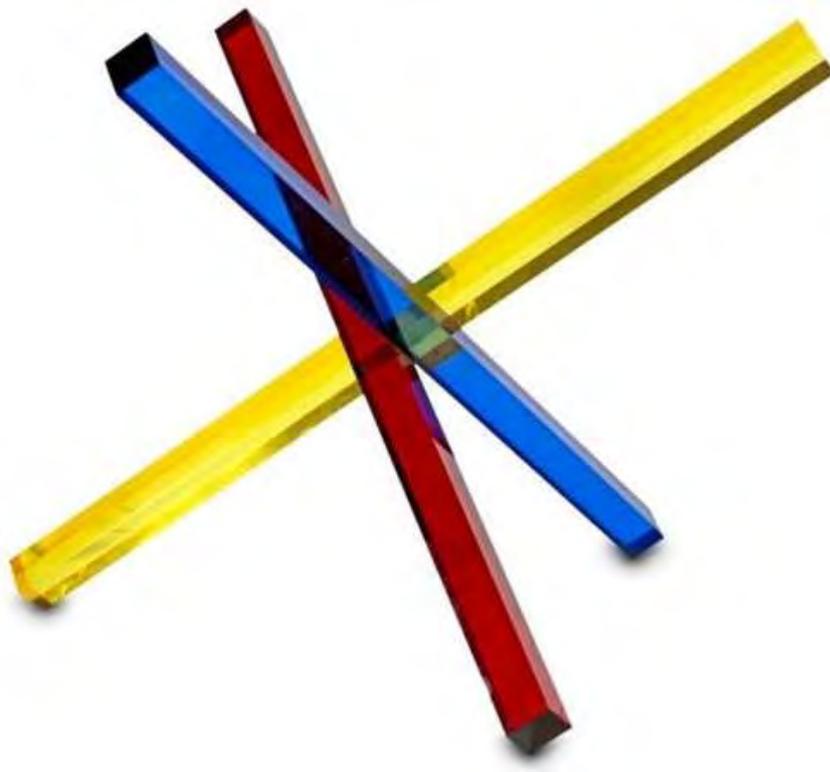


Ilustración 105 - Max Bill (1968), *Unidad de tres volúmenes iguales*, acrílico colorido. 55x55x55cm.

Analícemos brevemente ahora cómo se puede percibir la pintura como una posibilidad artística en superficies convencionales. Y nombraremos a dos artistas: Sol LeWitt y Gene Davis.

Davis, que ganó protagonismo en Estados Unidos, trasladó la imagen de las rayas verticales de las telas al suelo, fuera de la galería, superando así varias barreras físicas y conceptuales de la obra. Ya no era posible llevar el trabajo a casa y ponerlo en la habitación o en el dormitorio. Además, el trabajo a menudo se veía atacado por escalones o neumáticos de vehículos. Este trabajo se liberó de los moldes tradicionales y revolucionó la idea de la pintura de suelos, que generalmente solo se utiliza para demarcar o señalar lugares públicos, como carreteras, aceras, etc.



Ilustración 106 – Getty Images/Henry Groskinsky (1972) *Gene Davis trabajando en su pintura Franklin's Footpath*, creada en la calle frente al Museo de Arte de Filadelfia en.

Al igual que Davis, S. LeWitt realiza trabajos que transforman la relación con el mundo de una manera directa y sutil, creando pinturas directamente en la mampostería interior y exterior de los edificios, no en forma de fresco, sino

como si se tratara de una pintura hecha para cubrir el acabado tradicional de una pared.



Ilustración 107 - Sol LeWitt (1982), *Wall Drawing #368*.

En cierto modo, ambos artistas citados parecen ser una referencia visual a la serie de líneas verticales y horizontales realizada muchos años después por G. Richter, donde recurre a una técnica de impresión electrónica de alta precisión, para obtener líneas muy regulares con gran variación tonal, pero que vuelve a formar parte del espacio expositivo tradicional:



Ilustración 79 - Gerhard Richter (2011) *Stripes, 920-4*, impresión digital sobre papel entre Alu Dibond y Perspex, 160x300cm.

Es interesante percibir así esta constante actualización de posibilidades, y un ir y venir cronológico-histórico que comienza a emerger en el arte contemporáneo con mucha fuerza. En ese momento tenemos la sensación de que nos acercamos una vez más a los límites que una vez se impusieron, a la ya comentada con anterioridad y presunta pureza del arte, a la singularidad técnica de un artista, como una carga pesada para uno llevar.

A partir del momento en que se derriban más y más barreras, y muchas nuevas posibilidades pueden ser abarcadas bajo la denominación de pintura, el trabajo de un artista solo tiene que crecer y ramificar nuevas ideas.

4.3.2 Los colores y formas seminales como punto de partida en A. Kapoor.

Observando los últimos trabajos del artista indio Anish Kapoor, es casi inmediato y automático imaginar que el artista realiza sus grandes trabajos tridimensionales para satisfacer una demanda casi industrial y también, que los trabajos nacieron ya atendiendo esa metodología.

Lo que realmente no se nota es que, al igual que muchos otros creadores de obras, Kapoor también comenzó con el trazado en papel, línea, color bidimensional en el espacio plano. Lo que vemos hoy, con sus casi cincuenta años de carrera, es una producción amplia que dialoga con las vertientes pictóricas de la pintura y la escultura.

Esto lo afirmamos basándonos en sus primeros registros que esbozaban ideas que llegarían a ser obras muy conocidas, que emularían las montañas de su tierra natal y acumulaciones de pigmentos o especias indias.



Ilustración 108 - Dan Brady, (2005) *Pigmentos para la venta en el puesto de mercado, Goa, India.*

En los registros fotográficos realizados para su serie *1000 Names*, el artista demuestra que todo comienza con un plan, un boceto, que en cierto modo está ligado a las formas y colores vistos exhaustivamente por el artista en los mercados callejeros de su ciudad natal:



Ilustración 109 - Anish Kapoor (1979-1980), *1000 Names*, Medios mixtos y pigmentos. Dimensiones variables.

Es necesario darse cuenta de que el trabajo realizado por el artista en su trayectoria tiende a volverse hacia sí mismo, es decir, a menudo tiene el concepto vinculado al imaginario individual del artista. En potentes escritos contenidos en el sitio web del artista, encontramos la siguiente reflexión:

No tenemos el principio de la ascensión dentro de nosotros. No podemos subir al cielo por el aire. Es solo dirigir nuestros pensamientos hacia algo mejor que nosotros mismos lo que nos atrae hacia arriba. Si somos realmente elevados, ese algo será real. Pero, por supuesto, Anish Kapoor encantará el aire para producir sonido. En su obra encontramos

constantemente una promesa de mostrar lo que no se puede mostrar, una promesa paradójica, porque él comienza a mostrar cómo no se puede mostrar.²⁸⁶

De esta manera, nos dimos cuenta de que el trabajo de Kapoor atravesó la idea del lenguaje tradicional de la pintura y la escultura, a veces yendo más hacia un lado u otro, pero definitivamente siendo un híbrido visual de esas posibilidades. Elevando las características, llevando al límite personal estos medios artísticos, se han desarrollado trabajos que traducen la idea más pura de forma en el espacio.

Y aquí, el color varía tanto en la obra, como en el espacio donde se encuentra la obra, poseyendo así en su trayectoria trabajos que vierten puramente con el color en su materia, más palpable cuando la más inaprensible.

²⁸⁶ ANISH KAPOOR - *The Valves of Sensation - Notes on the Recent Sculpture of Anish Kapoor* - by Yehuda E Safran



Ilustración 110 - Anish Kapoor (1984), *1000 Names*, Medios mixtos y pigmentos
Dimensiones variables.

En este trabajo que se muestra aquí, se percibe la textura aterciopelada de un pigmento que no se ha convertido en tinta con ningún aglutinante, sino que se encuentra suspendido en partículas finamente depositadas en los objetos. Esta sensación se ve reforzada por la acumulación de color alrededor de las obras, como si el artista hubiera pasado por allí con un tamiz, solo salpicando todo con un fino color rojo.

Esta propuesta traduce la palpabilidad de la obra, lo que genera un deseo casi irreprimible de tocar las obras, deseo siempre refrenado por la máxima museológica que previene al visitante que este acto está prohibido. De lo contrario, también el color está presente en la obra de Kapoor²⁸⁷, pero de manera inmaterial. Volveremos sobre este tema para explorarlo más adelante,

²⁸⁷ Este prolífico artista ha explorado la materia y el color de diversas maneras, pero no nos alargaremos demasiado, mencionando solo dos de sus obras.

pero nos gustaría abrirnos a esta idea ya mencionada brevemente: la posibilidad de que el color-luz, inmaterial, sea la obra.

Por lo tanto, este color que impregna el espacio y el observador es también algo extremadamente tenue, similar al acto de perseguir un arco iris, incluso sabiendo que nunca se tocará o sentirá físicamente, solo ópticamente. En esta obra, Kapoor constituyó en el espacio expositivo una estructura de paneles amparados por grandes lámparas operadas electrónicamente, donde el espectador solo se permite sentir el color, bañarse por la luz colorida y experimentar esa sensación.

Con respecto a la potencia creativa de esta obra, nos hacemos eco de la reflexión colocada por el crítico Yehuda E Safran, quien menciona que esta obra está en diálogo más íntimo con la propia idea del mito de la pintura, constituido por la leyenda de Zeuxis y Parrasio²⁸⁸, y la antigua disputa de habilidad en la pintura:

²⁸⁸ El autor, en el sitio web de Kapoor, atribuye erróneamente el mito a Apelles, otro pintor griego. La leyenda cuenta que «Zeuxis nació en Heraclea alrededor del 464 a.C. y se dice que era el estudiante de Apolodoro. Parrasio (o Parrasio) de Éfeso fue un contemporáneo de Zeuxis. Ambos artistas realizaron obras tanto en paneles de madera como frescos en las paredes, lamentablemente ninguna de sus obras sobrevive. Se decía que los dos eran los mejores pintores del siglo IV a.C. El anciano Plinio registró un mito en torno a una competencia entre los dos pintores. Se dice que Zeuxis creó uvas tan realistas que las aves vieron la imagen y trataron de comer. Poco después fue a ver la pintura de Parrasio, y pidió que se levantara la cortina para que pudiera mirar la imagen sólo para descubrir que la cortina era la pintura misma. Zeuxis reconoció su derrota, porque mientras había engañado a los pájaros el telón de Parrasio había engañado a un hombre y compañero artista.» Whitley, J. (2001), apud Brown University, *Archaeologies of the Greek Past Zeuxis and Parrhasius*.

De hecho, en la planta baja de esta exposición en Bregenz, nos encontramos de repente ante una serie interminable de cortinas, una doble hoja iluminada por luces variables que van desde el rojo tierra hasta el azul celeste. Estas luces, de hecho, crean un vacío inmaterial dentro de las capas de tejido y participan en diferentes grados de transparencia y opacidad, cualidades que desafían la certeza perceptiva, pero ofrecen, por así decirlo, una clara ambigüedad, un retraso estratégico, una apertura de lugar y tiempo. No muy diferente del pintor griego Apeles de la corte de Alejandro Magno, a quien, al participar en un concurso de pintura, se le pidió que quitara la cortina que supuestamente escondía su pintura y respondió que la cortina era la pintura.



Ilustración 111 - Anish Kapoor (2003) *Ode to Peter* - Luz de neón de color controlada por ordenador - 500×1300×70 cm

Se percibe así la pertinencia de entender la pintura no como algo estático y solo traducido en pigmento-materia, sino también parte del posible despliegue lingüístico amparado por la contemporánea.

4.3.3 La iluminación artística y humanística: James Turrell

El hacer artístico relacionado con la luz, sea por el artista o por el espectador, demanda ese tipo de interacción: La entrega, el dejarse atravesar por el tiempo espacio ocupado por la obra. Es la aceptación de que no tenemos color, sino que el color existe en nuestra percepción con respecto a los rayos de luz de frecuencias diferenciadas.

Pensando en una experiencia tradicional con un baño de luz de diferentes colores, tenemos las construcciones religiosas tradicionales; en una catedral, cuando uno percibe las piezas de una vidriera atravesadas por la luz, nota hermosos reflejos de color a nuestro alrededor, en el propio espectador. Las vidrieras funcionaban como decoración y eran una forma de conectarse con Dios, de sentir el *Transitus*²⁸⁹ divino, creando una experiencia religiosa en el fiel. J.Friedrich, autor de textos empíricos sobre religión, afirma que:

Tanto el arte como la religión –a veces en colaboración, a veces de forma independiente– han creado entornos físicos diseñados no sólo para refugiarse de los elementos y fuerzas dominantes de la cultura, [...]. Tales espacios plantean interrogantes sobre lo que nos hemos conformado como realidad, y sobre qué más podría estar más allá de nuestras construcciones culturales.²⁹⁰

²⁸⁹ «En el cristianismo occidental, el Tránsito (traducción del latín eclesiástico: cruce) se refiere al 'tiempo de paso de la muerte a la vida'» - Wikipedia. *Transitus*.

²⁹⁰ The religious imagineer- Where the fire and the rose are one. "*Delightful! Wonderful! Incomparable!*"

La luz tiene una característica inmaterial, misteriosa, que suele estar ligada a todo tipo de deidades. Del mismo modo, en presencia de una obra que utiliza el color luz como medio de expresión del artista, nos sentimos obligados a prestar un minuto de silencio y respeto. Nos hace preguntarnos: *¿Qué es esta luz que se refleja en mí?* Aquí tenemos el uso de la luz en el suelo como iluminación de la obra, sino instaurando, generando, constituyendo la propia obra en sí.

Mencionaremos aquí como ejemplo de esta metodología las creaciones de James Turrell. Georges Didi Huberman, trató de tratar de entender este fenómeno cromático-sensorial proporcionado por las investigaciones artísticas de Turrell:

Así pues, el caminante entra. Penetra en primer lugar en un ámbito de bruma, algo así como un extraño vapor seco, [...]. Pero, de momento, el caminante se siente como si se volviera borroso, parecido a esos cuerpos perdidos, diluidos en las acuarelas de Turner ...Mientras que, delante de él, aparece exactamente lo contrario: un rectángulo escarlata (pero sordamente escarlata), un rectángulo incandescente (pero fijado en su incandescencia) con una increíble nitidez de contorno, Un rectángulo absolutamente frontal, un color masivo, sin sombras, sin matices, y que anula toda esperanza de que el ojo distinga una superposición de planos o una variación de textura. Color «puro», se dice el hombre. Pero ¿puro respecto a qué? ¿Y hecho de qué? Por el momento no puede contestar nada. Color-frontal y color-pesante: es un lienzo en todo caso, pero que deja en suspenso la naturaleza de su materia, así como el modo en que está colgado del muro. Digamos que flota masivamente.²⁹¹

²⁹¹ Didi-Huberman, G. (2010), pp. 39-40.

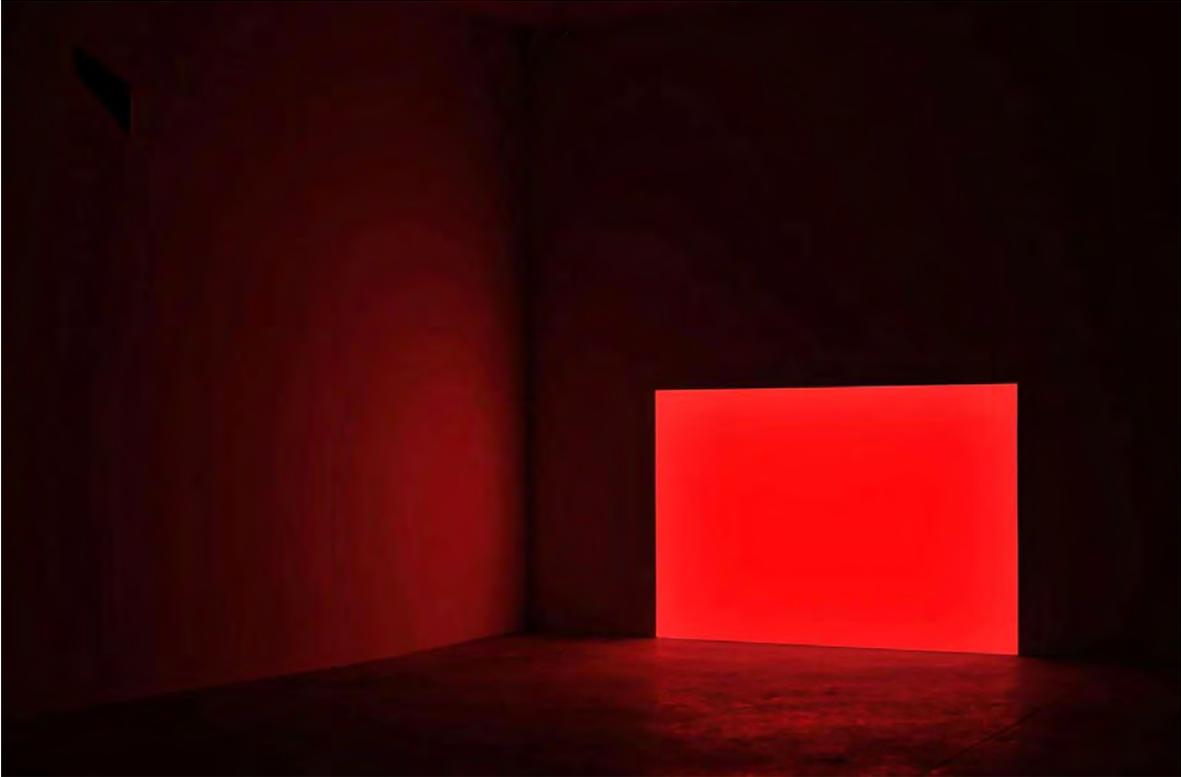


Ilustración 112 - James Turrell (1968) *Prado, Red*, Instalación de Proyección de Luz.

Así, percibimos un interesante contrapunto, donde el rectángulo rojo de Turrell está cerca de un cuadro (como un Rothko) y los objetos de Kapoor también están en ese umbral lingüístico-visual. Didi-Huberman nos dice que:

El ojo en general busca los objetos iluminados -visibles, por tanto- como un perro busca su hueso; pero, allí, no hay nada que ver más *que una luz que no ilumina nada, sino que se presenta el/a misma* como sustancia visual. No es ya la cualidad abstracta que vuelve a los objetos visibles, es el objeto mismo -concreto pero paradójico, y del que Turrell duplica la paradoja volviéndolo masivo de la visión.²⁹²

Esta búsqueda de resignificar y ampliar el lenguaje, como ya estamos defendiendo desde el inicio de nuestro trabajo, la llamaremos aquí de

²⁹² Didi-Huberman, G. (2010), pp. 49

experiencia artística, que involucra la elaboración, creación y disfrute de la expresión artística visual-sensorial. La experiencia artística, al igual que la religiosa, es una experiencia trascendental. También en Turrell se percibe el carácter religioso/místico. El artista, aunque tiene una visión indirecta de este concepto. Podemos afirmar, basándonos en esta reflexión:

Turrell se llama a sí mismo escultor de la luz; la luz, dice, es su médium. Su obra está influenciada por su fe cuáquera, especialmente por la doctrina de la Luz Interior. Las reuniones de adoración cuáquera consisten principalmente en silencio, un tiempo de espera corporativa en la Luz, que es Dios, quien mora en nosotros como sabiduría y guía.²⁹³

Operamos aquí también un contrapunto con los escritos místicos-antropológicos de Mircea Eliade, pues percibimos en su obra material que concuerda con lo que hoy se produce con el arte ambiental. M.Eliade nombra la experiencia con luces como la experiencia religiosa más ejemplar. Divide esto en cinco modelos de luces (Morfologías de experiencias de la luz):

Primero. Existe la luz tan potente que aniquila de alguna manera el mundo circundante, y aquél a quien se revela queda cegado. [...] Segundo. Hay la luz que transfigura el mundo sin abolirlo; la experiencia de una luz sobrenatural muy intensa que ilumina hasta las profundidades de la materia, pero dejando subsistir las formas. [...] Tercero. Bastante próximo a este tipo de experiencia se encuentra la iluminación (qaumanek) del chamán esquimal, que le hace capaz de ver a grandes distancias y percibir entidades espirituales. [...] Cuarto. Igualmente, hay que hacer una distinción entre la experiencia de instantaneidad y los diversos tipos de luz progresivamente percibida [...] Quinto. Por último, es preciso

²⁹³

Art & Theology. Revitalizing the Christian imagination through painting, poetry, music, and more. *Tag: James Turrell, Art highlights from CIVA conference, part 1.*

distinguir entre la luz que se revela en tanto que presencia divina personal y la luz que revela una sacralidad impersonal: la del mundo, la vida, el hombre, la realidad y, en última instancia, la sacralidad que se descubre en el cosmos cuando se le contempla en cuanto obra divina.²⁹⁴

De esta manera se percibe la importancia de notar, aunque sutil, la diferencia entre el espacio poblado por la luz natural o artificial y el espacio ocupado por el color-luz artístico. Esto se debe a que, el color-luz artístico no existe con la función principal de aclarar o ambientar un espacio: Está diseñado para ser la protagonista, para dar nuevas formas al color y al tiempo, porque espacio y tiempo se mezclan.



Ilustración 113 - James Turrell: *Rendering for Aten Reign*, 2013, Luz diurna y luz LED, instalación *site-specific*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York © James Turrell, Renderización: Andreas Tjeldflaat, 2012 © SRGF - Rotunda do Guggenheim será transformada temporariamente en un *Skyspace* de James Turrell.

²⁹⁴ Eliade, M. (1984) pp.29

La luz del día depende de su color por las horas que pasan: la luz de la mañana tiene un tono; la primera estrella que ilumina el cielo por la noche y aún por la mañana - la *Lucero del alba*²⁹⁵ (Estrella D'alva), Son eventos de carácter espacio-temporal regidos por la luz y con conceptos religiosos cristianos occidentales.

Por lo tanto, pensamos que, como experiencia trascendental, el hacer artístico que trata con luces es también una manera de iluminarse e iluminar al otro, invitando al espectador a mirar el mundo de otra manera, con otros colores. Cuando cambiamos el color de algo, también cambiamos sus características visuales y logísticas, significativas y subjetivas. Sobre esto, mencionamos también a Eliade:

Es importante subrayar que, cualquiera que sea la naturaleza y la intensidad de la experiencia de la luz, ésta siempre evoluciona en experiencia religiosa. Entre todos los tipos de experiencia de luz que acabamos de citar existe un denominador común: hacen salir al hombre de su universo profano o de su situación histórica, proyectándole hacia un universo cualitativamente diferente, un mundo completamente distinto, trascendente y sagrado.²⁹⁶

Es una experiencia que exige la disposición para sentir el espacio. Ver la luz/sentir el calor del sol/ percibir un color, como un color-luz toma forma en el espacio. ¿Qué es ver una estrella fugaz sino una vivencia que nos une al cielo?

²⁹⁵ En portugués/Brasil, conocida como Estrella de alba, correspondiente al planeta Venus, cuando es visible a simple vista a cierta hora del día, que marca la hora del Ángelus (En el hemisferio Sur, sigue la tradición católica: «La Hora del Ángelus, mediante el Toque de las Aves Marías o Toque de las Trinidades, corresponde a las 6:00, 12:00 y 18:00 y recuerda a los católicos (a través de un toque especial de las campanas de las iglesias y capillas) [...]En este momento, es común al cristiano detener su actividad por unos breves momentos, y retirarse a la meditación y a la oración.» - Wikipedia - *Angelus*)

²⁹⁶ Eliade, M. (1984) pp.29

Es primordialmente religiosa sin rasgo dogmático. Es la experiencia color-luz en movimiento.

4.4 El protagonismo del objeto artístico y el espectador: Un juego constante.

La pintura era una superficie. Y luego la superficie se movió, y se convirtió en otra cosa. Se convirtió en relieve de colores o lo que sea. Pero todo es parte de la misma cosa.²⁹⁷

La presencia del espectador en una galería, sala de exposición o espacio abierto (jardín de esculturas, plazas, etc.) puede identificarse como una situación de confrontación, que puede ser delicada, agresiva, lúdica, creativa. Los sentimientos generados, las sensaciones percibidas por uno, pueden ser varias. «Las experiencias sensoriales se integran a través del cuerpo, o, mejor dicho, en la constitución misma del cuerpo y en el modo humano de ser»²⁹⁸. Esto adviene de obras que tienen principios fenomenológicos polisensoriales, o sea, que juegan con más de uno sentido - generalmente, si puede creer que, para activar una obra, solo se utiliza la visión. En una obra: lo poli sensorial, en la que él lo es lo que se referencia, se puede utilizar la visión, el tacto, el olfato, el oído, o todo el cuerpo, para, por ejemplo, caminar por / a través de la obra.

Estamos reiterando desde el inicio de nuestra investigación que la obra, al expandirse en posibilidad plástica y físico-temporal, también expande la participación del espectador y proporciona una mayor relación con la obra. De esta manera, percibimos que, de la misma manera que R.Krauss (1979, pp.33) interconecta y relativiza obras de *Land art* (arte público) con monumentos como Stonehenge, también percibimos que la pintura tiene una dimensión contemporánea-participativa, así como un fuerte vínculo perenne con el pasado.

²⁹⁷ Christie's: *Studio Visit with Artist Frank Stella* / 01:12" YouTube vídeo. 01:12"

²⁹⁸ Pallasmaa, J. (2011), pp.38

La tactilidad²⁹⁹ también es un elemento de gran importancia en la forma en que la obra pictórica se expande, o, mejor dicho, es una característica a explorar. Así que mencionamos a Berger:

Y me pregunto cuál es la relación entre el tacto - el sentido del tacto - y el arte de la pintura. En la cueva de Chauvet, junto a los animales pintados aparecen las huellas de manos cubiertas con la misma pintura. Las pinturas hablan a nuestros ojos, pero también a nuestras manos y estimulan nuestro sentido del tacto. ¿No es así? Gran parte de lo que vemos y observamos en la vida es intocable. Y el don del arte de la pintura es hacer que esas cosas intocables sean tangibles para la imaginación de un espectador que mira un cuadro.³⁰⁰

Si, de acuerdo con Berger, Gran parte de lo que vemos y observamos en la vida es intocable, entonces, positivamente, podemos creer que cuando el autor afirma que la pintura puede hacer que esas cosas intocables sean tangibles para la imaginación, también tenemos, con eso, dos sesgos. Por un lado, sí, está la tangibilidad física que muchas veces se transmuta en posibilidad artística que se expande.

Esto nos remite a la proposición artística creada por la brasileña Lygia Clark (Belo Horizonte/Brasil - 1920-1988) que utilizó lenguajes como pintura, escultura, psicología y performance y construye obras que caminaban en la frontera de la transdisciplinariedad, psicología, antropología, ciencia sociedad etc. Aquí traemos obras de la serie Bichos, donde el espectador podría

²⁹⁹ «Es una palabra que, en efecto, está bien formada a partir del vocablo táctil y el sufijo -idad, ambos en el Diccionario académico, y que ya figura, por ejemplo, en el Diccionario del español actual, de Seco, con el sentido de 'cualidad de táctil'.»
FundeuRAE - Fundación del Español Urgente - Fundeu. buscador urgente de dudas.
Tactilidad.

³⁰⁰ Berger, J. Berger, Y. y Puente Rodríguez, M. (Trad.) (2022). *Tu turno*. 1. Barcelona, Editorial GG. Recuperado de <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/212727?page=57>

manipular los objetos con el fin de descubrir por sí mismo una nueva configuración espacial de la escultura. En esta reflexión, se percibe la potencialidad táctil de la obra:

[...]Compuestas de diferentes planos, estas esculturas son como versiones en movimiento de las pinturas de Clark. En varios puntos de la exposición, encontrarás réplicas que podrás tocar. [...] Clark pretendía que un espectador manipulara la escultura en el espacio entre pinturas y otras obras. Y es aquí donde vemos esta idea de una especie de colaboración con el público introducida muy directamente en su trabajo por primera vez.³⁰¹

Para nosotros, es de gran pertinencia la reiteración de que se perciban estas obras como «versiones móviles de las pinturas» de la artista. Nos dimos cuenta de que las ideas de Lygia Clark eran de hecho expansiones de un concepto pictórico planar, posiblemente derivado del cubismo y el suprematismo, donde el espectador juega un papel importante en la realización y activación de la obra. De esta manera, vemos que es importante que las instituciones y colecciones privadas proporcionen copias de los trabajos para que la experiencia se perpetúe y no se convierta en un concepto abstracto y vaciado de verdad.³⁰²

³⁰¹ MoMA - Lygia Clark: *The Abandonment of Art, 1948-1988 - Lygia Clark, Bichos (as a group)*

³⁰² De acuerdo con nuestra directora de Tesis: «interesante que resaltes obras y nuevas concepciones museísticas que surgen de la evolución de estos lenguajes, desde dentro mismo de la comprensión y a veces sumersión en el arte.»



Ilustración 114 - Lygia Clark (1960) *Bicho linear*, Aluminio, dimensiones variables.
Cortesía Asociación Cultural *O Mundo de Lygia Clark*.

Estas obras, aunque carecen de materia colorida tradicional (en tonos de azul, verde, etc.), tienen una materialidad propia del metal que también funcionan como agentes de sensación cromática que interactúan con la luz: en cada momento, se vuelven más o menos reflectantes, de acuerdo con la posición definida por el espectador.

También en una línea similar de trabajo, en la misma época (es decir, Movimiento Neoconcreto brasileño) la artista ya citada aquí Lygia Pape trae a la luz proposiciones que se expanden del plano pictórico, definitivamente táctiles (todavía no móviles) que poseen, materia cromática, en su mayoría en rojo.

En esta exposición, se perciben variantes espaciales, de altura y anchura modestas, donde los elementos visuales cobran vida, como si los trazos, planos y formas kandinskianas saltasen de la superficie bidimensional hacia el espacio:



Ilustración 115- *Vista das obras de Lygia Pape en la 34ª Bienal de São Paulo.* © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.

Esa tactibilidad que tuvo su exponente en la década de 1960 sigue potente, a través de la obra de varios artistas, cuyos trabajos que más nos impactan, vamos a listar aquí, luego adelante. Berger nuevamente parece interpretar nuestras posiciones, cuando reflexiona sobre la relación del tacto y la pintura:

¿Preguntas acerca de la relación entre el sentido del tacto y el arte de la pintura? Sonrío y siento que podría temblar. Temblar porque para mí es una pregunta fundamental, una pregunta que subyace a todas las demás preguntas que me hago como pintor. Subyace tan profundamente que podría decir que la pintura es el tacto hecho visible. Como cualquier herramienta, el pincel es una extensión del brazo y de la mano. Aunque no tiene nervios en su interior, cuando estamos acostumbrados a manejarlo, sentimos con extrema precisión lo que ocurre entre sus cerdas y el lienzo. Cuando se trata de elegir qué pincel utilizar, todo depende de cómo quieras tocar el lienzo. ¿Qué tipo de pincelada

emplearás? Las manos pintan, los ojos corrigen. Las manos pueden someterse a las decisiones de los ojos, pero, sin embargo, son libres.³⁰³

Si, como dice Berger, las manos son libres con respecto a las decisiones de los ojos, y si el pincel está definido de acuerdo con el tipo de pincelado (gesto/marca) que se quiere emplear, entonces podemos percibir esta elección como algo que se amplía, no se limita a la materia de color tradicional, sino que permite los materiales fuera de la tradición.

Se puede elegir luces como material pictórico, pero este color, aunque crea una relación sensorial con el espectador, no es palpable en los conceptos físicos tradicionales, por lo que percibimos como no táctil, a diferencia de un medio tridimensional/escultórico, con un fuerte carácter de texturas (en este caso, puede ser muy variable: texturas gruesas, suaves, lisas, brillantes, mate... – como ocurre con la pintura en forma tradicional) será positivamente táctil.

Ahora, a través de algunos estudios de caso donde se puede percibir esta relación como una ampliación del lenguaje pictórico, intentaremos a proponer estos trabajos posibilidades varias de la multi-sensorialidad. Al principio, pensábamos en dividir en categorías, (El táctil y el no táctil) pero al fin decidimos mantener un grupo mixto pues como si trata de subjetividad, uno puede sentir que esta obra es más táctil que la división que proponemos.

Para esto, vamos a tratar seguidamente del tema, utilizando reflexiones de los artistas, críticos y del arquitecto Juhani Pallasmaa precisamente habla de la captación por la piel de la luz y de lo poco que utilizamos estas captaciones subconscientes, aunque muy poderosas.

³⁰³ Berger, J. Berger, Y. y Puente Rodríguez, M. (Trad.) (2022). Tu turno. 1. Barcelona, Editorial GG. Recuperado de <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/212727?page=59>.

4.4.1 El Táctil y el No táctil: Bordes difusos

*La visión enfocada nos confronta con el mundo, mientras que la visión periférica nos envuelve en la carne del mundo.*³⁰⁴

Dentro de este pequeño apartado, trataremos de ejemplificar algunas posibilidades de ampliación de los lenguajes pictóricos multi/inter/trans-sensoriales, que participan al espectador en la obra. La elección se centró en trabajos de la década de 1980 a 2000, comprendiendo el período que sigue en el próximo capítulo.

La elección de estas obras se basó en la investigación de textos de revisión histórica, aproximación artística y diversidad cultural, demostrando que esta tendencia florece en diversos nichos socio-geográficos y culturales, ya no está ligada a un movimiento, sino a una voluntad individual del artista de crear algo diferente, o, mejor dicho, a responder a un impulso creativo amorfo.

J. Pallasmaa, en su libro *Os olhos da pele a arquitetura e os sentidos* (2011), aporta nociones novedosas de nuestra relación humana con el espacio, compilando y contextualizando una serie de reflexiones anteriores y sosteniendo que nuestra piel (incluyendo la piel/membrana ocular) es nuestra zona de contacto con el mundo, e incluso en el caso de obras que utilizan la luz, podemos sentir esta presencia inmaterial:

³⁰⁴ Pallasmaa, J. (2011), pp.10

Al experimentar el arte, se produce un intercambio peculiar: presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su aura, la cual incita y emancipa mis percepciones y pensamientos.³⁰⁵

De esta manera, percibimos que hay una conexión con el trabajo: la obra cobra presencia del espectador, lo provoca y lo cautiva. Del mismo modo, el ambiente nos acoge o nos repele; es cierto que muchas cosas han cambiado desde la pintura de caballete, pero podemos recordar los techos pintados, como por ejemplo Michelangelo y Andrea Pozzo (1642-1709):

La percepción periférica inconsciente transforma la Gestalt de la retina en experiencias espaciales y corporales. La visión periférica nos integra con el espacio, mientras que la visión enfocada nos saca del espacio, convirtiéndonos en meros espectadores.³⁰⁶

Al entrar en una catedral, la visión periférica capta en milisegundos la profusión de información, creando una experiencia que va más allá de la contemplación pasiva, haciendo de esta posibilidad una característica que no se inventó en el posmodernismo, sino que es cada vez más explotada por los artistas a pesar de la obra coleccionable y portátil.

³⁰⁵ Pallasmaa, J. (2011), pp.11

³⁰⁶ Ibid., pp.13



Ilustración 116 – Andrea Pozzo, (1690) *La apoteosis de San Ignacio*, al fresco. iglesia de Sant'Ignazio, Roma. Fotografía de Anthony Majanlahti.

Se puede construir una experiencia artística inmersiva, que proponga al espectador caminar por el espacio de la galería. Pero también se puede pedir que este recorrido se haga dentro del objeto artístico, pero de manera más dinámica que las antiguas fórmulas de entrar y salir de una pintura deliberaban. Así, la obra se convierte en un juego táctil para los ojos (Pallasmaa nos dice: «Incluso los ojos tocan; la mirada fija implica un toque inconsciente, una mimesis e identificación corporal»³⁰⁷):

Un paseo por el bosque es vigorizante y saludable gracias a la interacción constante de todas las modalidades de los sentidos; Bachelard habla de la «polifonía de los sentidos», los ojos colaboran con el cuerpo y los demás sentidos. Nuestro sentido de la realidad se ve reforzado y articulado por esta interacción constante.³⁰⁸

³⁰⁷ Pallasmaa, J. (2011), pp.40

³⁰⁸ Ibid., pp.39

Esa «polifonía»³⁰⁹ citada, no parece estar sujeta solo a los sonidos, sino a los sentidos en su conjunto: vista, tacto, olfato (Sí, porque las pinturas, por más tradicionales que sean, tienen aroma³¹⁰), sensación de los colores involucrados..., A esta agrupación de reflejos y características, Pallasmaa presta el término «valores táctiles».³¹¹

También la ausencia de luz cobra protagonismo del espectador: Al igual que la obra de Caravaggio, Rembrandt y otros tenebristas más distintos, como D. Velázquez en *El aguador de Sevilla* o como algunas fases de Tiziano, la luz tiene su perfecto contrapunto en la ausencia de luz:

La sombra da forma y vida al objeto bajo la luz. También crea el ambiente en el que surgen las fantasías y los sueños. [...] En espacios arquitectónicos espectaculares, hay una respiración constante y profunda de sombras y luces; la oscuridad inspira y la iluminación expira la luz.³¹²

Esta interesante lectura del ambiente artístico, aunque por el sesgo de la arquitectura, nos permite pensar que la obra de hecho ya no pertenece solo al soporte colgado en la pared (aunque, sin embargo, esta es una modalidad genuinamente válida – una forma de trabajo no desacredita a otra) y nos recuerda la obra de Lygia Pape *Ttéia*³¹³, instalación en un espacio sin luz,

³⁰⁹ «Polifonía: Conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico.» REAL ACADEMIA ESPAÑOLA – Diccionario de la lengua española – *Polifonía*

³¹⁰ A este respecto, citamos aquí la costumbre de llamar el día de la inauguración de una exposición de Vernissage, es decir, barnizado: «[francés, *Vernissage*, un día antes de la apertura oficial de una exposición en la que los artistas barnizarían sus pinturas, vernissage, de barniz, barniz, del francés antiguo.» (The Free Dictionary: *Vernissage*). Es decir, cuando estaba fresca, la pintura emanaba un olor a barniz, siendo identificada por los conocedores, artistas, aprendices o comerciantes de arte.

³¹¹ Mencionado por B.Berenson apud Pallasmaa, J. (2011), pp.40

³¹² Pallasmaa, J. (2011), pp.44

³¹³ «La instalación es el resultado de los experimentos que la artista inició en 1977 con

generando oscuridad hasta donde se puede ver, donde las finas cuerdas doradas están pegadas del techo al suelo, y las chispas doradas y sutiles, reflejadas por los focos de luz superiores, solo se pueden ver cuando el espectador camina por el espacio.



Ilustración 117 - Lygia Pape (2012) *Ttéia 1 C*, 2002, hilo metalizado, dimensiones variables.

4.4.2 Frank Stella: *Salta nel mio Sacco*

Frank Stella trabajaba en sus proyectos con superficies planas y en la década de 1960 comienza a variar la forma del soporte, creando intersecciones curvas y rectangulares. En trabajos de la década de 1980, Stella lleva la osadía

sus alumnos a partir de la observación de telarañas en la naturaleza, y de cómo la estructura desaparecía y reaparecía de acuerdo con la incidencia de luz, especies de columnas, que se suman y reaparecen a medida que el espectador camina por el espacio» Inhotim. *Conheça a Galeria Lygia Pape do Instituto Inhotim, museu de arte contemporânea e Jardim Botânico*

y la variación formal a la tridimensionalidad, creando interesantes híbridos de pintura y escultura, donde la forma y el color interactúan con el espacio en pinceladas exuberantes, a veces perfectamente lineales, a veces gestuales y expresivas.

Aquí, la paleta no sigue un orden formal compositivo, dando más fluidez a las formas y la sensación de volumen, creada con grietas y movimientos espaciales, que parecen a punto de aflojarse y simplemente colapsar en el suelo de la galería, pero son estáticos bien fijados en un soporte.



Ilustración 118 - Frank Stella (1984), *Salta nel mio Sacco*, Aluminio e tinta a óleo sobre tela. Dimensiones del objeto: 3735 × 3250 × 390 mm Colección Tate. Presentado por Janet Wolfson de Botton 1996.

La crítica de arte K. Wilkins traza un interesante paralelismo con la pintura tradicional, y afirma que Stella puede crear un espacio activo no ilusorio, como las distancias ficticias de las técnicas de perspectiva:

El espacio proyectado de Stella no es plano, sin embargo, al igual que el plano modernista, rechaza las distancias ficticias encajonadas y ahuecadas de la pintura tradicional... El espacio de Stella es una parte activa y expresiva de la composición, tan crucial para la comunicación – a diferencia de la representación– de la emoción como cualquier otro elemento de 'lo que ves'.³¹⁴

Vale la pena señalar que Stella utiliza principalmente materiales nobles como aluminio y pintura al óleo, obteniendo una superficie lisa donde puede jugar con las pinceladas deliberadamente sueltas y otras que, como hemos citado, sugieren volúmenes de conos en el espacio.

4.4.3 Lucio Muñoz: R- 97

Lucio Muñoz, Madrid, 1929 - Madrid, 1998. Celebrado artista madrileño, que creó obras con materiales que, a diferencia de Stella, no eran artísticos, siguiendo una corriente similar a la de J. Dubuffet y la propia ArtPovera. De acuerdo con la comisaria de la muestra de 1988 en el Reina Sofía, María José Salazar, la madera fue convirtiéndose sobre la base de la obra:

A los materiales tradicionales se les añaden aquí tierras, papel, cartón, muestras de química. Y poco a poco va cobrando protagonismo un

³¹⁴ Karen Wilkin in Tufnel (ed.) 2011, p.15. apud TATE UK – *Frank Stella, Salta nel mio Sacco, 1984*

material al cual en principio el pintor sólo había recurrido como soporte: la madera³¹⁵

Muñoz fue un artista afectado por los recuerdos de la guerra española, y estudiosos de sus obras afirman que fue un dato saludable para su poética y también para entender su manera de tratar los materiales. Al igual que A. Kiefer, Muñoz traduce los dramas humanos no solo a una imagen figurativa, sino a la materia, formando parte del proceso artístico:

En la sala dedicada a sus obras de los cincuenta, sesenta y setenta, piezas como *Pintura sobre tabla* (1959), cuyo argumento es simplemente mostrar cómo la madera ha sido arrancada, son excelentes testigos de la pasión del primer informalismo por el proceso: «El arte informalista de la posguerra acentuaba la violencia del proceso de creación. [...] La materia pictórica era modelada como si fuera carne humana y luego atacada, causándole erosiones, arañazos, cortes, heridas de toda clase» [...] ³¹⁶

Aquí traemos la obra R-97, pues ilustra cómo Muñoz aprovecha la placa de madera como elemento pictórico, coqueteando visualmente con la matriz de grabado y la marchitaría, sin dejar de lado los valores tonales tan importantes para la pintura.

³¹⁵ MUSEO REINA SOFIA. Folleto de la exposición *Lucio Muñoz - 14 septiembre - 5 diciembre, 1988*

³¹⁶ ABC Cultura - *Lucio Muñoz, entre la turbulencia y el reposo.*



Ilustración 119 Lucio Muñoz (1997) *R- 97*, Pintura, 46 x 38 cm.

En cierto modo, es posible percibir el gesto artístico, ya no como un pincel con pintura, sino como la mano que corta, pega, añade y retira materia bruta, llegando a una visualidad que remite a un espacio pictórico, pero que ya está más allá de las tradiciones.

En *R-97*, los tonos de la madera se confunden con los de la pintura, y con la masa maleable de pegamento y arena que se encuentra en la base de esta forma que recuerda a una casa. Los elementos carentes de significado parecen escombros. S.Amón, en su libro sobre Muñoz, dice que el artista alcanzó la forma plena del ideal renacentista de la perspectiva:

Diríamos que Lucio ha llevado la intuición renacentista a su última y alucinante consecuencia. [...] Pero aquí la convexidad excede, en su mismo desarrollo empírico, la sugerencia escultórica que tan admirablemente reflejaron los maestros del Renacimiento. Aquí el volumen es real, las proporciones en altura, anchura y profundidad son reales e igualmente reales estas formas ciclópeas, arrancadas a la madera, impregnadas en el aluvión del cromatismo y entramadas sabia y pacientemente en la contextura de un retablo táctil, mensurable, ponderable, desprovisto de todo parcial acento alegórico y henchido por ello de significantes³¹⁷

Haciendo eco de esta reflexión, vemos un contrapunto con Pallasmaa, quien dice que:

La invención de la representación en perspectiva ha convertido a los ojos en el centro del mundo perceptivo, así como del concepto de identidad personal. La representación en perspectiva en sí misma se ha convertido en una forma simbólica, que no solo describe, sino que también condiciona la percepción.³¹⁸

Vemos que la obra de L. Muñoz es el triunfo del punto de percepción porque aviva esa experiencia, suplantando la mera noción de perspectiva ilusoria del corte de la pirámide de Bernini y convirtiendo la composición en valores táctiles.

³¹⁷ Amon, S. (1972) *Lucio Muñoz, Artistas Españoles Contemporáneos*

³¹⁸ Pallasmaa, J. (2011), pp.16

4.4.4 Nuno ramos - *Sol a pino 04* y *HOUYHNHMS*

Nuno Ramos (São Paulo SP 1960) es un escultor, pintor, dibujante, escenógrafo, ensayista, creador de videos. Comienza a pintar en 1983, cuando funda el estudio Casa 7, con Paulo Monteiro (1961), Rodrigo Andrade (1962), Carlito Carvalhosa (1961) y Fábio Miguez (1962). Realiza los primeros trabajos tridimensionales en 1986.

Ramos realiza, desde esa época, trabajos que dialogan con los límites pictóricos, y percibimos una inspiración en el trabajo de F.Stella, pero con otro sesgo de desarrollo. Con una fuerte influencia de la pintura, pero con la intención de deconstruir la idea de tradición, el artista hace sus trabajos utilizando gran variedad de elementos poco convencionales en las artes. Él afirma que:

Al no tener una novedad clara, el arte ahora tiene una fuerza muy enigmática. La fuerza viene de la pintura, son grupos superpicassianos, no un poco evolutivos. Dejamos de lado la preocupación por el camino hacia lo nuevo. La novedad es muy confusa y difícil de localizar. Aparte de eso, hay un interés general en algo de peso, bruto, crudo. Hay un intento de violar lo que sería un pensamiento estético(...).³¹⁹

Su trabajo artístico es denso y profuso. Utilizando tiras de fieltro, tejido de felpa y otros de punto matelassé, la composición tiene un tacto suave; pero también se añaden piezas de cámaras de neumáticos y placas de metal, todo fundido encáustico. Las composiciones pesan un promedio de 250 kilogramos.³²⁰

³¹⁹ Escritório de Arte. Nuno Ramos - *Obras, biografia e vida*

³²⁰ Folha de S.Paulo. *Nuno Ramos traz pinturas de quase 250 quilos em mostra 05/04/2019 - Ilustrada - Folha*

De hecho, es un trabajo que se siente el peso, aunque táctil, no es necesario tocar con las manos: como al observar una montaña, nuestros ojos logran tener una dimensión imaginaria de los relieves, cóncavos y convexos del elemento. En la obra de Ramos, se tiene la misma sensación: los ojos viajan y mapean la superficie tridimensional indómita e inexorablemente pictórica.



Ilustración 120 - Nuno Ramos (2018) *Sol a pino 04*, Encáustica, tinta a óleo, tejidos, plásticos y metales sobre madeira 200 x 290 x 49 cm.

La superficie completamente impregnada de material pictórico que se va desplegando en formas salvajes y totalmente libres de la forma tradicional, planificada, y de la ilusión de volumen. La promesa «superpicassiana», como dijo el artista, se convierte aquí en grandes masas que se proyectan hacia el espectador.

Como mencionó S.Amon, es la plena realización de la agenda renacentista: el ideal de perspectiva ha sido superado, ahora queda trabajar con las posibilidades del color. La ampliación aquí no es solo conceptual, sino también técnica: el soporte plano y rectangular se mantiene como base para los más audaces avances visuales y formales.

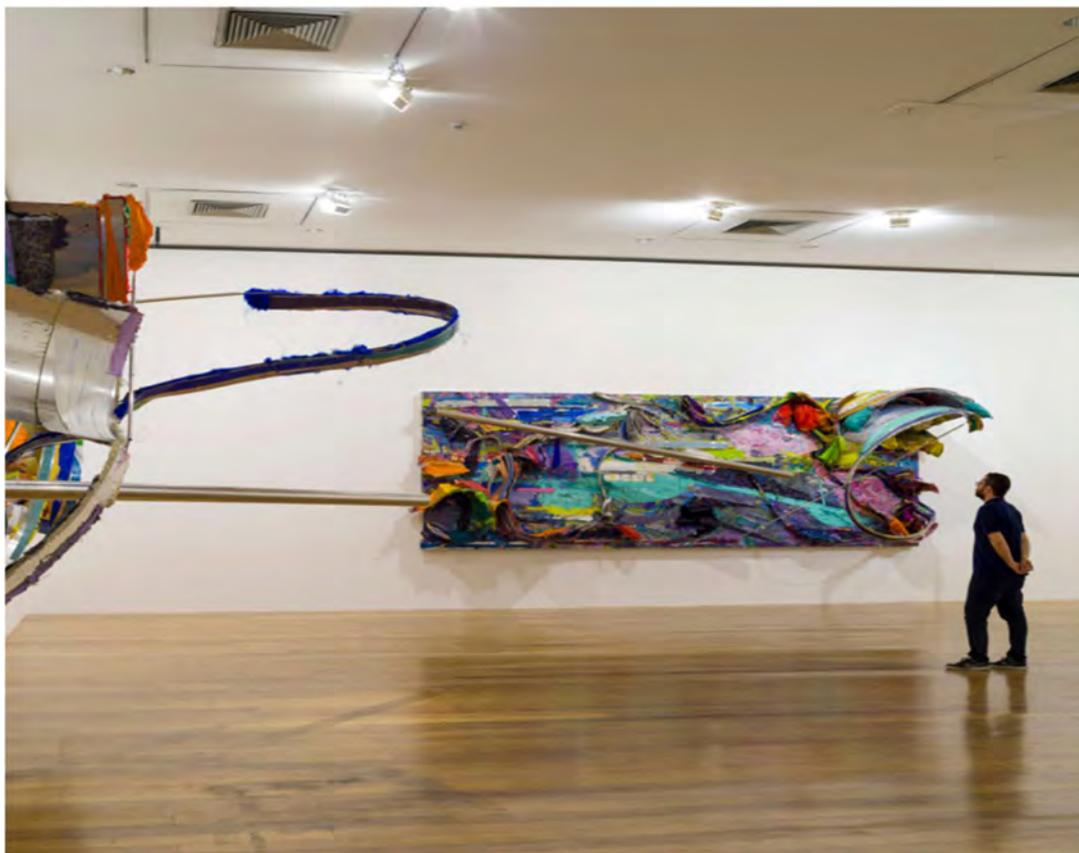


Ilustración 121 – Vista a exposición: Nuno Ramos (2015) *HOUYHNHNMS*
Estação Pinacoteca, São Paulo.

En la obra/exposición titulada *HOUYHNHNMS*, producida en 2005, percibimos que además de los materiales citados, ahora el artista utiliza grandes tubos de acero y estructuras textiles que proporcionan al espectador una coparticipación; para ver la obra de cerca, hay que adaptarse al espacio de la misma junto a la pared, dando vuelta, realizando un pequeño paso de baile para pasar por debajo de la barra de acero, o dando espacio para atrás.

La experiencia se vuelve desafiante y depende de la curiosidad del visitante; ya no hay una ruta definida para seguir, el espacio de la pintura ha sido francamente extrapolado y, de hecho, los colores tampoco necesariamente hablan entre sí. En la obra de Ramos, cuya construcción se realiza en el suelo del taller, podemos pensar que estamos ante un mapa de un país lejano e imaginario, donde podemos elegir libremente el camino que deseamos explorar.

4.4.5 Bruce Nauman - *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain*

En términos generales, el trabajo de Bruce Nauman (Fort Wayne, Estados Unidos, 1941) puede ser entendido como una reflexión crítica sobre la vida humana en sociedad. Su obra, que a menudo trata cuestiones sociales atemporales, se expande a través de diversos lenguajes artísticos, como happening, *body art*, video, performance, instalación, obras escultóricas, en estas últimas utiliza distintas formas, desde tradicionales a vanguardistas: cómo fundición de broncee incluso instalaciones en lámparas de neón.

Lo que nos llama la atención dentro de este rico campo de trabajo, es justamente la presencia del color: en diversas instalaciones ambientales, como por ejemplo *Green Light Corridor* (1970) e *Yellow Room (Triangular)*, 1973, el artista explora el potencial del color-luz para inundar pequeños espacios diagramas para la obra o pasillos artificiales y efímeros, contruidos con tableros de madera, generalmente con la estructura aparente.

No hay una necesidad clara de ilusión o inmersión completa, ni tampoco la celebración de la belleza o grandeza de espacios y colores ambientales (como en citadas obras de J.Turrell), como algunas obras de Turrell parecen estar más

enfocadas; en cambio en la obra de Nauman, se tiene la sensación de que la luz, el color y el significado lingüístico están más orientados hacia un simbolismo que, en lugar de acoger, nos muestra una verdad oscura, o incluso crea sensaciones claustrofóbicas y voyeurísticas, como en el caso de sus pasillos, que parecen desafiar al espectador a penetrar en espacios exigüos intensamente coloridos.



Ilustración 122 – Bruce Nauman (1970) Vista de la instalación *Green Light Corridor* Contemporary Austin, Strange Pilgrims, 2016. Photo: Brian Fitzsimmon.

Entre sus 25 pasillos y ambientes de sala catalogados por Guggenheim's Panza Collection³²¹, percibimos que el color funciona como una característica central del trabajo, generando una sensación de inmersión oclusiva, donde el espectador debe encogerse para pasar o adentrarse en un lugar cuya experiencia será individual en lugar de colectiva. En *Yellow Room (Triangular)*, 1973, La estructura es igualmente íntima, recordando las casas que los niños hacen para esconderse del mundo adulto y vivir sus fantasías infantiles.

³²¹ GUGGENHEIM - *Bruce Nauman / The Guggenheim Museums and Foundation*



Ilustración 123 – Bruce Nauman (1973), Vista de la instalación *Yellow Room (Triangular)*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988 (Panza's fabrication). © 2020 Bruce Nauman/Artists Rights Society (ARS), New York. Foto: Rafael Lobato.

La idea de cómo lenguaje tradicional pintura es también otro punto relevante en la obra de Nauman. Citamos a C. Van Bruggen:

Hablando de pintura, Nauman recuerda: “Me encantaba mover la pintura y la manipulación de materiales. Fue muy grave, pero también se metió en la forma en que todavía no confío en ningún tipo de solución exuberante, que era la pintura, así que decidí —fue una decisión

consciente en algún momento— que no iba a ser pintor. Fue difícil, pero yo era lo suficientemente joven como para no ser tan difícil”. Sin embargo, nunca ha dejado de interesarse por la pintura. De hecho, poco después de dejar la práctica él mismo vio por primera vez la obra de Ed Ruscha, y se emocionó por las posibilidades que ofrecía.³²²

Traemos aquí la obra citada pues nos parece pertinente doblemente por utilizar colores complementarios, tener aspecto de letrero comercial y, sobre todo, por la propia semántica: *Electric* probablemente sugirió o fortaleció la idea de utilizar neones para escribir palabras de efecto:



Ilustración 124 - Detalle de Edward Ruscha (1963), *Electric*, Óleo sobre lienzo, 182,88 x 170.18 cm), Colección Buffalo AKG Art Museum. Crédito Fondos Charles Clifton y Edmund Hayes, 1987.

³²²

Van Bruggen, C. (1986) *ENTRANCE, ENTRAPMENT, EXIT: THE PROCESS OF BRUCE NAUMAN*

Pensando acerca de los límites, tenemos esta reflexión: «Aquí había obras americanas no artísticas, claramente contemporáneas, liberadas de la obediencia a las reglas que hacían que la pintura pareciera tan inútil». Este último fragmento de la cita nos parece increíblemente realista y visionario para la época (1986), y en cierto modo estaba pavimentando la teoría de lo que el artista haría con los neones.

Después de graduarse en Bellas Artes en 1966, Nauman alquiló un estudio que era en realidad una antigua tienda de comestibles, donde había sido abandonado un letrero de cerveza de neón³²³, que posiblemente lo inspiró a crear el famoso *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign)* (1967).

Curiosamente, durante su graduación, Nauman trabajó como asistente de estudio del artista Wayne Thiebaud³²⁴, quien posee una obra ricamente colorida y que creemos que puede haber influido en el artista para trabajar o agregar la característica del círculo (cromático) y los colores complementarios a sus trabajos con neón.

Podemos observar en esta pintura cómo la sombra de los pastelitos cambia de acuerdo con el color prevaeciente en casa uno de ellos: de derecha a izquierda, rosa con sombra verde intenso; rojo con sombra verde-musgo,

³²³ Sotheby's. *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain | Contemporary Art Evening Auction | 2021 | Sotheby's*

³²⁴ «La fascinación de Thiebaud por la luz es un hilo conductor que informa todos los aspectos de sus pinturas. Desde sus relucientes exhibiciones e hileras de pasteles hasta sus figuras iluminadas y paisajes bañados por el sol, Thiebaud ha sido un astuto observador del mundo. Llevó a cabo su compromiso de cerrar la mirada en el aula, donde realizó demostraciones de dibujo y pintura en vivo para los estudiantes, muchos de los cuales siguen hablando del profundo impacto que sus ejercicios tuvieron en sus propias prácticas artísticas. El artista Bruce Nauman, uno de sus primeros ayudantes docentes, reflexionó sobre el trabajo de Thiebaud como pintor y profesor: 'Te enseñó a prestar atención a lo que hacías [y eso es] una cosa rara'. *Bruce Nauman: Teachers and Artists*, Art21 apud Teagle, R. (2108) pp.67

amarillo con sombra lila, y blanco, con énfasis en el naranja del envase, con sombra azul:



Ilustración 125 – Detalle de Wayne Thiebaud (1971), *Four Cupcakes*, (Bologna Museum of Modern Art / Morandi Museum).

Dentro de este contexto, que puede generar reacciones bastante subjetivas, nos gustaría abordar específicamente el trabajo *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain*³²⁵, de 1983. Sobre esto, nos parece relevante mencionar que el artista afirmó:

Mi trabajo es básicamente el resultado de la ira que siento por la condición humana. Los aspectos que me enfurecen son nuestra capacidad de crueldad y la capacidad que tienen las personas de ignorar las situaciones que no les gustan.³²⁶

³²⁵ Traducción: Vida, Muerte, Amor, Odio, Placer, Dolor.

³²⁶ Sotheby's. *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain* | Contemporary Art Evening Auction | 2021 | Sotheby's



Ilustración 126 - Bruce Nauman, (1983) *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain*. Neón; diámetro: 70 7/8 in. (180 cm). Bruce Nauman/Artists Rights Society (ARS), Nueva York (Propiedad de una importante colección europea).

Esta obra consiste en una organización de las seis palabras idénticas al título, en un círculo fijo, que está programado para apagar y encender las palabras secuencialmente, en el sentido de las agujas del reloj; al final de cada ciclo, todas las palabras se encienden durante unos segundos, volviendo a apagarse y encenderse secuencialmente. Curiosamente, Nauman tiene otros trabajos con círculo y con círculo de palabras, con un total de 12 instalaciones³²⁷ de este esquema visual:

³²⁷ Sotheby's. *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain* | Contemporary Art Evening Auction | 2021 | Sotheby's



Ilustración 127 – Ejemplos de trabajos circulares, con colores y palabras, de Bruce Nauman, de 1967 a 1986.

Además de la idea que ya hemos citado, en relación con Thiebaud y Ruscha, también este modelo visual nos recuerda el modelo de las medallas cristianas, con inscripciones que rodean en un orden. Este modelo es claramente parte de las técnicas publicitarias actuales, pero creemos que tiene una *Gestalt* religiosa intrínseca (porque muchas de las formas de traducir una idea, fueron creadas por órdenes religiosas):



Ilustración 128 – Medalla de San Benito (dos lados).

Aquí vemos que las inscripciones circulan en el sentido de las agujas del reloj en un mensaje codificado que, aunque no esté claro, tiene el efecto de protección.

Aunque la obra de Nauman no tiene un toque abiertamente religioso, puede ser difícil para un artista deshacerse por completo de los paradigmas visuales presentes en el cristianismo y otras religiones tradicionales en Occidente.

Lo que nos llama la atención, en los trabajos de palabras circulares de Nauman, más allá de la semántica conceptual relativa al nombre de la obra, tan objetivamente ligado a las emociones humanas que se contrastan durante la vida, es precisamente el contraste de colores.

En el trabajo *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain*, además del esquema circular, tenemos un esquema cromático interesante. También es notable que muchas de las obras del artista tienen dibujos anteriores:

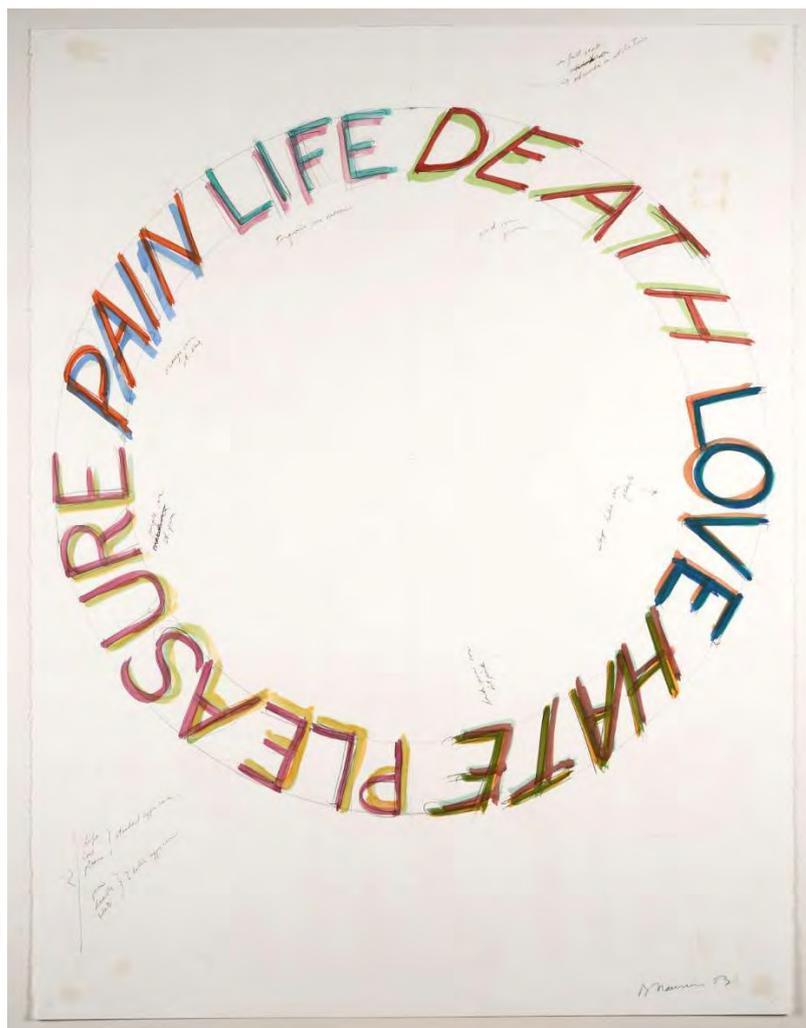


Ilustración 129 – Bruce Nauman, (1983), *Studio para Pleasure, Pain, Life, Death, Love, Hate*, rotulador, lápiz y tinta sobre papel, h. 127 cm x b. 97,5 cm, 2020 bruikleen Collectie Matthys-Colle.

Ya en el trabajo previo en papel, se nota la preocupación de Nauman por usar colores complementarios para componer las palabras: aquí tenemos un juego de pares de conceptos; con cada ciclo de palabras que se encienden y se apagan, tenemos una sensación mixta de contrastes, no solo cromáticos, sino también abstractos/emocionales: Vida/Muerte – Amor/Odio – Placer/Dolor.

La obra, siempre montada en un ambiente oscuro, cobra una interacción silenciosa del espectador, que le ofrece, cíclicamente, la oportunidad de reflexionar sobre estos conceptos de nuestra vida, mientras baña los ojos con

colores de neón (toca la piel de los ojos, como dice Pallasmaa), y cambia rápidamente a otro color/palabra/sentimiento.



Ilustración 130 – Collage de escenas del vídeo de la obra *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain*. Sotheby's: *Lose Yourself in Bruce Nauman's Neon Circle of Meditation*. 01:07" YouTube vídeo. 01:07"

Para nuestra investigación, este trabajo parece estar cerca de una idea de ampliación de la pintura, una vez más utilizando el color-luz como vehículo de un concepto a traducir semánticamente, y es de gran interés y relevancia para darnos cuenta de que, de la misma manera que Goethe hizo el círculo

cromático buscando entender el fenómeno físico del color, Nauman hace sus círculos de lenguaje verbal, visual y polisensoriales tratando de entender en tres niveles de su experiencia: desde lo físico, lo intelectual y sus aspectos subconscientes, aunque sea subjetivamente, lo que significa ser humano.

4.4.6 Dan Flavin: *untitled (in honor of Harold Joachim) 3*

Desde la perspectiva de un arte que crea el ambiente, percibimos como la irradiación de una luz que no abarca todo el lugar como una posibilidad de percibir la materia cromática en forma de luz de una manera más íntima, y también, en el caso de Dan Flavin (Nueva York, 1933), algo que proporciona una mezcla de colores de manera creativa y sin artificios: en estas obras, el color es también el aparato de la luz (en este caso, tubos de neón) y no componen palabras o formas, como en los citados trabajos de J.Kounellis y B.Nauman.

Aquí, los objetos del tubo de luz funcionan tanto como una marca formal (con una forma rectangular estrecha y sin curvas) como una variación cromática individual que a menudo se yuxtapone o superpone a otro objeto de igual calidad, creando mezclas de colores claros, como una acuarela eléctrica.

De acuerdo con la historia del artista en el museo Guggenheim, Flavin comenzó sus trabajos en arte de forma libre: en el año 1959, tomó clases de dibujo y pintura en la Universidad de Columbia; comenzó entonces a hacer collages y ensamblajes, y pinturas que indicaban su interés inicial por el expresionismo abstracto.

Presentó, en 1961 su primera exposición individual de collages y acuarelas en la Judson Gallery de Nueva York., mientras trabajaba como guardia

en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, en el verano de 1961, Flavin comenzó a hacer bocetos para esculturas que incorporaban luces eléctricas.

Flavin posteriormente trasladó sus bocetos a conjuntos a los que llamó «iconos», que yuxtaponían luces sobre lienzos monocromáticos. Solo en 1963, el artista suprime la pantalla y comienza a trabajar con tubos fluorescentes; en 1968, Flavin llenó toda una galería de luz ultravioleta en la Documenta 4 de Kassel. Estos trabajos, de hecho, parecen ser el primer intento hacia una deriva del plano y hacia el espacio, y también comienza el diálogo espacial, con el ambiente expositivo. Sin embargo, todavía se necesita una luz neutra que refleje el color del soporte pintado con el color de la materia/pigmento (pintura).



Ilustración 131 - Dan Flavin (1962) *Icono III (sangre)* (la sangre de un mártir), pintura al óleo y linóleo sobre yeso acrílico frío sobre masonita y pino, bombilla incandescente roja, y luz fluorescente roja, (86,4 × 63,5 × 15,2 cm).

Donald Judd, artista del minimalismo y también gran amigo de Flavin durante décadas, afirmó con respecto a esta obra que:

Hay varios aspectos interesantes en las obras: [...] la pintura es plana y las luces vienen por allí; las luces son fuertes y específicas. [...] También hay varios aspectos negativos importantes: los bloques no son pinturas; no tienen ningún esquema pictórico de algo enmarcado; no están compuestos en el sentido ordinario; no implican espacio ilusorio. [...] ³²⁸

Sin embargo, nos damos cuenta, en contra de lo que sería una característica negativa señalada por Judd, que es posible percibir la obra como pintura, y que la idea misma de esquema pictórico o espacio ilusorio ya no son características únicas y específicas que van a retener el lenguaje de la pintura.

Es notable notar también que la relación de un artista con el espacio también se ha ampliado, de manera fructífera. En ese momento, las exposiciones ya estaban siendo asignadas en espacios propios, a diferencia de lugares como el Louvre, repleto de informaciones preestablecidas: La obra gana protagonismo y dialoga con el espacio pensado para albergarla: «En 1992, llenó el Museo Solomon R. Guggenheim de luz multicolor, aprovechando al máximo la apertura del diseño de Frank Lloyd Wright.» ³²⁹ De esta manera, nos parece interesante subrayar que la arquitectura ya no choca con el arte, sino que proporciona una enriquecedora simbiosis visual.

³²⁸ Judd Foundation. *icon III (blood) (the blood of a martyr), 1962* | Judd Foundation

³²⁹ GUGGENHEIM - *Dan Flavin* | *The Guggenheim Museums and Foundation*



Ilustración 132 – Dan Flavin, (1992) *sin título (a Tracy, para celebrar el amor de toda una vida)*
lámparas neón Rosa, verde, azul, amarillo, luz diurna, roja y fluorescente ultravioleta,
Dimensiones: variable. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York

En la gran mayoría de las obras de Flavin que pudimos investigar, notamos una recurrencia entre los títulos, siempre como si fueran pequeñas dedicatorias a personas anónimas o a artistas queridos por él. En uno de los que más nos llamó la atención, y en cierto modo, nos trajo una sorpresa positiva (o, mejor dicho, una alegre confirmación de la pertinencia de nuestra investigación), Flavin hace una reverencia a Henri Matisse, quien para nosotros ha sido y sigue siendo un gran referente en el sentido del estudio del color en la pintura.

Siguiendo las siguientes imágenes (articulada por la National Gallery of Art³³⁰) es posible percibir la sensación de color en el ambiente, que irradia sobre el salmón y los verdes templados, en comparación con un trabajo de Matisse, cuya comparación nos parece muy acertada:



Ilustración 133: (izquierda) Dan Flavin, (1964) *sin título (a Henri Matisse)*, luz fluorescente rosa, amarillo, azul y verde, 244 cm de altura, Colección privada, Nueva York, Foto: Billy Jim, Nueva York © Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), Nueva York - (derecha) Henri Matisse, (1905) *Open Window, Collioure*, óleo sobre lienzo, Colección del Sr. y la Sra. John Hay Whitney, 1998. 74. 7.

En el folleto de la retrospectiva del artista en 2007, tenemos un interesante comentario sobre la relación de la obra de los dos artistas: la luz fresca y romántica de la región mediterránea de España y Marruecos, presente en los paisajes y retratos de Matisse, se refleja en los colores irradiados por los tubos de neón, creando una relación espacial que, a la vez que tienen características únicas, están unidas por el vínculo del lenguaje de la pintura:

³³⁰ «La obra está dedicada a Henri Matisse, el colorista radical al que Flavin admiraba.» National Gallery of Art. *Dan Flavin: A Retrospective*

Esta obra de 1964 dedicada al gran colorista moderno Henri Matisse consta de los propios colores primarios de Flavin de rosa, amarillo, azul y verde. Combinados, estos colores completan el espectro, emitiendo un blanco brillante similar a la luz solar mediterránea. [...].³³¹

Y así, abordaremos la obra que más nos causó admiración, pues la articulación formal trabajada por el artista, puede ser entendida como precursora de grandes avances en la comprensión de la luz en el escenario artístico por modernista. Al igual que B. Nauman, Flavin trabaja, o solicita a sus asistentes, bocetos bastante técnicos antes de montar su obra, no siendo puramente fruto de la experimentación directa con los tubos, sino más bien de un estudio calculado y cuidadosamente pensado:

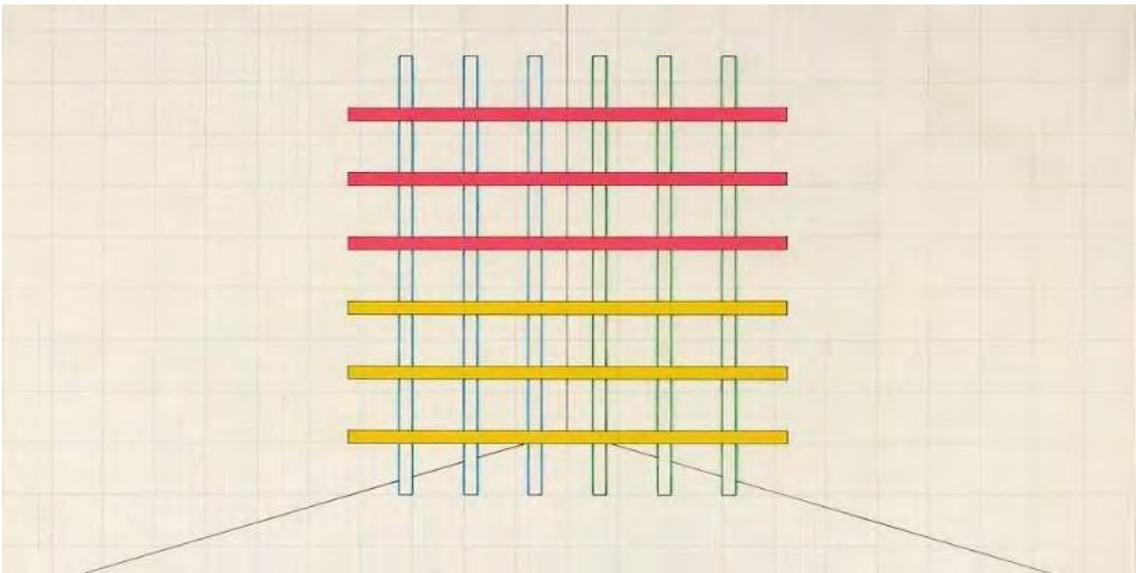


Ilustración 134. Detalle de Dan Flavin: El dibujo/estudio de Helene Geary para la instalación luminosa de Flavin *Untitled (in Honor of Harold Joachim)* en luz fluorescente rosa, amarilla, azul y verde. Graham S. Haber, Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

Este diseño daría lugar a una de sus obras más creativas, de organización formal, es decir, con una rígida utilización de tubos de neón de

³³¹ LACMA. *Dan Flavin: A Retrospective Exhibition*.

tamaño estandarizado, pero con gran ligereza, en la organización. Los tubos de neón están en líneas cruzadas, yuxtapuestas, y parte de ellos, con la parte estructural hacia adelante, sin ningún intento de enmascarar esta característica del objeto, y trabajando con recursos aparentemente limitados, Flavin pinta el espacio con colores que se mezclan en las paredes, el suelo y el aire:

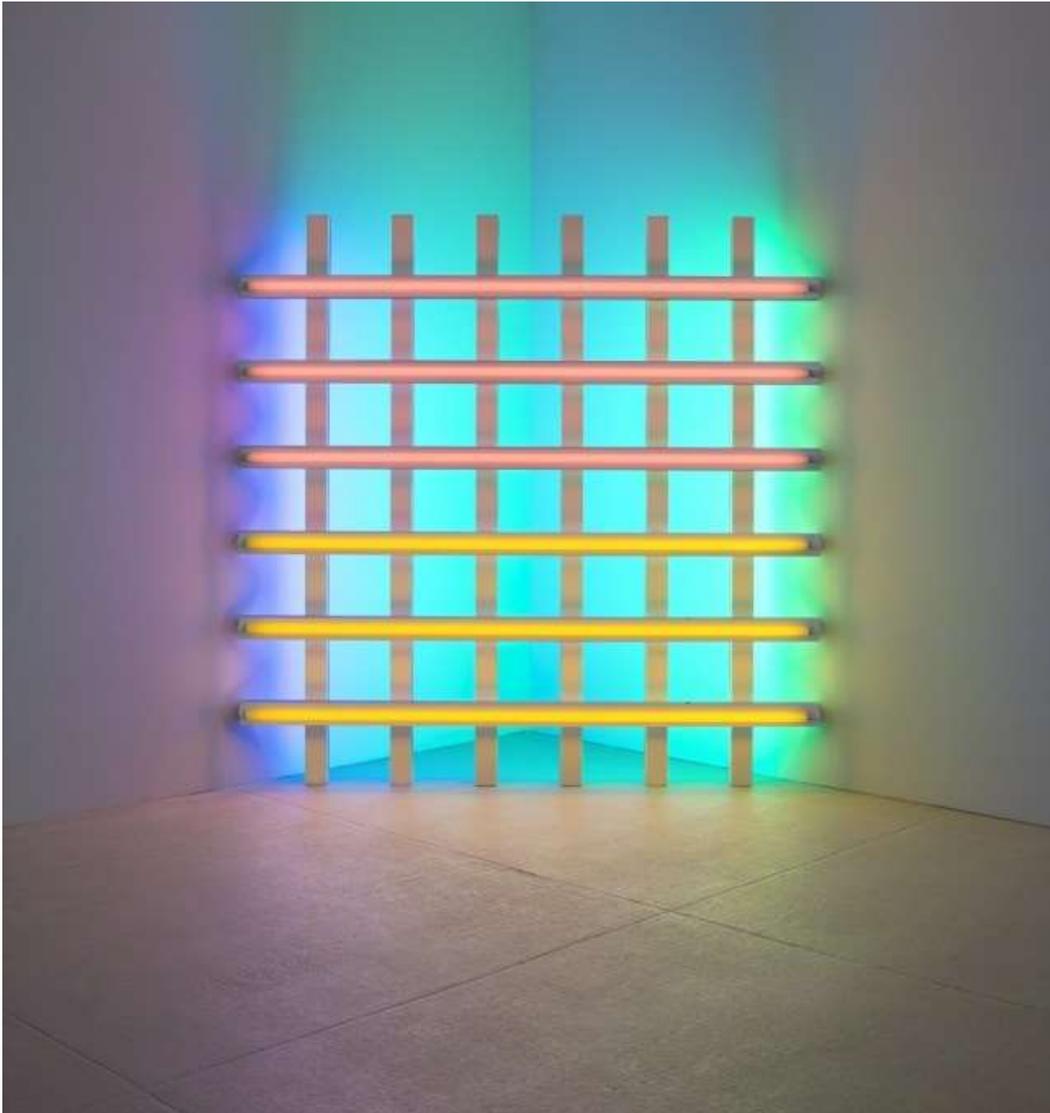


Ilustración 135 Dan Flavin, (1977) *sin título (en honor de Harold Joachim) 3*, Luz fluorescente y accesorios metálicos. Dimensiones: 243,8 x 243,8 x 25,4 cm. Clasificación: Escultura Línea de crédito: Fundación Dia Art.

En este trabajo, la gran estrategia del artista fue utilizar el reflejo cromático provocado por la pared blanca, y su mezcla con las luces que

irradiaban frontalmente. Con una instalación limpia e inalámbrica aparente, los colores parecen pintar suavemente el espacio, como una nube de pintura aerográfica suspendida permanentemente en el aire.

Las partículas de luz, emitidas continuamente por el neón, parecen fusionarse en todo momento, sin cambiar el matiz original de las matrices de color (los tubos). Es curioso ver que aquí también tenemos un juego de complementos, sabiamente montado por Flavin, para provocar la percepción visual del espectador. Tenemos, en los tubos amarillos, por ejemplo, un juego de análogos (verde, derecha) y complementarios (violeta, izquierda), creando un ritmo que hace vibrar la mirada de un lado a otro, así como las relaciones de naranja y azul cian en la parte superior de la obra. Aquí tenemos un detalle lateral de la obra, donde se pueden ver los tubos cuya parte iluminante está orientada hacia la pared:



Ilustración 136 - Dan Flavin (1977) *sin título (en honor de Harold Joachim) 3*, © Stephen Flavin/Artists Right Society (ARS), Nueva York.

Esta percepción del montaje nos parece esencial para dar la dimensión adecuada al reto propuesto por el artista. En 1983, cuando el artista aún estaba vivo, se estableció como un instituto y exposición permanente de Dan Flavin, el *DIA: The Dan Flavin Art Institute*, en Bridgehampton, Nueva York. El legado del artista permanece en constante redescubrimiento, proporcionando así una experiencia real con los entornos iluminados. Citamos aún, esta reflexión:

Al manipular las características formales, fenomenológica, y de referencia de la luz, la instalación pide a los espectadores que consideren una serie de contrastes: entre colores, intensidades de luz, estructura y sin forma, lo obvio y lo misterioso, y lo serio y lo humorístico.³³²

Por último, proponemos entender la obra del artista como una dinamización del lenguaje de la pintura, aunque ésta esté catalogada como escultura. La semilla plantada por Flavin en los años 1960 y 1970, fructificó en ideas inimaginadas anteriormente, que, sin embargo, son hoy referencia en lo que (también) se llama pintura.

³³²

DIA Art.org. *The Dan Flavin Art Institute Open for 2004*

4.5 Recapitulación de contenidos.

Hasta aquí, en este corriente Capítulo, hemos profundizado en la reflexión sobre las Influencias, referentes y evoluciones en el arte contemporáneo, centrándonos en la relevante presencia del color tanto dentro como fuera de la obra. Para abordar esta temática, hemos recurrido a las valiosas contribuciones teóricas de destacados autores como J. Pallasmaa y J. Berger, quienes han desempeñado un papel fundamental en este capítulo.

Una de las cuestiones clave que hemos explorado es la expansión de los medios del lenguaje artístico, y cómo esta expansión se manifiesta tanto dentro como fuera del soporte tradicional de la obra. Este fenómeno ha producido cambios impactantes en la forma en que percibimos el color, tanto como luz y como pigmento. Hemos investigado cómo estos elementos pueden equivalerse, fusionarse o yuxtaponerse en una obra de arte, lo que desafía las convenciones tradicionales de la percepción del color en el arte y sigue relacionándose con el pasado.

En este contexto, hemos observado una nueva relación entre la obra de arte y el espacio que la rodea. Se ha utilizado el entorno expositivo como un componente esencial para la comprensión de la obra, lo que ha llevado a la subversión de nociones arraigadas como el concepto del *Cubo Blanco* y la idea de la permanencia de una obra en un espacio específico. La sensorialidad y la presencia física de la obra se han cuestionado, y se ha iniciado una búsqueda de ideas que actualicen los conceptos simbólicos en la investigación artística individual.

Hemos ampliado aún más la noción espacial de la obra, destacando ejemplos paradigmáticos e influyentes de artistas como S. LeWitt, G. Davis, T. Cragg, A. Kiefer y M. Bill. Sus obras han revolucionado la percepción visual al

desafiar cualquier idea de descripción formal u organización tradicional de la obra. Estos artistas han abierto nuevas perspectivas sobre la relación entre el espacio, el soporte y la apariencia de la obra, lo que ha redefinido radicalmente la experiencia artística.

Hemos destacado la labor de artistas contemporáneos como A. Kapoor, James Turrell, C. Nauman, D. Flavin, L. Muñoz y N. Ramos, entre otros. Ellos han establecido una nueva relación entre el espacio y la materia, explorando soluciones innovadoras relativas al espacio de la obra tanto dentro como fuera del soporte. Los trabajos mencionados reflejan la ausencia de límites formales o dimensionales específicos en el arte contemporáneo y busca escribir una nueva historia, una visión vanguardista del lenguaje artístico en el contexto de la pintura.

En resumen, el Capítulo 4 ha proporcionado un análisis enriquecedor de cómo el arte contemporáneo ha evolucionado, desafiando las convenciones y redefiniendo la relación entre el color, el espacio y la obra de arte misma. Los artistas contemporáneos continúan explorando y expandiendo los límites de la expresión artística.

An aerial photograph of a city, likely Mexico City, showing a large body of water in the center. The water is a deep blue-green color. Overlaid on the water are several large, pink, brushstroke-like shapes that resemble the number '8'. The city buildings and streets are visible on the right and left sides of the water. The sky is blue with some white clouds.

CAPÍTULO 5

RELACIONES HIBRIDADAS/ESTUDIOS DE CASO: LO QUE PUEDE SER PINTURA HOY



Ilustración 137 – (Página anterior) Christo y Jeanne-Claude (1980-83) *Islas circundantes*, Bahía de Biscayne, Gran Miami, Florida, – Foto: Wolfgang Volz © 1983 Fundación Christo y Jeanne-Claude.

5.1 ¿Qué se puede llamar de pintura hoy?

*Y lo hace mirando hacia el futuro sin dejar nunca de mirar por el retrovisor.*³³³

Nos dimos cuenta de que nos acercamos al límite de nuestra investigación. Estamos, de hecho, cerca del límite temporal y conceptual que nos propusimos investigar, y entender cuáles fueron los eventos globales que causaron o, mejor dicho, motivaron las ampliaciones de la imagen pictórica.

Nos parece que hemos hecho un trabajo que, sin embargo, no es la última palabra sobre el tema, pero que, por otro lado, colabora en la comprensión académica y artística de estos conceptos, y nos ayuda a entender nuestro propio trabajo.

En este último capítulo de la parte 1, que engloba los análisis de referentes, nuevos paradigmas y estudios de caso de artistas, tratando de entender cómo la pintura puede ser percibida como un lenguaje en franca expansión en el campo del arte contemporáneo, vamos a poner una última proposición de estudio: la de entender qué puede ser la pintura hoy en día.

Sin embargo, el concepto actual de **hoy** también es relativo. Lo que es actual puede datarse dentro de diez años; un concepto que hoy se considera erróneo, puede leerse como visionario en el futuro. Por lo tanto, nuestra limitación se da en un campo cronológico conceptual, pero que efectivamente maneja las fechas de lanzamiento de los libros.

Sin embargo, utilizaremos aquí, para tratar de este último capítulo, una obra que es en realidad una catalogación de las obras de una exposición *Antes de Ayer y Pasado Mañana – o lo que puede ser pintura hoy* ocurrida en 2009, en

³³³ Barro, D. (2009), pp.15

el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa (MACUF), en la Coruña. Dicho catálogo contiene textos del crítico de arte David Barro. El autor nos plantea la pregunta: «A qué llamamos hoy pintura?»³³⁴

Con el atrevido nombre, la muestra trajo varios trabajos de pintura con un lenguaje que refleja mucho de los conceptos que tratamos a lo largo de todo el presente trabajo. El concepto de cesía aquí, puede ser una herramienta para analizar estas grandes diferencias entre los trabajos de diversos artistas.

Además del catálogo en sí, los textos de D. Barro son pertinentes y nos parecen reflejar esa frontera final donde nos encontramos metodológica y conceptualmente (aunque escritos hace casi catorce años, siguen relevantes). Por lo tanto, se utilizará de apoyo, junto a las colocaciones de Mieke Bal en *conceptos viajeros*.

A continuación, haremos estudios de casos variados, amparados por subdivisiones de la imagen que consideramos como ramificaciones de la imagen-pintura. Los artistas enumerados aquí fueron considerados bajo un criterio de innovación, búsqueda de superación de límites visuales, y también, de una renovación de la tradición. También parece importante subrayar el concepto de hibridación. Nos dice M. Bal:

Entre los periodos históricos, el significado y el uso de los conceptos cambia radicalmente. Pensemos en hibridación, por ejemplo. ¿Cómo es posible que este concepto biológico, que tenía como su «otro» un espécimen auténtico o puro, que asumía que la hibridación provocaba la esterilidad y que aparecía frecuentemente en el discurso imperialista con todos sus dejes racistas, haya pasado a indicar un estado idealizado de diversidad postcolonial? Es posible porque viajó.³³⁵

³³⁴ Barro, D. (2009), pp.12

³³⁵ Bal, M. (2009), pp.31

¿Y cómo podemos utilizar este concepto que, tras haber sido transmitido cultural, sociológicamente, ahora puede servir también a la función de entender y explicar la ampliación artística? Lo vemos así en la medida en que parece ser el más adecuado para traducir la gran cantidad de vectores visuales e imaginarios emprendidos en el campo de la pintura.

Por lo tanto, la imagen pictórica ya no encaja en una síntesis determinada: es híbrida, capaz de coquetear con ideales que sugieren instalación, escultura, performance, Land Art, sin dejar de ser, también, una apasionada aplicación de materia colorida, viscosa, sobre un tejido estirado en un bastidor. Así es como nos damos cuenta de lo que puede ser la pintura hoy en día. La pintura también es un concepto viajero, que sigue emprendiendo un viaje sin destino final, sigue fluyendo en el tiempo-espacio.

Nos parece, al mismo tiempo, que no corresponde a la investigación llenar todos los vacíos abiertos en la teoría de la pintura y la historia del arte contemporáneo y una tesis doctoral; sería una tarea que no está en nuestro alcance conceptual o cronológico. Por lo tanto, declaramos que el recorte de artistas aquí se hizo pensando en una diversificación del lenguaje, no en una idea de totalizar los conceptos, y abarcar todo lo que se ha hecho hasta nuestros días.

Dentro del gran abanico de artistas organizados y mencionados por D. Barro, se percibe que la ampliación de la pintura en una dirección transdisciplinaria de los métodos, la discontinuidad de la tradición de lo nuevo, la falta de nuevos movimientos, vanguardias o manifiestos colectivos, la potenciación de los medios digitales como la fotografía y el video, la suavización de los límites entre pintura, escultura, objeto, arquitectura, han convertido este lenguaje de hecho, en una idea, no ya en una técnica:

Lo que si semeja claro es que hablar de pintura ya no es lo que era. Porque como señaló el pensador francés Thierry de Duve la pintura ya no es más una técnica, sino una tradición. La pintura es una idea, una forma de pensar, seguramente, sobre la propia pintura en su posibilidad de aprehender el mundo.³³⁶

Dentro de un alcance similar de pensamiento, M. Bal nos propone revisar, o mejor mirar con la debida atención el significado de la palabra concepto. Tal como propone De Duve, percibir la pintura como una tradición, también podemos percibir la pintura como un concepto abierto. Algo similar ocurre con un idioma vivo, que es hablado por una población, cuando ciertas palabras adquieren nuevos significados y se adaptan a los nuevos tiempos y nuevas vivencias humanas. Nos dice la autora:

Los conceptos son las herramientas de la intersubjetividad: facilitan la conversación, apoyándose en un lenguaje común. Por lo general se les considera la representación abstracta de un objeto. Pero como sucede con todas las representaciones, en sí mismos no son ni simples, ni suficientes. Los conceptos distorsionan, desestabilizan y deforman el objeto. [...] De hecho, los conceptos son, o mejor dicho hacen, mucho más. Si pensamos sobre ellos lo suficiente, nos ofrecen teorías en miniatura y de ese modo facilitan el análisis de objetos, de situaciones, de estados y de otras teorías.³³⁷

Así, el concepto de pintura gana, con cada nueva proposición, una posibilidad diferente, que en lugar de anular otra, viene a sumar, a multiplicar

³³⁶ Barro, D. (2009), pp.12

³³⁷ Bal, M. (2009), pp.28

los significados. Más que nunca, la pintura no es un concepto fijo, sino un concepto abstracto: «cualquier cosa de ayude a crear una imagen puede ser una pintura porque el tiempo de la pintura implica siempre una nueva definición.»³³⁸

Nos colocamos así, en esta parte final sobre lenguajes y artistas de nuestra tesis, en una tarea imposible de cumplir en su totalidad, por lo tanto, como se mencionó, haremos una elección de subtemas y artistas cuyo hacer está ligado a nuestra búsqueda personal en la pintura, dentro de los más diversos desarrollos de ese lenguaje: El color en el espacio, dentro y fuera del soporte. / Aplicaciones no ortodoxas y relacionales del Color en el espacio / Arte y Naturaleza, Espacio y Territorio. / Soportes híbridos - no convencionales.

En cada una de estas subdivisiones, explicaremos nuestra intención y por qué de ser categorizado como pintura, y con eso, enumeraremos artistas seguidos de breves estudios de caso.

Es necesario entender que, en este intento, debido a cuestiones metodológicas, dividimos a los artistas en las citadas categorías, pero quien venga a leer nuestra tesis, podrá libremente encajarlo en otra categoría. El trabajo del investigador es a menudo el de crear etiquetas donde parece imposible una categoría, pero, aun así, nos parece favorable a una apreciación global y actualizada de la terminología pintura, con los debidos recortes subjetivos.

³³⁸ Barro, D. (2009), pp.12

5.2 El color en el espacio, dentro y fuera del soporte.

Nos pusimos a reflexionar sobre la potencialidad de pensar el espacio, una vez más, pero ahora ya teniendo en cuenta los avances realizados por grandes artistas, ya mencionados y discutidos aquí. El patrimonio cultural sirve a cada nueva generación de artistas como una fuente renovada de ideas.

Esta conciencia colectiva que sigue ampliándose, y que por otro lado influye y es influenciada por el individuo, posibilita la activación de nuevos conceptos dentro de la creación de imágenes en el lenguaje de la pintura. Bachelard nos dice:

[...]La hora en que todos los instantes del tiempo fueran utilizados por la materia, la hora en que todos los instantes realizados en la materia fueran utilizados por la vida, la hora en que todos los instantes vivos fueran sentidos, amados y pensados. Por consiguiente, la hora en que la relatividad de la conciencia fuera borrada, puesto que la conciencia estaría a la medida exacta del tiempo completo. Finalmente, el tiempo objetivo es el tiempo máximo. El que contiene todos los instantes. [...] ³³⁹

¿Qué contiene cada momento, sino el espacio? Por supuesto, el espacio siempre ha sido utilizado por la pintura, pero hoy se percibe la potencia del espacio en medida más allá del marco. Aquí organizaremos algunos pequeños estudios de caso, sobre obras de Mary Wheaterford, Katharina Grosse, Ann Veronica Janssens y Jeanine Cohen. Vemos, en el trabajo de estos cuatro artistas, un buen ejemplo del concepto que llamamos El color en el espacio, dentro y fuera del soporte, en la ampliación del lenguaje de la pintura.

³³⁹ Bachelard, G. (2000), pp.45

5.2.1 Mary Wheaterford

He terminado con una pintura cuando hay algo tan convincente que no quiero perderlo. - Mary Weatherford³⁴⁰

Mary Weatherford (n. 1963, Ojai, California) realiza pinturas de gran formato compuestas por fondos de pintura esponjada aplicados de manera espontánea sobre lienzos de lino pesados. Con frecuencia, estos lienzos presentan tubos de neón cuidadosamente moldeados y estratégicamente colocados, en una o más tonalidades. La propia tela, preparada con una mezcla de yeso blanco y polvo de mármol y tratada con pintura Flashe, una emulsión altamente pigmentada pero fácilmente diluible, ofrece una impresionante variedad de aplicaciones de color.

La superficie pintada muestra una cualidad mutable, que va desde una textura mate y discreta hasta un estado transparente y translúcido. El lienzo oscila entre instancias de composiciones densamente superpuestas que se leen como un continuo pictórico, cambios de color de un borde al otro y agrupaciones de marcas ubicadas en un entorno relativamente sin adornos.

En 1984, Mary Weatherford obtuvo su licenciatura de la Universidad de Princeton, donde participó en cursos de arte de estudio, historia del arte, arquitectura e ingeniería. Posteriormente, en 2006, completó una maestría en Bellas Artes en Bard College, ubicado en Annandale-on-Hudson, Nueva York. Durante la década de 1990 y principios de la década de 2000, en sus obras pictóricas, Weatherford incorporó elementos de ensamblaje, como conchas

³⁴⁰ Gagosian - *Mary Weatherford*

marinas, esponjas y estrellas de mar, en delicadas capas de la pintura Flashe. Así si pasó la idea de poner neones junto de la pintura:

En 2012, Weatherford fue artista visitante en la Universidad Estatal de California en Bakersfield. Mientras conducía por la pequeña ciudad, se sintió intrigada por los letreros de neón de colores de las antiguas fábricas y restaurantes, algunos iluminados, otros quemados. *The Bakersfield Project* (2012) surgió de estos impulsos, y fue la primera serie en la que Weatherford incorporó barras de neón en sus pinturas.³⁴¹

Las varillas son enroscadas directamente en el lienzo y se enlazan mediante delgados cables, generando un diseño tridimensional sobre el fondo pintado y llevando hacia amplios transformadores magnéticos ubicados en el suelo. Al proyectar una luz de naturaleza industrial sobre los campos cromáticos, los tubos de neón se interpretan como trazos dibujados a mano sobre la superficie, en ocasiones irradiando un resplandor deslumbrante que engendra imágenes secundarias perdurables.



Ilustración 138 - Mary Weatherford (2017) Mariposa, Flashe y neón sobre lino, 297,2 x 594,4 x 11,4 cm.

³⁴¹

Gagosian - Mary Weatherford

La destacada inclusión de elementos de naturaleza escultórica en su obra, entre los cuales se cuentan los tubos de neón que han sido una constante desde 2012, conjuntamente con su enfoque audaz y físicamente investido en el gesto pictórico, ha facultado a la artista para utilizar la abstracción como un lenguaje formal y poético. Esta aproximación, distintiva y personal, constituye un medio singular a través del cual se involucra con el mundo más allá del entorno del estudio. La utilización cromática y lumínica por parte de Weatherford se erige sobre su experiencia directa de enclaves específicos, en conjunción con sus remembranzas de tales vivencias.

En la serie *Manhattan, Brooklyn Bridge* (2013) ostenta particular relevancia al presentar dos tubos de neón en tonos amarillo cálido y turquesa, conectados en sus bases mediante un cordón en bucle que evoca los cables de suspensión emblemáticos del puente homónimo.

From the Mountain to the Sea (2014), atestigua el interés de Weatherford no meramente en la urbe en sí, sino también en el punto de intersección entre la misma y el entorno natural circundante. Esta obra amalgama de manera sinérgica matices tonales de matiz azulado y grises metalizados con resplandores lumínicos en tonalidades blancas y amarillas y naranjas, cuyo tránsito fluctúa entre lo inherentemente orgánico y lo artificialmente construido.



Ilustración 139 – Mary Weatherford, (2014), Vista de la instalación de la obra *From the Mountain to the Sea*.

En su producción pictórica datada entre 2017 y 2018, Weatherford dirige su atención hacia sus reacciones ante los acontecimientos contemporáneos, estableciendo conexiones intrínsecas con su experiencia relativa a composiciones narrativas premodernas. La artista sostiene que estas obras recientes anhelan cumplir con el propósito de las pinturas históricas precedentes, las cuales narraban sucesos reales o mitológicos con el fin de evocar inquietudes fundamentales y de relevancia contemporánea.



Ilustración 140 - Mary Weatherford (2012) *Isla Coney II*, Flashe y neón sobre lino, 261,6 x 210,8 cm.

Las composiciones pictóricas creadas por Weatherford expanden el ámbito de expresión inherente al medio del neón. A pesar de que predecesores artistas hicieron uso de este elemento en virtud de sus connotaciones consumistas y lingüísticas, en la producción artística de Weatherford, el material industrial adquiere una metamorfosis que lo conduce hacia una modalidad íntegramente nueva de manifestación de dibujo pictórico de naturaleza abstracta.

5.2.2 Katharina Grosse

Originaria de Freiberg, Katharina Grosse (1961-Alemania) manifestó su inclinación hacia la pintura desde una temprana edad, manteniendo siempre una íntima conexión con la manera en que el color y la luz convergen con la propia cognición.

En sus creaciones sobre lienzos durante la década de los noventa, lograba una yuxtaposición de colores de diversas densidades y temperaturas, iterando trazos verticales y diáfanos. Estos experimentos evolucionaron hacia composiciones afines, aplicadas directamente sobre las superficies murales, donde la artista configuraba pasillos y escaleras en campos sublimes de color de factura artificial. La incorporación de la pistola pulverizadora como instrumento de pintura la impulsó al adentrarse en la esfera de lo arquitectónico, ejerciendo su arte tanto en espacios interiores como exteriores.

Rocié con spray mi dormitorio con la intención de hacer algo violento en su interior, incluidas mis pertenencias. Quería averiguar qué se siente cuando las transformas en algo que en cierto modo ya no posees, que ya no puedes usar. Pero al mismo tiempo, todo ello se transformó en superficie pictórica de tal modo que, para mí, mentalmente, no se destruyeron, se reevaluaron.³⁴²

En el año 1998, Grosse llevó a cabo su primera obra de carácter monocromático empleando la técnica antes mencionada en el marco de la Kunsthalle Berna, localizada en Suiza. En esta ocasión, la artista pintó la esquina superior de una galería con un tono verde intenso que se expande parcialmente por dos paredes adyacentes y se prolonga hasta el techo. La

³⁴² Negro, A. apud Barro, D. (2004), pp.65

artista aborda los sucesos y acontecimientos emergentes a lo largo de su proceso creativo, con la intención de explorar y expandir las superficies y los espacios hacia una diversidad inagotable de perspectivas perceptuales dentro del medio artístico.

Hacia finales de la década de 1990 y los inicios de la década de 2000, Katharina Grosse amalgamó las líneas de confluencia observadas en sus obras previas con las configuraciones y atmósferas semejantes a nubes, generadas por la utilización de la pistola pulverizadora. Sus obras pictóricas in situ se expandieron en proporción a su exploración de la fluidez y la extensión amplia inherente al medio.

En 2004, en el Museo de Arte Contemporáneo de Houston, la artista diseminó prendas de vestir, papeles, huevos y monedas en el suelo de la galería, sobre la cual empleó la técnica de rociado. En un evento similar, acontecido en 2005 en el Palais de Tokyo en París, Grosse suspendió dos lienzos de gran formato en la pared: uno ya pintado y otro en blanco. Durante este proceso, pintó el lienzo blanco en el lugar y, de manera concurrente, aplicó la pintura directamente sobre la pared en la que se hallaba colgado. Acto seguido, bajó el lienzo ya pintado y lo dispuso apoyado contra la pared en el suelo, generando así una porción rectangular de superficie en blanco.



Ilustración 141 - Katharina Grosse (2010) One Floor Up More Highly - detalle de la exposición, Mass MoCA.

En sus obras pictóricas más recientes, específicamente adaptadas a contextos espaciales particulares, Katharina Grosse ha integrado tramos de tela pintada que se extienden desde el techo hasta el suelo. Esta adición contribuye a amplificar la dimensión presente en sus composiciones sumergentes. Este avance evolutivo continuó en la exposición *Prototypes of Imagination* en la galería Gagosian Britannia Street en 2018. En esta ocasión, toda una pared del recinto expositivo fue recubierta con una extensa lámina de tela pintada, dando origen a nuevas modalidades de transformación espacial y temporal.



Ilustración 142 - Imagen de instalación de Katharina Grosse (2017) *This Drove my Mother up the Wall*, acrílico sobre pared y suelo de la galería. Foto: Andy Keate.

También busca hacer trabajos que van a envolver el espacio abierto, fuera de las paredes: Aún que las impresiones iniciales de la artista no guardaban relación con el huracán Sandy, que ocasionó la destrucción del edificio en 2012, realizó allí un proyecto. En sus propias palabras, «Lo contemplé más como una imagen de gran fuerza, vinculada a la esencia esencial de nuestra existencia: el refugio, la estructura elemental que requerimos para resguardarnos»³⁴³. Esta concepción persiste aún en la actualidad.

³⁴³ The guardian - *Rockaway! A derelict army bathhouse on a New York beach becomes art*



Ilustración 143 - Katharina Grosse (2016). *Rockaway!* La obra puede ser vista desde el aire - está en la ruta de vuelo al aeropuerto JFK. Fotografía: Pablo Enriquez.

Una pintura es simplemente una pantalla entre el productor y el espectador donde ambos pueden ver los procesos de pensamiento que residen en la pantalla desde diferentes ángulos y puntos del tiempo. Me permite ver el residuo de mi pensamiento.³⁴⁴

Percibimos que para la artista, las fronteras que separan la pintura, la escultura y la arquitectura se desvanecen. Su enfoque abarca no solo la aplicación de pintura sobre lienzos y superficies halladas, como edificaciones y árboles, sino también la concepción de monumentales esculturas elaboradas a partir de poliuretano, espuma de poliestireno y metal fundido, que operan como estructuras abstractas complementarias de sus creaciones pictóricas. Lo interesante es percibir que, además, las obras suelen tener un carácter efímero, diferenciándose de obras que uno puede comprar y colgar en la pared; lo que vale, muchas veces, es el registro, la intención de hacer y la ruta del artista junto a obra.

³⁴⁴ Gagorian - Katharina Grosse

5.2.3 Ann Veronica Janssens

Nacida en 1956 en Folkestone (Reino Unido), Ann Veronica Janssens, desde finales de la década de los setenta, la artista ha venido desarrollando una práctica artística experimental que enfatiza en las instalaciones específicas al lugar y en la utilización de materiales de naturaleza sumamente sencilla o intangible, tales como la luz, el sonido o la neblina artificial.



Ilustración 144 - Ann Veronica Janssens (2015-16), *CL9 Pink Shadow*, vidrio recocido, filtro de PVC CL9, 82 5/8 × 41 3/8 × 6".

Para nosotros, es importante subrayar que la artista percibe su trabajo como una manera de hacer pintura:

Se trata también de crear el sentimiento, la percepción, de disolver los límites de la arquitectura. Ya no hay límites cuando estás allí. Tienes una visión, pero es casi más interna que externa: estás en la luz. Cuando empecé a trabajar con nieblas de colores, pensé que era interesante porque era como un zoom en una pintura, un zoom en azul o naranja o una combinación. Y eso es con lo que trato de experimentar.³⁴⁵

En su enfoque, el espectador se encuentra confrontado con la percepción de lo esquivo, inmerso en una experiencia fugaz donde se trasciende el umbral de la visión nítida y controlada, introduciéndose en una vivencia caracterizada por la pérdida de control, la inestabilidad y la fragilidad, ya sea en el ámbito visual, físico, temporal o psicológico. «En particular, las esculturas de Janssens destacan diversas cualidades de la luz: refracción, reflexión, equilibrio, ondulación, perspectiva, brillo, transparencia, ligereza y fluidez»³⁴⁶. Percibimos que, en todas estas características, se encuentra en el campo de estudio de la cesía.

A través de la aplicación de una selección meticulosa de materiales, Ann Veronica Janssens se dedica a explorar los procesos cognitivos intrínsecamente ligados a la experiencia sensorial de la realidad. A través de su enfoque en la creación de instalaciones, logra fusionar radicalidad minimalista con una expresividad exuberante. La artista se sumerge en su quehacer creativo con un rigor que se asemeja al enfoque científico. Su obra se

³⁴⁵ Studio International - *Ann Veronica Janssens – interview: 'I try to make visible the invisible, to work with the limits'*

³⁴⁶ Viola, E. (2016) *Ann Veronica Janssens*.

fundamenta de manera sustancial en el campo de la física, ya que considera las propiedades y las variaciones de la materia en su análisis y exploración.



Ilustración 145 - Ann Veronica Janssens, (2008) *Cocktail Sculpture*, vidrio, agua destilada, aceite de parafina, base de madera, 70 x 70 x 70 cm, Courtesy l'espace de l'art concret Mouans-Sartoux, © Photo: François Fernandez, © ADAGP, Paris.

La investigación que impulsa su práctica es paralela a la de artistas inspirados en las investigaciones experimentales del grupo *California Light and Space*, que se centran en los fenómenos sensoriales y en las dinámicas interactivas con el espectador. Nos dice M. Bal:

Las intervenciones de la artista Ann Veronica Janssens una excelente contrapartida con respecto a la constituyen paradoja de Christensen, pues parecen seguir el sentido contrario: explorar la materialidad de lo

no-material; por ejemplo, de la luz. De nuevo, el objeto de la reflexión visual es la temporalidad de la materia.³⁴⁷

Pues la temporalidad de la materia está precisamente conectada a la estrategia estética de Janssens, que parece centrarse en las características inmateriales de la luz, y las transforma en experiencias visuales táctiles, casi tangibles. En este sentido, sus obras pueden considerarse dispositivos reales, destinados a crear experiencias de inestabilidad visual basadas en la variabilidad de la percepción. Elegimos esta obra, *Cocktail Sculpture*, para entender este fenómeno. Nos dice M.Bal:

Con el propósito de entender el color en la obra de Janssens, tomemos en consideración una obra sin color –o que así lo parece – : *Cocktail Sculpture* (Escultura de cóctel, 2008) está hecha de cristal incoloro y agua, dos iconos y símbolos de la ausencia de color y la transparencia. Cristal transparente, agua transparente: eso es todo lo que hay. Según el ángulo, la altura y la luz, ves o no ves los planos, los volúmenes o las líneas.³⁴⁸

Así nos damos cuenta de la delicada pero resistente conexión entre las obras de Janssens y la propia pintura impresionista, que trata con los efectos de la luz, nuestra percepción e interacción en el mundo, y con los fenómenos ópticos: En ese momento, el artista adquiere el poder de lidiar con su propia luz que va a colorear el espacio.

³⁴⁷ Bal, M. (2016). Recuperado de <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/169276?page=35>

³⁴⁸ Bal, M. (2016). Recuperado de <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/169276?page=230>

5.2.4 Jeanine Cohen

Jeanine Cohen es una artista belga (1951). Durante el periodo comprendido entre 1975 y 1977, se dedicó a la formación en el ámbito del Diseño Industrial en la Escuela de Arte Visual La Cambre (ENSAV) de la misma ciudad. En el año 1981, culminó su formación con la obtención de una licenciatura en Serigrafía en la misma institución. En la actualidad, la artista continúa residiendo y desempeñando su labor creativa en Bruselas.

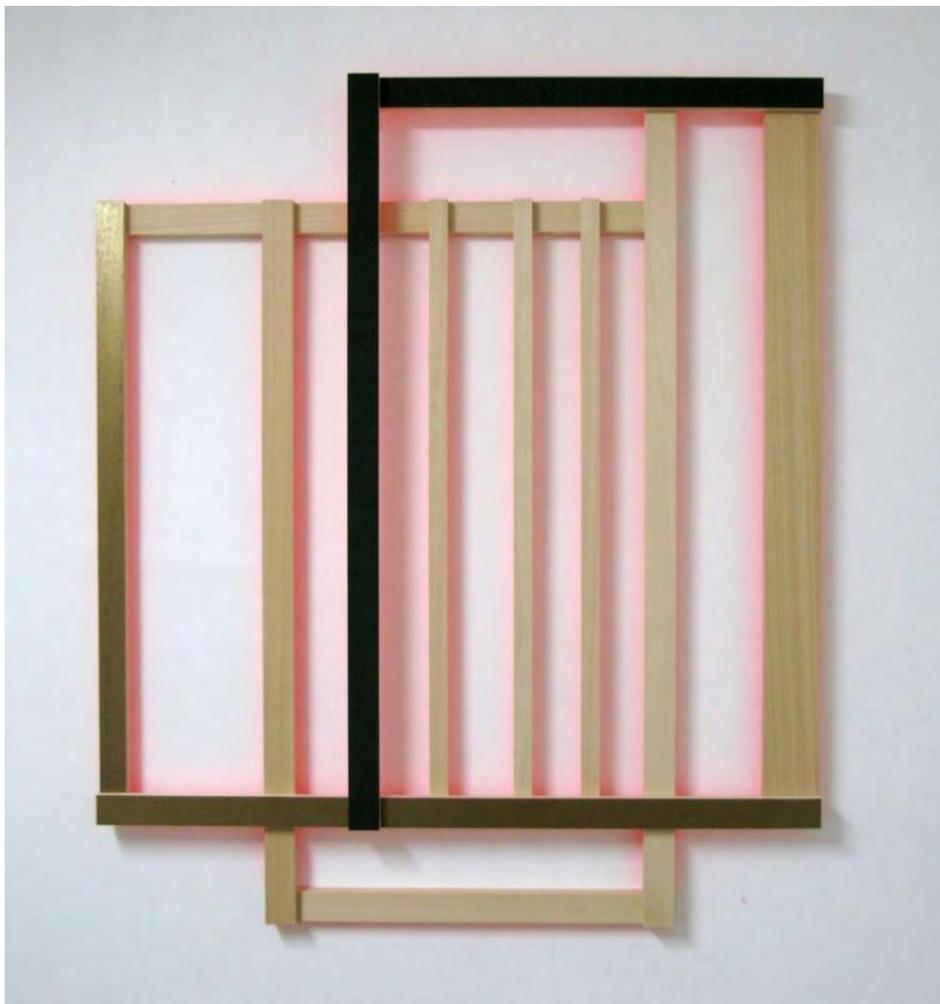


Ilustración 146 – Jeanine Cohen (2015) *Plenty of Empty*, n° XXXLV pintura acrílica y fluorescente sobre madera. 140 x 118 x 9 cm.

La artista concibe los fundamentos esenciales de su expresión artística como la cromática, la estructura, el espacio y la temporalidad. Su obra se configura como un proceso de exploración en curso que indaga en cómo es posible exponer la pintura y sus componentes más allá de la limitada connotación inherente a la definición tradicional de lienzo.

Em *Plenty of Empty, n° XXXLV* trae la sutileza de las líneas que se superponen, y al mismo tiempo, crean sobras de colores que irradian color en la pared, haciendo de esta arquitectura, también, el soporte del trabajo.

Dentro de la propuesta, entendemos así, que estos artistas comprenden el concepto de una pintura ampliada que apunta al estudio visual de El color en el espacio, dentro y fuera del soporte. Este espacio expositivo, cada vez que es activado por un espectador, permite que la obra fluya más allá de los soportes, y que su sensación visual, ya sea irradiada, translúcida, iridiscente, opaca, lisa, rugosa, todo esto se traduce en sensaciones para el ojo que la ve, y sensaciones tampoco visuales, basadas en la Gestalt de la obra.

5.3 Aplicaciones no ortodoxas y relacionales del Color en el espacio.

Lo que entendemos por relacionales está ligado al contexto de fenomenología ya citado de M. Merleau Ponty. De esta manera, tenemos la sensación de que la obra, una vez que se coloca o crea en el espacio público, y recibe activación por el deambular o participar del espectador, crea un fenómeno de relación, creando, de hecho, una estética relacional,³⁴⁹ teoría de N.Bourriaud, con estas imágenes que son vividas por los visitantes.

También, como se ha citado aquí las teorías de F. Popper, existe una relación polisensorial: cuando se atraviesa una obra que proporciona una sensación de absorción de lo cotidiano, del día a día, y hace que el espectador reflexione sobre las más variadas sensaciones visuales de la imagen, hace que el espectador realice una performatividad junto a la obra, de hecho, creemos que son así, aplicaciones no ortodoxas de dicha apreciación artística.

Pensando en este contexto de relaciones visuales y sensoriales, enumeramos algunos artistas que han estado trabajando en obras y conceptos que están al borde de las tradiciones artísticas, pero que siguen utilizando el lenguaje de la pintura, y así crean nuevas vetas para esa expansión visual. Estos

³⁴⁹ «Teoría elaborada en la década de 1990 por el crítico y curador francés Nicolas Bourriaud, la estética relacional puede definirse como plataforma estética y método crítico basado en la detección de cierta sensibilidad compartida por algunos artistas contemporáneos, con los que el crítico se identifica. El enfoque de este movimiento está predominantemente en la preocupación por las relaciones humanas en el arte, del artista con su entorno y con su público. En el arte relacional, las experiencias y repertorios individuales están al servicio de la construcción de significados colectivos, lo que hace que la participación del público sea un factor clave en la activación o efectividad de tales propuestas. Se valoran las relaciones que los trabajos establecen en su proceso de realización y de exhibición, con la participación de artistas y del público. El proyecto curatorial de Lisette Lagnado para la 27a Bienal de São Paulo, *Como Vivir Junto* (2006), es emblemático de esta línea de pensamiento. Algunos artistas asociados a prácticas en estética relacional: Liam Gillick, Santiago Sierra y Rirkrit Tiravanija.» - Catálogo das Artes - *Estética Relacional - História da Arte*

artistas que se estudiarán en la secuencia son: Christo y Jeanne-Claude, Cecile Bart, Angela de la Cruz, y Helio Oiticica.

5.3.1 Christo y Jeanne Claude

Las intervenciones de Christo (1935 -2020) y Jeanne-Claude, (1935 -2009) tanto el ámbito natural como el entorno construido, indujeron alteraciones significativas tanto en la morfología física como en la experiencia visual de los sitios en cuestión. Estas acciones posibilitaron a los observadores adquirir una novedosa apreciación de las cualidades formales, energéticas y volumétricas de dichos espacios, generando así una reconfiguración perceptual y una comprensión renovada de los lugares en cuestión.

Los artistas frecuentemente optaron por operar al margen de las convenciones habituales de las galerías de arte, y adoptaron una posición de resistencia ante la comercialización directa de sus dibujos y la búsqueda de encargos a través de intermediarios. En este contexto, su actitud denotó una postura firme en relación con la estructura política y económica que regula el mercado global del arte. En este sentido, sentaron un precedente relevante para aquellos artistas que eligen trabajar al margen del circuito convencional, sin que ello menoscabe su éxito a nivel internacional.

Mientras que los exponentes del Land Art tendían a difuminar los límites entre la obra de arte en sí y su entorno natural o los materiales circundantes, la producción artística de Christo y Jeanne-Claude se basó en fomentar un marcado contraste entre los elementos de factura artificial y las cualidades orgánicas inherentes al emplazamiento. Este particular enfoque propició una amplificación de los confines que definen las obras de instalación a gran escala,

y al mismo tiempo amplió el ámbito discursivo del género para abarcar cuestiones polémicas vinculadas a la industrialización, la burocratización y el capitalismo avanzado.



Ilustración 147 - *Christo y Jeanne-Claude en su estudio con trabajos preparatorios para las islas circundantes Ciudad de Nueva York, 1981* — Foto: Bob Kiss © 1981 Fundación Christo y Jeanne-Claude.

La pareja trabajó en sus proyectos más de 50 años, hasta la muerte de Jeanne-Claude. Tenían opiniones fuertes y puntuales acerca de su papel en el mundo del arte:

Artistas conceptuales - NO: una concepción en un papel no es la idea de arte de Christo y Jeanne-Claude. Quieren construir sus proyectos, podrían ahorrar mucho dinero si no los construyeran, si los mantuvieran en papel como hacen los artistas conceptuales. Christo y Jeanne-Claude quieren VER su proyecto realizado porque creen que será una obra de

arte de alegría y belleza. La única forma de verlo es construirlo. Artistas ambientales: Sí, porque crearon muchas obras en ciudades, en entornos urbanos, y también en entornos rurales, pero NUNCA en lugares desiertos, y siempre en sitios ya preparados y utilizados por la gente, gestionados por los seres humanos para los seres humanos. Por lo tanto, tampoco son 'Land Art'. Creemos que las etiquetas son importantes, pero sobre todo para las botellas de vino.³⁵⁰

El proceso de instalación de la obra *Islas Rodeadas* culminó el 7 de mayo de 1983 en la región de Biscayne Bay, ubicada entre las ciudades de Miami, North Miami, el Village of Miami Shores y Miami Beach. En dicha acción, se rodearon once islotes localizados en zonas cercanas, mediante la disposición de un tejido de polipropileno de color rosa sobre la superficie acuática. Este tejido, que abarcaba un área total de 603.870 metros cuadrados (equivalentes a 6,5 millones de pies cuadrados), se extendía a lo largo de 61 metros (200 pies) desde cada isla hacia la bahía. La tela fue confeccionada en 79 patrones distintos para adaptarse a las formas de las once islas.

Durante un período de dos semanas, la obra se presentó ante el público, quien pudo observarla de cerca y experimentarla desde diversas perspectivas, ya sea desde las vías de acceso terrestre, el agua circundante o incluso el espacio aéreo. La presencia de estas estructuras generadas por el tejido rosa brillante estableció una interacción armónica con la exuberante vegetación tropical de las islas, las tonalidades del cielo característico de Miami y los colores de las aguas poco profundas que conforman la Bahía de Biscayne.

Se obtuvieron permisos de diversas agencias gubernamentales para el desarrollo del proyecto. El trabajo también tuvo un importante papel ambiental:

³⁵⁰ Christo and Jeanne-Claude - *Most Common errors*

Desde abril de 1981, los abogados Joseph Z. Fleming, Joseph W. Landers, la bióloga marina Anitra Thorhaug, los ornitólogos Oscar Owre y Meri Cummings, el experto en mamíferos Daniel Odell, el ingeniero marino John Michel, cuatro ingenieros consultores y el constructor-contratista Ted Dougherty de A and H Builders, Inc. habían estado trabajando en la preparación de las islas circundantes. Las tripulaciones navales y terrestres recogieron los desechos de las once islas, los pusieron en bolsas y los descartaron después de haber retirado unas 40 toneladas de basura variada: puertas del refrigerador, neumáticos, fregaderos de cocina, colchones y una embarcación abandonada.³⁵¹



Ilustración 148 – Christo (1980) *Islas* (Proyecto para Miami, Florida) Dibujo. Lápiz, carbón y pastel, 28 x 20,3 cm (11 x 8 pulgadas) Propiedad de la finca de Christo V. Javacheff. Parte de la Exposición de Documentación de las Islas Rodeadas Foto: Eeva-Inkeri © 1980 Fundación Christo y Jeanne-Claude.

³⁵¹

Christo and Jeanne-Claude - *Surrounded Islands*

El margen exterior de la tela flotante se encontraba unido en segmentos a una estructura octogonal de 30,5 centímetros (equivalentes a 12 pulgadas) de diámetro, que ostentaba el mismo matiz cromático que el material textil. Esta estructura octogonal mantenía una conexión con las líneas de fondeo de disposición radial, las cuales se extendían desde las anclas presentes en cada isla hacia un conjunto de 610 anclas especialmente fabricadas.

Estas anclas, separadas por intervalos precisos de 15,2 metros (50 pies), se situaban a una distancia de 76,2 metros (250 pies) más allá del contorno de cada islote y se insertaban profundamente en el lecho de piedra caliza de la bahía. Para garantizar la sujeción del borde interno del tejido, cubriendo de manera integral la superficie de la playa y ocultándose bajo la vegetación circundante, se emplearon anclajes terrestres estratégicamente posicionados en las proximidades de la base de los árboles.



Ilustración 149 - Christo y Jeanne-Claude (1980-83) *Islas circundantes*, Bahía de Biscayne, Gran Miami, Florida, - Foto: Wolfgang Volz © 1983 Fundación Christo y Jeanne-Claude.

Las plataformas flotantes elaboradas con tela y material esponjoso, que variaban en dimensiones desde 3,7 a 6,7 metros (12 a 22 pies) de ancho y entre 122 a 183 metros (400 a 600 pies) de longitud, fueron arrastradas mediante remolque a través de la bahía hasta alcanzar cada uno de los islotes. Cabe mencionar que, aunque se contabilizaban un total de once islas, en dos ocasiones específicas, dos de estos islotes fueron circundados en conjunto, formando una única configuración.

De manera análoga a las empresas artísticas previas llevadas a cabo por Christo y Jeanne-Claude, el proyecto denominado *Surrounded Islands* fue completamente financiado por los propios artistas. Para materializar esta empresa, se valieron de la comercialización de bocetos preliminares, collages y composiciones iniciales. Merece la pena destacar que los artistas optaron por prescindir de cualquier forma de patrocinio externo.

Así, con esta breve exposición de contexto e imágenes, nos parece precisamente que esta obra, que ilustra parte de la producción de Christo y Jeanne-Claude, tiene una característica fuertemente relacional, y al mismo tiempo proporciona el uso del color en el espacio de una manera nunca antes imaginada o realizada en la historia del arte.

Percibimos el tono *pink* como un color vibrante y que, aunque no es primario o no parece natural, es un color que está presente en la paleta de muchas flores. Pero aquí gana fuerza impactante, debido al tamaño del área ocupada. Así que tenemos la sensación de que este uso del color en el espacio, dialoga con el lenguaje de la pintura, ya que está conectado con una acción de pintar, colorear, un área, como si alguien hubiera utilizado un pincel gigante, o estuviera pintando un diorama. El tejido/color, a pesar de adaptarse a las formas de la isla, mantiene su integridad, como si fuera un gran adhesivo de tinta flotando en el mar.

5.3.2 Cécile Bart

A partir del término de la década de 1980, Cécile Bart (nacida en 1958 en Dijon, Francia) ha propiciado una experiencia a los espectadores que conlleva la aprehensión visual como un componente intrínseco del universo, en vez de considerarla disociada del mismo. Bart estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Dijon. Vive y trabaja en Marsannay-la-Côte, Borgoña.

Sus obras pictóricas asumen en ocasiones roles ornamentales, en otras ocasiones adquieren una cualidad de entidades en movimiento y, asimismo, participan en la construcción expositiva de las escenas engendradas por las propias pinturas. Dichas escenas se ven enriquecidas por la incorporación de la presencia de los visitantes:

En efecto, las pinturas de Cécile Bart son herramientas sensibles para explorar la realidad de un lugar y todo lo que le da vida. Su pintura/pantalla permanece translúcida; la luz pasa a través de ella y se puede ver a través de ella. Es casi imposible ver el color solo. Todo lo que entra en el marco se proyecta sobre él.³⁵²

En su calidad de pintora enfocada en los elementos de luz, color y movimiento, la artista aborda una exploración que se centra en la interacción entre la profundidad y la superficie en su trabajo creativo. Su enfoque abarca la manipulación de la modulación lumínica y emplea la pizarra como un lienzo en el que la luz desempeña un papel crucial. Además, percibimos también un trabajo acerca de la lateralidad de la percepción visual, considerando al espectador en constante movimiento dentro de la experiencia estética. Estos elementos encuentran su expresión en una danza visual y una conjugación entre la transparencia y la opacidad.

³⁵² Les presses du réel - *Cécile Bart*

La artista también se sumerge en la revelación a través del empleo de la oscuridad, explorando la profundidad de campo y la técnica de recorte. Su aproximación artística encuentra resonancia con elementos del cine y la fantasmagoría, generando una experiencia cromática que trasciende los aspectos semióticos del color. Los matices subjetivos son esenciales en su proceso creativo, enriqueciendo su paleta y añadiendo capas de significado a sus obras.



Ilustración 150 - Cécile Bart (2000-2020), *Minis*, colección del artista, producción FRAC Franche-Comté. © Cécile Bart. Fotografía: Nicolas Waltefaugle.

Las Pinturas/pantallas conforman el núcleo de la exploración artística. El primer dispositivo investigativo, gestado en 1986, se materializa a través de la utilización de un tejido de Tergal. Este tejido es tratado con una técnica de pintura y secado específica que preserva su relativa transparencia. Posteriormente, este componente es transferido a un soporte que adopta la forma de un bastidor de metal, y en ocasiones, de madera, aunque esto último con menor frecuencia.

Dentro de este paradigma, se distinguen diversas subcategorías que aportan matices y enfoques distintos a la exploración artística. Los cuadros resultantes de esta aproximación pueden ser suspendidos en las paredes en una disposición que se acerca al margen.



Ilustración 151 - Vista de la exhibición - 2023 - Centre d'art contemporain de Bouvet Ladubay.

Esta ubicación periférica en la obra establece un punto de conexión significativo con la pintura de caballete, estableciendo una relación con su rica tradición histórica, y permitiendo que el espectador camine por y entre la obra. Esta dinámica, vigente a partir de 1991, abre una línea de diálogo entre la obra contemporánea y las raíces clásicas de la pintura.

5.3.3 Angela de La Cruz

Angela de la Cruz, nacida en el año 1965, La Coruña. Emerge como una destacada figura en el ámbito artístico español. Su prominencia se vio reforzada por su nominación al prestigioso Premio Turner en el año 2010, un reconocimiento que subraya su relevancia en la escena artística contemporánea.

De la Cruz inició su formación académica al estudiar filosofía en la Universidad de Santiago de Compostela, antes de emprender un traslado a Londres en el año 1987. En esta ciudad, emprendió estudios de arte en instituciones de renombre como el Chelsea College of Art, el Goldsmiths College y la Slade School of Fine Art. Actualmente, Ángela de la Cruz reside y ejerce su labor artística en Londres.

Un acontecimiento significativo en su vida tuvo lugar en 2005, cuando sufrió una hemorragia cerebral que la sumió en un estado de coma. Como resultado de estos eventos, la artista se encuentra actualmente en uso de una silla de ruedas. Sin embargo, esta circunstancia no ha menguado su participación artística. Ella sigue comprometida con su obra creativa, colaborando con asistentes mediante una modalidad de trabajo delegado. Es relevante señalar que este enfoque de trabajo colaborativo ya era parte de su práctica artística antes de la experiencia de apoplejía. Nos parece curioso lo que la artista dice:

He estado pensando en este concepto de 'Solo' durante algún tiempo – considerando lo que está abierto a la vista, lo que está expuesto, lo que depara el futuro... Siento como si estuviéramos entrando en lo desconocido. Todas las obras de esta muestra están unidas por su

desnudez: ya se trate de una apertura perceptible o de una exposición, todas parecen precarias, vulnerables y desprotegidas.³⁵³

Ella ha dicho esto relativo a la muestra individual *Solo*, de 2018, y parece estar en el hilo que trabajamos: la pintura, hoy, está en busca del desconocido. Y el mismo ocurre con nosotros, como seres humanos: «[...]La exposición explora la vulnerabilidad a la que estamos sometidos en el mundo contemporáneo –a nivel universal e individual– y trata de ofrecer una solución a la incertidumbre subyacente que representa nuestra época.»³⁵⁴

Preguntándose «¿cuándo una pintura no es una pintura?»³⁵⁵, La producción de la artista abraza una dimensión tridimensional y sensorial que trasciende las fronteras convencionales del soporte pictórico, desvinculándose de las restricciones formales inherentes del lenguaje tradicional de la pintura. A pesar de la adopción de un enfoque minimalista, caracterizado por el uso del color monocromático y la recurrencia en la repetición, es necesario percibir la visceralidad en las obras que hacen retorcidos y doblados como la piel. La artista expande la pintura:

Se ha hablado también de 'pintura expandida' para definir lo que tiene un pie en cada una de las dos disciplinas, como si una sola se le quedara corta. Por explicarlo de manera concisa, utiliza la pintura *minimal* para romper el bastidor o vulnerar la propia superficie de la tela, y así libera esas piezas de su supuesta bidimensionalidad y las lleva al mundo corpóreo. 'Decidí usar el minimalismo para desarrollar un lenguaje propio. Pero una vez que el cuadro se descuelga de la pared, ya se convierte en una escultura. Así que tampoco inventé nada nuevo'.³⁵⁶

³⁵³ Lisson Gallery – *Angela de la Cruz: Bare*

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ Ibid.

³⁵⁶ SModa. *La epopeya de Ángela de la Cruz, la artista que quiso convertir el negro en un*

Incluso cuando dice que la pintura se convierte en una escultura, creemos que esos límites ya no se pueden definir con tanta claridad. Por lo tanto, nos parece seguramente que el término pintura expandida es bastante conveniente y adecuado:

En algún lugar entre una pintura, una escultura y una arquitectura, parece que se tuerce entre las paredes. El objeto, compuesto por materiales pictóricos tradicionales, no niega su origen, sino que trata de liberarse de él, distanciándose de las cuestiones técnicas y narrativas: el portador de la imagen no es portador de una imagen, sino mucho más significativo en su forma conceptual.³⁵⁷



Ilustración 152 - Angela de la Cruz, (1998), Larger Than Life (knackered) pintura de 10x12 metros.

³⁵⁷

color erótico

GalleriesNow - *Angela de la Cruz: Larger Than Life (knackered)*

Este trabajo de grandes dimensiones, dialoga con el espacio y con el espectador de una manera desafiante: por un lado, genera cierto asombro, pues da la impresión de ser pesado y de que puede acabar cayendo sobre el espectador. Por otro lado, desafiaba a quien quiera pasar a través de sus pliegues, como un espeleólogo.



Ilustración 153- Angela de la Cruz, (1998), *Larger Than Life (knackered)*
pintura de 10x12 metros.

[Larger Than Life (Knackered)] no es consciente de su propio exceso, tanto en términos de su volumen como de su masa. Más grande que la vida (*Knackered*³⁵⁸) es una pintura monumental que, incapaz de moverse, permanece atrapada en un determinado punto del espacio.³⁵⁹

³⁵⁸ Em traducción literal, Agrietados

³⁵⁹ GalleriesNow - *Angela de la Cruz: Larger Than Life (knackered)*

5.3.4 Helio Oiticica

El artista aquí ya trabajado, Helio Oiticica, sigue teniendo relevancia, fallecido en 1980, debido a sus legados y proyectos. La obra *Magic Square #3* emerge como una de las composiciones que condensan las concepciones de Oiticica, efectuando una ruptura con los confines tradicionales del lienzo y llevando la pantalla al dominio espacial, con el propósito de proponer una integración dinámica con el espectador, quien se convierte en un agente activo dentro del mismo entramado artístico.

En *Magic Square #3*, se esbozan planos coloreados de intensidad luminosa, dando origen a entornos en los cuales el visitante puede transitar y experimentar, estableciendo un diálogo entre la pintura y materiales como el hormigón, el granito, el vidrio y la mampostería. Esta obra-instalación inédita se materializa a partir del seguimiento de las directrices trazadas por el artista en textos y maquetas, dando lugar a la construcción de una estructura que abarca una extensión total de 200 metros cuadrados. Este edificio desafía categorizaciones preestablecidas y convenciones convencionales.



Ilustración 154- Vista de la Instalación. – Helio Oiticica (2023), *Magic Square #3*, CCBB Brasilia

Dentro de este contexto, se brinda la invitación al visitante para que se permita sumergirse en la experiencia de lo imprevisible y celebre la capacidad del arte como vehículo de libertad. En esencia, "Magic Square #3" personifica un poderoso ejercicio artístico que trasciende los límites convencionales, desencadenando una interacción única con el espectador y resaltando el potencial del arte como manifestación liberadora.

Un laberinto concebido en un entorno al aire libre, resplandeciente con colores intensos, emerge como un medio de transportar la expresión artística más allá de los confines tradicionales de galerías y museos, proponiendo una experiencia entrelazada con la naturaleza y el entorno urbano. En este contexto, el espectador se transforma en un cocreador, participando activamente en la configuración de la vivencia artística.

La génesis de los *Magic Square* tuvo lugar entre los años 1977 y 1979, marcando un momento de inicio en su desarrollo. La esencia del concepto radica en propiciar la interacción del público, permitiendo a los espectadores explorar un laberinto construido al aire libre, compuesto de materiales distintivos. Esto genera una serie de experiencias sensoriales diversas al transitar por los amplios espacios diseñados.

Particularmente, *Magic Square #3* se configura como un laberinto al aire libre, saturado con colores intensos. Esta composición crea superficies coloreadas luminosas, dando forma a entornos que invitan a ser recorridos y experimentados por los visitantes. La conjunción de la pintura con elementos materiales como el hormigón, el granito, el vidrio y la mampostería, aporta una riqueza sensorial adicional a la vivencia del espectador. En resumen, se materializa un escenario que trasciende las limitaciones convencionales y sumerge al público en una experiencia que dialoga con los sentidos y el entorno circundante.



Ilustración 155 - Vista de la Instalación. - Helio Oiticica (2023), *Magic Square#3*, CBBB Brasilia

5.4 Arte y Naturaleza, Espacio y Territorio

Otro sesgo de interesante potencia en el ámbito de la pintura expandida es la migración de proyectos más allá de los límites de la galería, sin embargo, relacionándose con la naturaleza las obras enumeradas aquí pueden entenderse como Land art contemporáneo, o como instalaciones. Acerca del Land art, término aquí citado a menudo, mencionamos:

las denominaciones *Land art* (arte de la tierra) y *Earthworks* (trabajos en/sobre el paisaje), aluden a un cierto tipo de obras que toman como soporte la propia naturaleza, el paisaje exterior. Las obras *Land*, que se llevan a cabo tanto en desiertos como en lagos, playas, campos, e incluso en la propia ciudad, juegan con el gigantismo del espacio y modelan el entorno natural a gran escala, más allá de las limitaciones que imponen estudios, galerías y museos.³⁶⁰

Estos límites de la galería pueden ser tanto límites concretos (cuando realmente buscan el campo, la naturaleza) como límites de infraestructura, jugando con características propuestas que no estaban en el contexto programado de ese lugar, o incluso, en lo que debería ser un espacio expositivo. Los territorios del arte son todos aquellos que el artista concibe como fértil para su creatividad.

Traemos, en este subcapítulo, a los artistas Andy Goldsworthy, Meg Webster, Agnes Denes e Olafur Eliasson. Así, percibimos, en estas proposiciones artísticas limítrofes, cuánto el lenguaje de la pintura influye y es influenciado por estas nuevas metodologías visuales. Nos interesa, en general, ver cómo la mirada de quien pinta (nosotros, y probablemente muchos de

³⁶⁰ Guasch, A. M., & Hernando, J. (1996), pp.236

nuestros lectores) se enamora e imagina que gran parte de lo que comenzó como una manifestación artística en forma de pintura, lienzo y pincel, hoy se utiliza «tierra y piedra»³⁶¹ para pintar imágenes extraordinarias.

5.4.1 Andy Goldsworthy

*El arte, para mí, no es sólo la creación de una imagen u objeto, pero la energía generada por su fabricación – un proceso que, en el mejor de los casos, revela algo del alma de un material, tiempo y lugar. A grieta, ya sea en una pared o en una ventana, se convierte en una invitación a ver más allá de la apariencia superficial de las cosas. – Andy Goldsworthy*³⁶²

Andy Goldsworthy (Inglaterra, 1956) tiene su residencia en Escocia. Trabaja en varios países y áreas naturales. Su formación académica transcurrió en la Bradford School of Art y el Preston Polytechnic. Desde mediados de la década de 1970, ha venido creando obras de arte en ambientes tanto rurales como urbanos, integrándose con el entorno circundante de manera excepcional.

A lo largo de los últimos 25 años, Goldsworthy ha cimentado una destacada reputación gracias a su capacidad para concebir tanto obras efímeras como instalaciones permanentes que enfatizan el carácter intrínseco de los lugares que habita. Este artista se distingue por trabajar con materiales naturales, tales como hojas, arena, hielo y piedra, los cuales frecuentemente son extraídos del propio sitio en el que se lleva a cabo la creación artística. De

³⁶¹ Concepto citado por nuestra directora de tesis, T.Fernanda García Gil, durante las clases *Pintura y Procesos de Abstracción*.

³⁶² Goldsworthy, A. (2022)

este modo, Goldsworthy establece una relación simbiótica con la naturaleza, fusionando su creatividad con los elementos locales y efímeros de la tierra.

Goldsworthy no utiliza pinturas industrializadas para pintar, sin embargo, siempre proyecta colores en sus obras. El color, por lo tanto, viene de su propia naturaleza, sin aglutinantes ni procesos de refinación. El artista tiene por sus materiales de trabajo solo sustratos naturales: hojas, flores, ramas. De esta manera, toda su composición cromática está formada por la organización de dichos materiales que no pertenecen a la tradición de la historia del arte y no son de ninguna manera perennes.

Sus interferencias de Land art se registran con fotografías y no tienen la intención de durar. Por lo tanto, aquí los colores son simplemente espontáneos y momentáneos, no están sujetos a la mano o habilidad del artista para crear mezclas intermedias.



Ilustración 156 – Andy Goldsworthy (2022) *blackberry hand dumfriesshire*, Scotland. 27 august 2022.

En la obra aquí vista, *blackberry hand dumfriesshire*, tenemos la presencia del color rojo, pero este proviene directamente del fruto de la mora, creando un contacto directo entre el artista y el pigmento, viscoso y efímero.

Siendo invitado para hacer un proyecto en la Fundación para las Artes Contemporáneas y Ambientales (FMCAC) en 2021, el artista trabajó en la creación de nuevas obras de arte, abordando tanto la pared completa de la recién inaugurada Haines Galería, como las ventanas de la cercana Estación de Bomberos con enfoques distintos.

El artista utilizó arcilla blanca agrietada para cubrir la superficie de la pared, generando una composición que se modificará a la medida que la arcilla se seque por completo. Esta evolución estética con el tiempo se concibe como

una reflexión en torno a la materialidad, el transcurso temporal y las fuerzas impactantes e impredecibles del entorno natural. Con la intención de perdurar como parte integrante de la galería, esta pared de arcilla blanca evocará la interacción con el paso del tiempo y las marcas del mundo natural en su superficie.



Ilustración 157 - Andy Goldsworthy: Firehouse March 12 - May 28, 2022
Fotos: Robert Divers Herrick.

Esta obra nos recuerda las obras cuadradas blancas sobre fondo blanco de Malevich, y las muchas pinturas blancas de Robert Ryman. ¿Podría ser la instalación de arcilla blanca una pintura *site specific*? Nosotros creemos que sí

Siguiendo su metodología característica de emplear materiales obtenidos de los alrededores, Goldsworthy ejecutará esta instalación con arcilla caolín blanca del condado de Amador, región que en su historia fue centro neurálgico de la fiebre del oro en California. Este hecho histórico, a la par que

reflejo de la naturaleza cíclica y cambiante de la sociedad, subraya la dinámica interconexión entre el ser humano y su entorno.

En adición, el creó una instalación temporal en el edificio histórico de la Estación de Bomberos de FMCAC, utilizando tierra roja proveniente de las estribaciones de las montañas de Sierra Nevada en el este de California para recubrir sus ventanas. En el vocabulario artístico de Goldsworthy, la tierra roja se convierte en símbolo del poder y la violencia inherentes al mundo natural.

Mediante este recurso, el artista establece un puente metafórico entre la tierra y el fuego, aludiendo a la fuerza transformadora de los elementos naturales y poniendo de relieve la fragilidad y la capacidad de recuperación de nuestro entorno. Con la interacción de la luz del exterior a lo largo del día, esta capa de tierra roja generará un juego de colores naranja-rojo en constante evolución, sirviendo como recordatorio visual de la influencia cromática del fuego y su impacto en la percepción del entorno circundante.



Ilustración 158 Andy Goldsworthy (2022): *Firehouse*. Photos: Robert Divers Herrick



Ilustración 159 - Andy Goldsworthy (2022) Firehouse - Instalación en Fort Mason, San Francisco. Tierra roja californiana en las ventanas. Conmemorando treinta años de colaboración con Haines Gallery.

5.4.2 Meg Webster

Meg Webster, nacida en 1944 en San Francisco, California, ha estado fuertemente orientada por un impulso ambientalista que la motiva a celebrar y preservar el entorno natural. Su repertorio creativo abarca tanto la producción de esculturas interiores confeccionadas a partir de sal, tierra, arena y otros materiales naturales, como la concepción de instalaciones al aire libre que buscan enriquecer la apreciación y comprensión comunitaria del ecosistema terrestre. La artista obtuvo su MFA de la Universidad de Yale en 1983, y durante ese mismo año, presentó una exposición individual en el espacio de exposición de Donald Judd en Spring Street, Nueva York. En el año 2016, Webster creó una obra de gran magnitud titulada *Sala Cóncava para las abejas*, instalada en el Parque de Esculturas Sócrates como parte de su muestra *LANDMARK*.

La vida y labor creativa de Webster se desenvuelven en Nueva York, donde encuentra su hogar y fuente de inspiración. Su contribución artística es un testimonio tangible de su compromiso hacia la sostenibilidad y la conexión intrínseca con el entorno natural.



Ilustración 160 - Meg Webster (2013) *Cacao*, cacao em polvo sobre papel Arches, 40,6 x 40,6 cm.

Webster tiene una relación íntima con los materiales y el entorno, utilizando elementos como cacao en polvo como pigmento como tinta, que sin duda guarda una relación telúrica con su origen, representando simbólicamente el fruto, pero más allá del simple color marrón.

Guiándose por las corrientes artísticas del minimalismo y el arte terrestre que caracterizaron las décadas de los sesenta y setenta, Meg Webster ha introducido en sus creaciones materiales naturales como el barro, la arena y la paja desde mediados de los años ochenta. Estos elementos son transformados por su mano en esculturas de una simplicidad esencial que destaca por su intensa concentración. Dentro de su repertorio escultórico, convergen estructuras geométricas de sencilla configuración, jardines y composiciones hidráulicas y lumínicas de crecimiento. Estas creaciones pueden situarse tanto en los confines de una galería como en el entorno exterior.



Ilustración 161 - Meg Webster (1990) Espiral de vidrio, placas de vidrio de pie, agua, plantas, tierra. Dimensiones variables. Vista de la instalación: *Milwaukee Art Museum*, Milwaukee, WI,

La concepción de Meg Webster se fundamenta en la utilización de elementos en su estado natural, los cuales son hábilmente esculpidos para adoptar formas precisas, como conos, cilindros, prismas, espirales, discos y rectángulos. Estas estructuras desafían las convenciones tradicionales relacionadas con los materiales, al mismo tiempo que resaltan las propiedades nutritivas y vulnerables intrínsecas al entorno natural.

A través de su expresión creativa, Meg Webster establece un diálogo enriquecedor entre el dominio escultórico y los componentes orgánicos, consagrando su obra como un testimonio vívido de la intrincada interacción que subyace entre el arte y la naturaleza.

Desde la década de 1970, la producción artística de Meg Webster ha abarcado tanto la realización de obras en espacios interiores como en el ámbito

exterior. A diferencia de ciertos precursores del movimiento de arte terrestre de la década de 1960, el suelo en la práctica de Webster trasciende la categoría de mero material. En su concepción, el suelo representa un componente poderoso de un sistema ecológico dinámico y exquisito, que brinda sustento vital a los habitantes del planeta.

En el contexto de una gran obra realizada en el Parque de Esculturas Sócrates, en Nueva York, Webster empleó más de 274,32 metros cúbicos de tierra fértil, que posteriormente serán distribuidas en el parque mediante rastrillado y dispersión. Este proceso responde a la urgente necesidad del parque de contar con suelos ricos en nutrientes para su mantenimiento. La elección de la tierra como componente esencial de su obra encapsula la preocupación profunda de la artista por la salud y la vitalidad del entorno natural. En su esencia, el trabajo de Webster emerge como un recordatorio tangible de la intrincada interdependencia entre el ser humano y su ecosistema circundante.



Ilustración 162 – Meg Webster (2016) *Concave Room for Bees*, una instalación específica de 21 metros de diámetro creada a partir de más de 300 yardas cúbicas de tierra que forman un cuenco de tierra de 5 pies de altura plantado con flores, hierbas y arbustos que atraen a las criaturas polinizadoras. Socrates Sculpture Park, Nueva York, 2016.

La creación denominada *Concave Room for Bees* de Meg Webster, compuesta por vigorosas plantaciones de hierbas, flores y especies vegetales autóctonas, connota una fusión entre lo escultórico y lo ecológico. La artista aborda las intrincadas interacciones de los sistemas orgánicos en la obra mediante diversas estrategias, como la selección de vegetación que atrae a los polinizadores y la exposición de las distintas capas del suelo, permitiendo su contemplación visual. En el marco de este parque, se fomenta la participación activa del público, quienes son alentados a recorrer los senderos y adentrarse en la obra, experimentándola desde distintos ángulos.

Esta obra posee una cualidad multisensorial que combina aromas botánicos, los zumbidos característicos de los insectos, el rocío en el aire y una gama de colores vibrantes en la flora circundante. La experiencia se amalgama en una mezcla de sensaciones que enriquecen la relación entre el ser humano y su entorno natural. *Concave Room for Bees* representa un testimonio tangible

del compromiso de Meg Webster con la convergencia entre el arte y el medio ambiente.



Ilustración 163 – Meg Webster, (2016) *Concave Room for Bees*. agua, plantas, tierra. 21 metros de diámetro.

Para nosotros, la imagen termina por recordar una pintura. La artista crea no con tinta o pinceles, pero si, con la propia naturaleza.

5.4.3 Agnes Denes

Agnes Denes, una figura sobresaliente dentro del movimiento de artistas conceptuales que emergió durante las décadas de 1960 y 1970, ha ganado reconocimiento internacional por su producción artística diversificada que abarca una amplia gama de medios. Nacida en Budapest, Hungría, en 1931, Agnes Denes pasó su infancia en Suecia y posteriormente recibió su educación en los Estados Unidos. Desde sus comienzos artísticos en la década de 1960, ha sido partícipe de más de 450 exposiciones en galerías y museos alrededor del mundo.

Su contribución ha sido fundamental en varios movimientos artísticos, lo que dificulta su clasificación en una sola categoría. A través de una exploración interdisciplinaria que involucra campos como la ciencia, la filosofía, la lingüística, la psicología, la poesía, la historia y la música, la práctica artística de Denes se distingue por su estética distintiva y su compromiso arraigado con ideas sociopolíticas. Su enfoque artístico encarna un enriquecedor entrelazamiento de múltiples disciplinas, lo que la consagra como una innovadora cuyo legado trasciende límites tradicionales.

Una destacada pionera del arte ambiental, Agnes Denes concibió en 1968 la obra *Rice/Tree/Burial* en el condado de Sullivan, Nueva York. Esta obra, como afirmó el renombrado historiador del arte y curador Peter Selz, desempeñó un papel fundamental en la consolidación de su legado: «probablemente la primera pieza a gran escala específica de un sitio en cualquier lugar con preocupaciones ecológicas»³⁶³.

³⁶³ Agnes Denes – *Home*

La obra de particular interés que deseamos abordar es *Wheatfield – A Confrontation*, que el erudito y curador Jeffrey Weiss ha elogiado como «perpetuamente asombrosa... una de las grandes obras maestras transgresoras de Land Art»³⁶⁴. Esta obra, posiblemente la más icónica de Agnes Denes, fue gestada durante un lapso de cuatro meses en la primavera y el verano de 1982. Durante este período, Denes, con el respaldo del Public Art Fund, llevó a cabo la siembra de un campo de trigo dorado en una extensión de dos acres que previamente había sido un vertedero esparcido con escombros, ubicado en las cercanías de Wall Street y el World Trade Center en el distrito de bajo Manhattan. Actualmente, este sitio es sede de Battery Park City y el World Financial Center.

Tras meses de meticulosa preparación, en mayo de 1982, un extenso campo de trigo, abarcando dos acres, fue implantado en un área previamente utilizada como vertedero en el distrito del Bajo Manhattan. Con la Estatua de la Libertad en el horizonte, este campo trascendente se convirtió en una manifestación artística sin precedentes. La logística involucrada fue significativa: se emplearon 200 camiones para transportar tierra y se excavaron y limpiaron a mano 285 surcos, cuidadosamente liberados de rocas y desechos.

³⁶⁴

Artforum, septiembre de 2008 apud Agnes Denes – *Home*



Ilustración 164 – Agnes Denes (1982) Antes de Plantar - *Wheatfield - Un enfrentamiento: el vertedero de Battery Park, el centro de Manhattan* - © Todas las fotografías por Agnes Denes.



Ilustración 165 – Agnes Denes (1982) Trigo Verde - *Wheatfield - Un enfrentamiento: el vertedero de Battery Park, el centro de Manhattan* - © Todas las fotografías por Agnes Denes.

Las semillas de trigo fueron depositadas manualmente en los surcos revestidos de tierra. A lo largo de los cuatro meses subsiguientes, se llevó a cabo un mantenimiento continuo, incluyendo la eliminación de excrementos de trigo, la erradicación de maleza, la fertilización y la aplicación de aerosoles para prevenir la proliferación de moho. Asimismo, se estableció un sistema de riego para asegurar el adecuado crecimiento de la cosecha. El 16 de agosto se efectuó la cosecha, que rindió más de 1000 libras de trigo dorado en un estado óptimo de salud, culminando así un ciclo de producción que encarna la intersección entre el arte, la naturaleza y la comunidad urbana.

El acto de plantar y luego cosechar un campo de trigo en un terreno valorado en 4.500 millones de dólares generó una poderosa paradoja. *Wheatfield* emergió como un símbolo de carácter universal, encapsulando connotaciones que abarcaban desde la alimentación y la energía hasta el comercio global y la economía. Su significado trascendía diversas dimensiones: abordaba desde la ineficiencia en la administración y el despilfarro, hasta la problemática del hambre a nivel mundial y los desafíos ecológicos. Mediante este proyecto, se proyectaba una crítica a la desorientación de nuestras prioridades.

El grano cosechado viajó a veintiocho ciudades alrededor del mundo como parte de la exposición titulada *The International Art Show for the End of World Hunger*, organizada por el Minnesota Museum of Art (1987-90). Las semillas fueron llevadas por individuos que las plantaron en diversas ubicaciones alrededor del mundo, generando una conexión simbólica que trascendió fronteras y reforzó la naturaleza global de las problemáticas que la obra denunciaba.

'Mi decisión de plantar un campo de trigo en Manhattan, en lugar de diseñar otra escultura pública, surgió de la preocupación de larga data y

de la necesidad de llamar la atención sobre nuestras prioridades equivocadas y el deterioro de los valores humanos' [...] 'Colocarlos a los pies del World Trade Center, a una cuadra de Wall Street, frente a la Estatua de la Libertad, también tuvo importancia simbólica... Representaba la alimentación, la energía, el comercio, el comercio mundial, la economía. Se refirió a la mala gestión, el despilfarro, el hambre mundial y los problemas ecológicos'.³⁶⁵



Ilustración 166 – Agnes Denes (1982) Campo de Trigo con Agnes en el espacio - *Wheatfield - Un enfrentamiento: el vertedero de Battery Park, el centro de Manhattan* - © Todas las fotografías por Agnes Denes.

'Esas imágenes del *Wheatfield* siguen siendo profundas, surrealistas y universales' [...] 'Es comida, es tierra, nos conecta a todos'³⁶⁶.

³⁶⁵ Architectural Digest *Agnes Denes's Prophetic Wheatfield Remains As Relevant As Ever.*

³⁶⁶ Architectural Digest *Agnes Denes's Prophetic Wheatfield Remains As Relevant As Ever.*

Además del poder creativo, transformador y ambiental de esta obra, nos complace pensar que también tiene un impacto visual relacionado con la apreciación de los colores, nuestra relación humana con el mundo, y una conexión simbólica y visual con otras obras de la historia del arte, como la variedad de pinturas de sembradores de V. van Gogh.



Ilustración 167 - Vincent van Gogh (1888) *The Sower*, Óleo sobre lienzo, 64.2 × 80.3 cm

El campo de trigo, amarillo dorado, trae una sensación de alegría y esperanza, tal vez porque es similar al color de los rayos del sol, de la arena dorada de una playa, o porque simbólicamente recuerda el color del oro. Convertir un vertedero en alimento hizo que el trabajo de Denes alcanzara un nivel sin precedentes. Esto muestra cómo el color se puede usar no solo con pintura, sino también con materiales orgánicos, para crear una pintura no solo en el mundo simbólico, sino también en el mundo real.

5.4.4 Olafur Eliasson

Las obras creadas por el artista Olafur Eliasson indagan en la importancia del arte en el contexto global. Nacido en 1967, Eliasson pasó su infancia en Islandia y Dinamarca, donde realizó sus estudios entre 1989 y 1995 en la Real Academia Danesa de Bellas Artes. En 1995, estableció su residencia en Berlín y fundó el Studio Olafur Eliasson, una entidad que actualmente reúne a un diverso y amplio equipo compuesto por artesanos, arquitectos, archivistas, investigadores, administradores, cocineros, programadores, historiadores del arte y especialistas técnicos.

Eliasson es reconocido por sus instalaciones inmersivas que manipulan la luz, el color, los espejos y el agua para crear entornos cautivadores y evocativos. Su trabajo a menudo se enfoca en la relación entre el ser humano y la naturaleza, explorando temas como el cambio climático, la percepción del tiempo y el espacio, y la interacción entre el individuo y su entorno construido.

A lo largo de su carrera, Eliasson ha participado en numerosas exposiciones internacionales en museos y galerías de renombre. Su enfoque en la experiencia participativa ha hecho que su obra trascienda los límites tradicionales del arte, desafiando a los espectadores a ser parte activa de la creación de significado y la reflexión.

Dentro del amplio abanico de obras que el artista viene desarrollando, elegimos la obra *Beauty* (1993) porque creemos que pronto dialogará con las cuestiones relativas a la pintura y a las sensaciones visuales en general. Esta obra provoca, mediante la instalación de una serie de equipos adaptados al proyecto, gotitas de agua y un cañón de luz, que provoca la sensación de arco iris dentro de la galería:



Ilustración 168 – Olafur Eliasson (1993-2009) *Beauty*, Long Museum, Shanghai, Instalado en 2016
Foto: Anders Sune Berg



Ilustración 169 – Olafur Eliasson, (1993 – 2009) *Beauty, Take your time: Olafur Eliasson, 2009*,
Museum of Contemporary Art, Chicago, Foto: Studio Olafur Eliasson



Ilustración 170 – Olafur Eliasson (1993) *Beauty*, The Museum of Contemporary Art Tokyo – 2020
Foto: Kazuo Fukunaga

La obra *Beauty* presenta bandas de luz coloreada que resplandecen a través de una cortina de niebla. Este efecto visual se origina a partir de la luz proyectada por un proyector que incide en un ángulo específico, siendo refractada y reflejada por las diminutas partículas de agua presentes en la niebla. Esta manifestación óptica se presenta ante el ojo del espectador. El arco iris resultante experimenta variaciones conforme a la posición del observador, de manera que no existe un patrón arcoíris idéntico para dos espectadores distintos.

La pieza fue exhibida por vez primera en 1993 en el marco de una exposición colectiva realizada en un garaje de Copenhague. Esta exposición marcó un momento fundamental en la concepción artística de Eliasson, al establecer la premisa de que el espectador se convierte en un coproductor indispensable de la obra de arte. La obra misma encarna esta noción, ya que su experiencia visual se desarrolla en colaboración con la perspectiva única y la ubicación de cada individuo que la contempla.

5.5 Soportes híbridos / no convencionales

Dentro del campo de los avances realizados en el panorama de la pintura expandida, nos parece interesante subrayar, por último, las relaciones espaciales de las obras que utilizan soportes no convencionales o híbridos. Por híbridados entendemos soportes que sean bidimensionales, tridimensionales o la mezcla de estas características, y que, además, pueden o no estar colgados de la pared. También pueden ser obras que se utilizan de montaje.

Esa modificación, como nueva posibilidad de activación de la imagen, como ya hemos venido hablando desde el principio de nuestra investigación, se dio paulatinamente, con el tiempo, y con propuestas artísticas cada vez más osadas. Según O'Doherty:

La potencia estética de la pared recibió el impulso final cuando caímos en la cuenta de una cosa que, en retrospectiva, tiene toda la autoridad de una inevitabilidad histórica: la pintura de caballete no tenía por qué ser rectangular” - O'Doherty, B. (2011). Pp.35

Reflexionando de esta manera, la pintura de caballete no tiene por qué ser rectangular, tampoco debe estar colgada verticalmente, en una pared. El no rectangular proporciona las más variadas formas, y, sin embargo, ninguna forma. La existencia de la obra, o más bien, sus límites, podrá darse de forma orgánica o metódica, sin seguir reglas estrictas de sintaxis antiguas como retrato y paisaje (una imagen orientada al retrato tiene más altura que anchura y una al paisaje tiene más anchura que altura.)

Traemos aquí cuatro estudios de caso más, con el objetivo de esta interacción de diferentes soportes: Mokha Laget, Tauba Auerbach, Claire Tabouret y Jessica Stockholder.

5.5.1 Mokha Laget

Mokha Laget, natural de Argelia, norte de África, reside y desarrolla su labor creativa en un estudio situado en un entorno aislado en las montañas de Nuevo México.

Después de haber culminado sus estudios de Bachillerato Francés en Filosofía, prosiguió con su formación académica en los campos de Literatura y Antropología. Su foco de especialización se centró en el ámbito de las Bellas Artes, lo cual la llevó a realizar estudios en el Corcoran College of Art en Washington DC. Durante su estancia en esta institución, tuvo la oportunidad de recibir instrucción por parte de connotados miembros pertenecientes a la Escuela de Color de Washington (Washington Color School, WCS³⁶⁷), un influyente colectivo artístico dedicado a la pintura no objetiva. Entre sus figuras preeminentes se contaban nombres como Morris Louis, Kenneth Noland, Thomas Downing, Howard Mehring y Paul Reed.

En la década de los años 1990, Laget optó por establecerse en el suroeste de Estados Unidos, un traslado geográfico que incidió en la evolución de su estilo pictórico al verse influenciada por la impactante geografía de dicha región. La fascinación que experimentó hacia los artefactos indígenas la impulsó a embarcarse en una capacitación de siete años en el ámbito de la restauración artística, compaginando esta actividad con su propia labor creativa.

³⁶⁷ «Utilizando técnicas innovadoras que ampliaron los experimentos expresionistas abstractos con aplicación de color y pintura, la Escuela de Color de Washington creó composiciones engañosamente simples que evocaban dinamismo y tensión. Apoyado por el crítico de arte Clement Greenberg como parte de la tendencia más amplia de la Abstracción Post-Pictórica, el trabajo del grupo fue visto como la culminación de la pintura modernista, con su énfasis en la superficie bidimensional del plano pictórico y su falta de referencia a cualquier tema. La Escuela de Color de Washington adoptó la tendencia más grande de la pintura *Color Field*, y algunos de sus practicantes experimentaron con la pintura *Hard Edge* también. En muchos sentidos, estos artistas de D.C. anticiparon el estilo del minimalismo y luego evolucionaron junto a él, y el legado docente de la Escuela de Color de Washington dejó su huella en una generación de artistas de Washington.» The Art Story - *Washington Color School Movement Overview*.

En el año 2004, prosiguió su formación académica al enrolarse en un programa de Estudios de Posgrado en Museología, posteriormente siendo convocada en calidad de Asistente Curatorial en el Museo de Bellas Artes de Nuevo México. Nos interesa percibir en su producción una búsqueda por desestabilizar el soporte, como lo hacían artistas antecedentes, como el citado aquí en nuestra investigación K. Noland. La artista atesta que:

Al rechazar el marco tradicional, mis lienzos con forma pueden leerse como obras abstractas puramente planas o espacios arquitectónicos. Busco maneras interesantes de resolver los problemas del espacio 2-D creando ambigüedad 3-D en la que la dimensión física del objeto se convierte en un vehículo para la experiencia perceptiva. [...] Esta es la geometría que me fascina, como una forma de subvertir la razón o, para citar a Bridget Riley, para 'estimular el ojo de la mente'.³⁶⁸

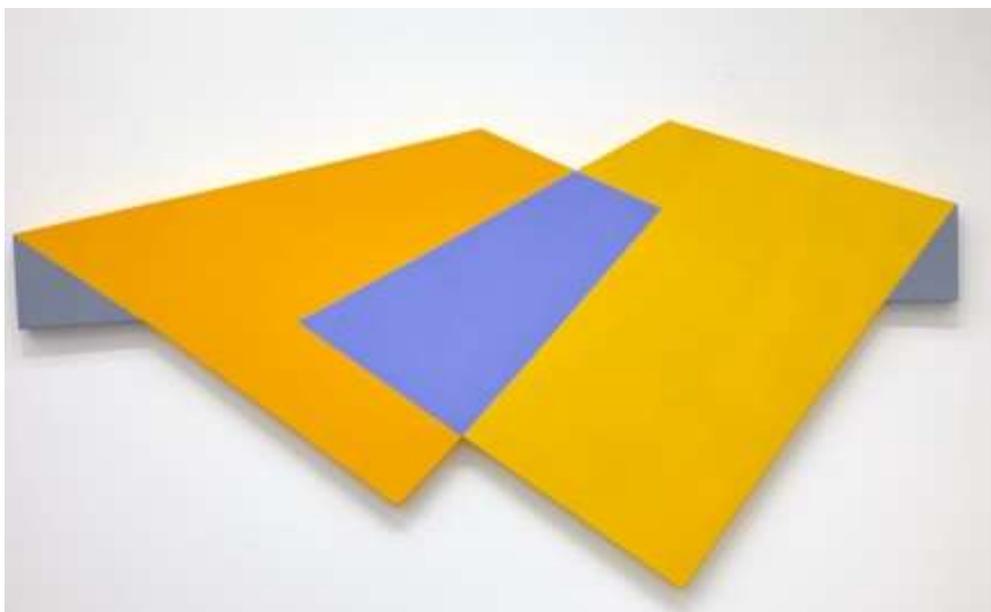


Ilustración 171 - Mokha Laget (2022), *Antípodas #2*, Emulsión de vinilo sobre lienzo moldeado, 76 x 201 cm. Foto de Yao Zu Lu.

³⁶⁸

David Richard Gallery - *Mokha Laget*

La producción artística en cuestión manifiesta un sólido vínculo con el movimiento neoconcreto y una profunda incursión en una diversidad de indagaciones históricas del arte. No obstante, su significado y resonancia trascienden las delimitaciones tanto culturales como físicas, dando lugar a una experiencia estética que se distingue por su esencia puramente sensorial. La intersección entre la estructura y el color constituye un elemento fundamental en esta creación, cuyas raíces se entrelazan con el legado cromático que el autor recibió durante su rol como asistente de estudio de Gene Davis, reconocido miembro de la Washington Color School.



Ilustración 172 - Mokha Laget (2022), *Diapositiva óptica*, Emulsión de vinilo sobre lienzo moldeado - 122 x 112 cm

La artista atesta que esta conexión cromática se entrama igualmente con las reminiscencias de la infancia vivida en el árido entorno del norte de África, así como con la residencia actual en Nuevo México³⁶⁹. En conjunto, estas influencias yuxtapuestas convergen en una obra que trasciende las fronteras temporales, geográficas y culturales, proporcionando un testimonio vívido de la manera en que elementos diversos convergen para configurar una experiencia artística enriquecedora. Laget dice que:

Cada pintura se desarrolla a partir de una biblioteca de ideas que he recopilado en todo el mundo. Incluyen arquitectura vernácula, paisajes remotos, elementos urbanos y la belleza de yuxtaposiciones aleatorias. Mis primeros años como fotógrafa fueron formativos al enseñarme cómo ver esas relaciones. Construyo la estructura en forma de lienzo una vez que todos los elementos están en su lugar, pero el color sigue siendo desconocido hasta después de numerosas pruebas para lograr la consistencia profundamente mate con el tono correcto, el tono, el contraste y la vibración.³⁷⁰

Apreciamos sobremanera el enfoque dinámico adoptado, que al mismo tiempo dialoga con el plano vertical de la pared, inflando vida tanto en dimensión vertical como horizontal. Este efecto se acentúa por la presencia de bordes irregulares y variados, contribuyendo a una estética heterogénea y distintiva. Además, el uso de los colores cautiva nuestra atención, evidenciando la exploración del tradicional juego cromático entre colores primarios y complementarios, un recurso que sigue siendo extremadamente fecundo en la contemporaneidad.

³⁶⁹ David Richard Gallery - *Mokha Laget*

³⁷⁰ Ibid.

5.5.2 Tauba Auerbach

La producción artística de Tauba Auerbach (nacida en 1981 en San Francisco, California) se caracteriza por su examen de las estructuras y conexiones que abarcan desde la escala microscópica hasta la universal. Inspirándose en diversas artes y oficios, Auerbach suele desarrollar herramientas y metodologías innovadoras con el propósito de influir en los comportamientos de los materiales empleados.

El toque distintivo de la artista se manifiesta de manera discernible a lo largo de una amplia gama de medios artísticos, entre los que se incluyen la pintura, el tejido, la escultura en vidrio, la fotografía, el video, la caligrafía y hasta el diseño de instrumentos musicales.



Ilustración 173 - Tauba Auerbach (2011), *Atlas del espacio de color RGB*, Conjunto de 3 libros: impresión offset digital sobre papel, libro encuadernado, cubierta de tela aerodinámica y bordes de página cada libro: 20,3 x 20,3 x 20,3 cm; recuento de páginas, cada uno: 3.712 páginas. Encuadernación co-diseñada por Daniel E. Kelm y Tauba Auerbach; encuadernada por Daniel E. Kelm asistido por Leah Hughes-Purcell en el Wide Awake Garage. Edición de 3.

En sus obras pictóricas tituladas *Fold*, Auerbach lleva a cabo un proceso de manipulación de amplias extensiones de lienzo mediante técnicas de plegado, doblado y enrollado. Posteriormente, estas se disponen en posición plana, para entonces recubrir sus superficies con una aplicación de pulverización a través de una pistola, dirigida desde distintos ángulos con la finalidad de acentuar los rasgos más destacados y las texturas presentes en las superficies. Esta metodología innovadora y laboriosa ejemplifica el interés de la artista en potenciar y enriquecer las estructuras perceptivas ya existentes.

Me gusta la idea de probar cosas pequeñas, e incorporar esos descubrimientos en preguntas más grandes y abiertas [...] Pero tal vez el arte es mejor como especulación o propuesta que como prueba.³⁷¹

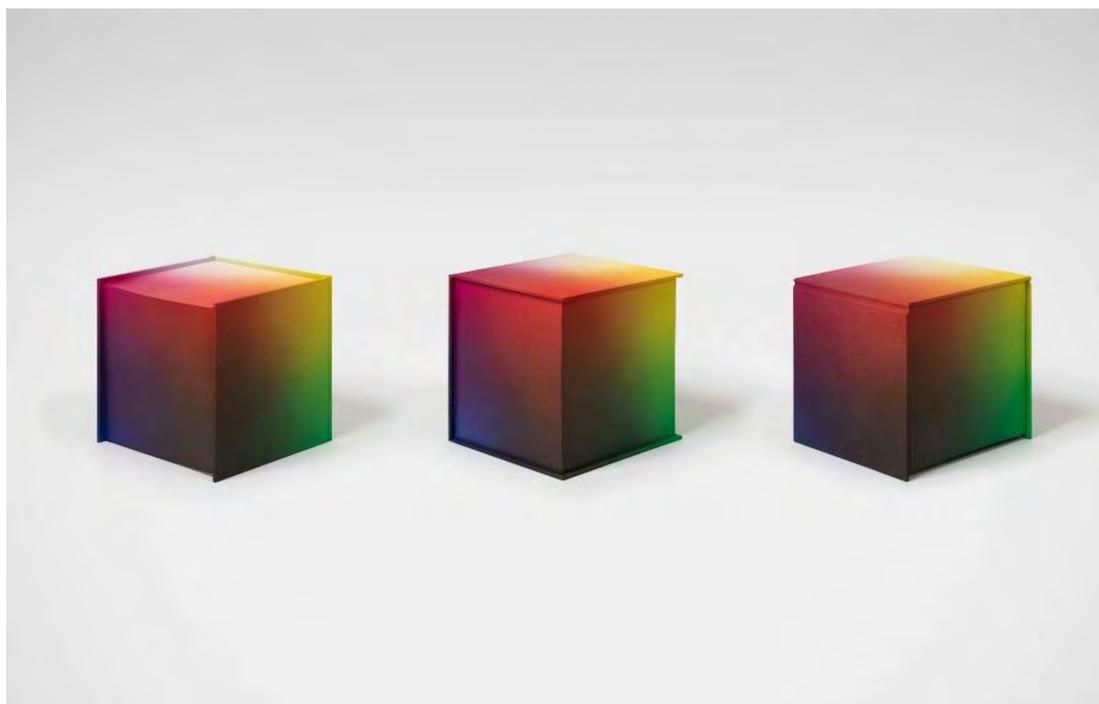


Ilustración 174 - Tauba Auerbach (2011) *Atlas del espacio de color RGB*
Impresión offset digital en papel, libro encuadernado, cubierta de tela aerodinámica y bordes de página, 20,3 x 20,3 x 20,3 cm. Encuadernación co-diseñada por Daniel E. Kelm y Tauba Auerbach. Los libros fueron encuadernados por Daniel E. Kelm asistido por Leah Hughes en el Wide Awake Garage. Foto: Vegard Kleven / nuevas fotos de Steven Probert.

³⁷¹

ArtNet - Tauba Auerbach



Ilustración 175 - Tauba Auerbach (2011) *Atlas del espacio de color RGB*, Impresión offset digital en papel, libro encuadernado, cubierta de tela aerodinámica y bordes de página, Tres libros, 20,3 x 20,3 x 20,3 cm. Encuadernación co-diseñada por Daniel E. Kelm y Tauba Auerbach. Los libros fueron encuadernados por Daniel E. Kelm asistido por Leah Hughes en el Wide Awake Garage. Foto: Vegard Kleven / nuevas fotos de Steven Probert.

Así, el trabajo de Tauba Auerbach refleja una exploración incansable de las intersecciones entre forma, color, matemáticas y percepción. Su enfoque creativo innovador e interdisciplinario contribuye a una obra que desafía las convenciones, invita a la contemplación profunda y amplía los límites tradicionales del arte bidimensional.

En nuestra investigación, parece importante incluir a esta artista pues ella versa en dirección desconocida, en la ampliación del lenguaje de la pintura.

5.5.3 Claire Tabouret

Claire Tabouret (1981/Francia) es una artista francesa radicada en Los Ángeles, California, Estados Unidos. Graduada de la *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París*, Tabouret explora con frecuencia y profundidad el canon de la pintura francesa, enriqueciéndolo con su capacidad de observación.

En su serie de trabajos *Au Bois d'Amour*, la artista retoma el legado artístico de Édouard Vuillard y del grupo conocido como Les Nabis³⁷², que destacaron como posimpresionistas por sus representaciones estilizadas y decorativas de interiores Art Nouveau del siglo XIX y serenos escenarios campestres.



Ilustración 176 – Claire Tabouret (2021) *Au Bois d'Amour (violeta)*, Acrílico sobre tela, 200 x 135 cm, Foto: Marten Elder.

³⁷²

«Fundado en secreto por Paul Sérusier, el grupo incluía a Pierre Bonnard, Edouard Vuillard y Maurice Denis. Su estilo audaz y simplificado se inspiró en el sintetismo de Paul Gauguin. Su perspectiva poco convencional los llevó a experimentar con la pintura sobre diferentes soportes (superficies utilizadas para pintar o dibujar), incluyendo cartón y terciopelo, y a crear diseños escénicos para el teatro simbolista (Ver simbolismo). Nabis proviene de la palabra hebrea para profeta. El término 'Les Nabis' fue acuñado por el poeta Henri Cazalis, quien trazó un paralelismo entre la forma en que el grupo de pintores pretendía revitalizar la pintura (como profetas del arte moderno) y la forma en que los antiguos profetas habían rejuvenecido Israel.»
TATE UK - *NABIS*

Inspirándose en las inclinaciones abstractas de estos artistas, Tabouret emprende una audaz exploración de la luz, el diseño y la materialidad, forjando un espacio hogareño íntimo y contemplativo. Al hacerlo, infunde en sus creaciones una perspectiva y sensibilidad singularmente ancladas en el siglo XXI. Mas allá de esto, la artista utilizase de tapices

Tomando como inspiración particular las características de inmersión en profundidad y materialidad presentes en la monumental obra de 1899 de Vuillard, *First Fruits*, las pinturas más recientes de Tabouret hacen uso de pintura acrílica sobre tejidos de felpa con el propósito de configurar representaciones opulentas del entorno natural.

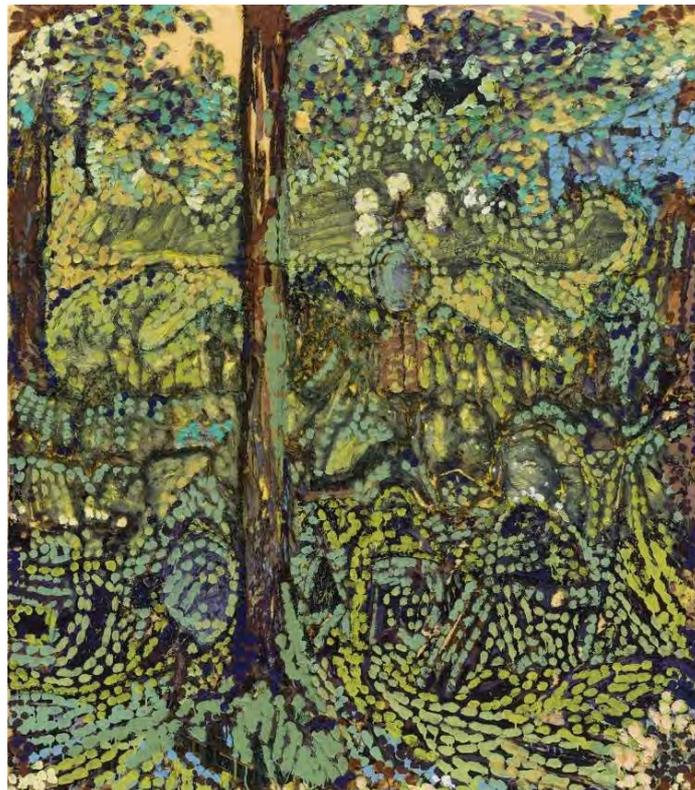


Ilustración 177 - Claire Tabouret (2021) *Au Bois d'Amour (jaune)*, Acrílico sobre tela, 213,4 x 182,9 cm, Foto: Marten Elder.

La distorsión más dramática, sin embargo, fue su uso de piel sintética de color en lugar de lienzo. Domar extensiones rebeldes de piel sintética parece

ser un reto para la artista. La pintura tiende a hundirse profundamente en la superficie esponjosa, haciendo que cada pincelada «se sienta como si estuviera tratando de moverse en una nieve muy profunda»³⁷³.

Dentro del panorama de las posibilidades creativas emergentes, la adopción de soportes textiles, aunque no constituya una innovación reciente en sí misma, se erige como un desafío fundamental a la esencia misma del proceso pictórico. Esta elección de soporte trasciende la convencionalidad metodológica arraigada en la utilización de una superficie plana, meticulosamente preparada y pulida, que actúa como lienzo para la ejecución de la pintura. En esta situación, el énfasis recae en la reducción de la interferencia de la preparación en la configuración de la imagen final. En contraposición, el enfoque adoptado por la artista plantea una intencionalidad inversa: anhela precisamente la intrusión y el entrecruzamiento de los medios en juego.

Mediante la selección de un soporte textil, la artista instaura un diálogo deliberado con las convenciones tradicionales, desafiando la relación tradicional entre superficie y pigmento. La introducción de esta textura y forma específica de materialidad en el proceso de creación pictórica entra en conflicto con el paradigma de la superficie lisa y uniforme, trascendiendo así los confines de la aplicación plana. La elección de esta vía implica una profunda reconsideración de la relación entre material y contenido, lo cual, a su vez, nutre la exploración artística.

Este enfoque invita a contemplar la materialidad y la estructura misma del soporte como componentes activos en la generación de la obra. La interferencia mencionada entre los medios se convierte en una instancia de colaboración entre el soporte y el pigmento, contribuyendo a la forja de una experiencia visual y táctil que rebasa las fronteras convencionales de la pintura.

³⁷³ ArtBasel. *Find out why painter Claire Tabouret turned to fake fur.*

5.5.4 Jessica Stockholder

Jessica Stockholder (Seattle, EEU, 1959) emerge como una figura influyente en el panorama artístico contemporáneo. Su formación académica engloba un estudio profundo de la pintura en la Universidad de Columbia Británica, ubicada en Vancouver, así como la obtención de un título de Maestría en Bellas Artes (MFA) en la Universidad de Yale.

Las intervenciones privadas y las piezas independientes de suelo y pared diseñadas por Jessica Stockholder se han interpretado como «pinturas en el espacio».



Ilustración 178 - Jessica Stockholder (2020) *Melodrama*, Panel de madera, lona de plástico, lámina metálica, iPhone, pintura al óleo, pintura acrílica, malla de plástico, adhesivo de silicona y hardware. 40,6 por 26,7 por 10,2 cm.

Las intrincadas instalaciones realizadas por la artista encarnan la arquitectura del entorno en el que fueron diseñadas, cubriendo el suelo, subiendo por las paredes y techos, y en algunos casos desbordándose por las ventanas, puertas y extendiéndose hacia el entorno circundante. El efecto resultante es el de una inmersión total en un entorno tridimensional que trasciende las nociones tradicionales de superficie y límites del espacio artístico.

El uso dinámico del espacio arquitectónico y la mezcla de formas, colores y objetos cotidianos evocan una síntesis provocativa que desafía las normas convencionales de la representación pictórica y tridimensional. La práctica de la artista, por lo tanto, no solo redefine los límites de la pintura y la escultura, sino que también cuestiona la relación entre el espectador y el espacio expositivo, promoviendo una experiencia envolvente e inmersiva que amplía el diálogo entre el público, la obra y el entorno circundante.

Sus intervenciones específicas y sus piezas autónomas de suelo y pared han sido descritas como «pinturas en el espacio»³⁷⁴. Las complejas instalaciones del accionista incorporan la arquitectura en la que fueron concebidas, cubriendo el suelo, escalando paredes y techos, e incluso derramándose por las ventanas, por las puertas y hacia el paisaje.

El corpus creativo exhibe un carácter enérgico y caótico, si bien un análisis minucioso desentraña decisiones formales relativas al color y la composición, y revela un manejo equilibrado del caos mediante el control. En cada obra se despliega una amplia gama de materiales que engloban desde pacas de heno hasta objetos cotidianos como frutas, juguetes, cestas de lavandería, cortinas, lámparas de calor, ventiladores, hilos, periódicos, pasteles,

³⁷⁴ Art21 - *Jessica Stockholder*

automóviles y componentes de construcción, como ladrillos, hormigón, madera contrachapada y chapa metálica.



Ilustración 179 - Jessica Stockholder (2019) Vista de instalación de *Stuff Matters* en The Centraal Museum, Utrecht.

Ante los productos plásticos de la cultura de consumo, reconocidos por su vibrante y llamativa gama cromática la artista añade áreas pintadas con tonalidades resplandecientes, ajustando cuidadosamente cada matiz con el propósito de alcanzar un impacto visual y espacial óptimo. Las instalaciones, esculturas y collages creados por esta artista subrayan la importancia del placer estético, la cruda tangibilidad de los objetos y la rica heterogeneidad que impregna la vida, la cognición y el arte.

Estas manifestaciones artísticas se desenvuelven en medio de un torbellino de polaridades cambiantes: abstracción y realismo, orden clásico y expresionismo intuitivo, pensamiento consciente y deseo inconsciente. Esta interacción dialéctica entre fuerzas aparentemente contrapuestas enriquece su trabajo, incitando a una reinterpretación constante y a una conexión profunda entre la obra y el espectador.



Ilustración 180 - Jessica Stockholder (2000) *Vortex in the Play of Theatre with Real Passion: In Memory of Kay Stockholder* Instalación en Kunstmuseum St. Gallen, Duplo, cortina de teatro, contenedores de trabajo, banco, luz de teatro, linóleo, mesas, piel, periódico, tela y pintura.

Dimensiones específicas del sitio Colección Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen, Suiza.

Cortesía del artista y Mitchell-Innes & Nash, Nueva York

Su habilidad para fundir objetos cotidianos, elementos escultóricos y elementos pictóricos en una coreografía única demuestra su capacidad para comunicar narrativas complejas a través de la materialidad y la disposición espacial. En este contexto, su trabajo amplía la conversación artística, incitando a la audiencia a reconsiderar la relación entre el espacio, los objetos y las percepciones.

5.6 Recapitulación de contenidos

Hemos percibido, al largo de este último Capítulo, que el lenguaje del arte funciona como un juego, es decir, siendo el propio juego el trabajo en sí. El lenguaje intrínseco al ámbito artístico opera en un paradigma conceptual que puede equipararse a una forma de juego, en la cual el acto de jugar se convierte en el mismo acto de creación y expresión. En esta óptica, el término juego adquiere una connotación amplia y multidimensional, ya que engloba la noción de actividad lúdica, con todas sus implicaciones de exploración, experimentación y espontaneidad, en tanto que se integra con la esencia misma del proceso creativo.

El fenómeno artístico, en su esencia, se materializa como un ejercicio de comunicación intrínseco a la actividad humana. La pintura se cambia no más en una técnica, sino en un proceso de ensayo y error que trasciende los confines de la mera representación para adentrarse en la experimentación, la reinterpretación y la subversión de las convenciones establecidas. El trabajo es así, una invitación a adentrarse en un espacio simbólico donde el espectador también se convierte en un participante activo, desafiado a descifrar significados, a explorar la complejidad estética y a establecer conexiones personales con la obra.

La lógica de cada lenguaje y cada subdivisión subjetiva tratada aquí se construye a partir de la reflexión de cada imagen individual el colectivo de imágenes/obras de un mismo artista, de forma circular: el lenguaje se forma en el momento de creación, y sigue perpetuando su semilla cada vez que se activa/vista. Es importante resaltar aquí que toda la producción e investigación en el campo sigue abierta, y no es nuestra intención definir o concluir el tema.

Través de estudios de caso, buscamos hacer comparativos y extraer conclusiones sobre cómo los elementos que construyen una imagen se han

ampliado, y con esto, los lenguajes tradicionales ya no pueden abarcar más este nuevo paradigma en el arte postmoderno y contemporáneo, que el artista recria a todo el momento en su taller.

MAPA CONCEPTUAL DE LA AMPLIACIÓN DE LOS LENGUAJES VISUALES



Mapa 7 - Andreia Falqueto, Mapa conceptual de la conclusión del Capítulo 5 de la tesis, ilustración digital, 2023

PARTE 2





Ilustración 181 – Página anterior: Andreia Falqueto (2023) *Névoa Rasteira*. Acrílica e óleo sobre compensado. 160 x 220 cm. Acervo Particular.



CAPÍTULO 6

AUTORA
ARTISTA
ESPECTADORA



6.1 Teórico / práctica: Aplicación a las dos vías de motivación que interesan – preámbulos biográficos.

Trabajar con la filosofía, así como con la arquitectura, de muchas maneras, en realidad es trabajar sobre todo en uno mismo. En su propia interpretación. En la forma en que ves las cosas...³⁷⁵

Nuestra afinidad con la práctica de la pintura se remonta a las primeras etapas de nuestro desarrollo como seres humanos. Lo que inicialmente se presentaba como una interacción lúdica con pinturas y colores, progresivamente evolucionó hacia un proceso que favoreció la habilidad en retratar figuras y objetos, amplificado por la destreza adquirida en la práctica del diseño.

Con el tiempo, esta inmersión en la pintura ganó solidez, y la práctica constante se hizo realidad. La influencia ejercida por narrativas de literatura infantil, cómics y obras de renombrados maestros, representadas por imágenes a las que accedíamos por los libros de enciclopedias, corroboró para que la representación figurativa se erigiera como el epicentro de nuestra expresión artística.

³⁷⁵ Wittgenstein apud Pallasmaa, J. (2011), pp.12

6.1.1 La elección de los sujetos y la cuestión de la fotografía de autor.

Desde el comienzo de nuestra investigación artística, nos ha atraído la figura humana. Pero el primer intento era ir más allá de la simple representación: buscaba la transposición de la figura a la pantalla. Solo entonces me di cuenta de que esa era nuestra sensación visual, no una representación de lo real. En ese momento, buscábamos explicitar de qué forma la figura humana aparece en nuestra búsqueda y cómo resolvimos la cuestión de la obtención de esa imagen. Pero necesitábamos entender esa intención. Para ello, cito un pequeño párrafo que traduce claramente nuestro sentimiento frente al afrenta con una escena/figura que nos induce a pintar:

El sujeto no tiene una fijación, él es inestable, efímero, pues es cierto efecto – precisamente ese efecto de ruptura de la representación en el que el Yo pierde su lugar y se disuelve, dejando surgir en un instante el punto nuclear de nuestra constitución. El sujeto no es más que un pulso impredecible que, sin embargo, como nos muestra el arte, puede transmitirse. Transmisión de este núcleo incierto de dolor y placer, en un gozo que conmemora nuestra frágil constitución como sujetos.³⁷⁶

En las situaciones cotidianas, los accidentes no se pueden evitar, lo cual es bueno, porque trae lo más fresco y cautivador. Una situación nunca es la misma, los días nunca son los mismos y tampoco nosotros mismos. Por lo tanto, en este tipo de trabajo en particular, hay que tener cierta perseverancia para conseguir lo que se desea; por supuesto, primero hay que saber lo que se desea, y ese es el tema que trataremos aquí.

³⁷⁶ Rivera, Tania in Ferreira, G; Pessoa, F. (Org.) (2009) pp.56

Cuando vemos una imagen de un ser humano, sin tener en cuenta las imágenes publicitarias, lo primero que nos viene a la mente es: ¿quién es esa persona? ¿Qué estaba pensando, qué estaba haciendo y cómo se sintió cuando sucedió ese momento? Desde temprana edad sentimos una aptitud para biografías, autobiografías e historias personales. La imagen también siempre ha sido importante. Para nosotros, ver una imagen era imaginar todo el fondo que había en ese momento.

Incluso con estas reflexiones, no nos dimos cuenta de inmediato de la necesidad de dirigir estas imágenes y, por lo tanto, de tener una idea completa de quién era/qué era/ocurría. Solo en 2011, después de sentir las limitaciones al intentar sin éxito realizar pinturas fotográficas tomadas de revistas, surgió la solución de tomar fotos de personas de mi propio círculo social.

Al principio, nos sentimos muy retraídas: esto requería tratar con los demás, interactuar, buscar, pedir algo que podría ser negado. Ante estos temores, pensamos renunciar a la idea.

Pero este sería un buen método para adquirir imágenes únicas. Nos dimos cuenta de cómo la fotografía serviría como combustible para el trabajo de pintura. Existía la necesidad de producir las imágenes, y el próximo trabajo, vendría de una manera, al menos inusitada... después de todo, el mundo no es un teatro donde se puede ordenar la ropa y las acciones, es la realidad lo que cuenta, es el hecho de que el tiempo es incontrolable y que lo máximo que podríamos hacer sería un registro.

También nos dimos cuenta de que solo con la foto lograríamos este intento, de grabar un momento y luego trabajar con él, con calma y tiempo adecuados, definitivamente era imposible trabajar con modelos posando en vivo, durante varias sesiones, como Lucian Freud, pero no creemos que este

método sea válido, ya que ¿cómo obligar a la gente a ponerse en una posición (a menudo incómoda) durante horas? Eso no sería factible en ese momento, ni siquiera para el modelo.

Por lo tanto, la fotografía es el método ideal para capturar la imagen. Por mucho que el artista intente dirigir la producción de las fotografías, haciendo recortes, seleccionando personas, no hay pretensión de hacerlo de una manera totalmente planificada. Por el contrario, hay una búsqueda para incluir en ese trabajo la espontaneidad del momento. Esta es la parte más difícil, ya que no es fácil para el sujeto que va a fotografiarse ponerse cómodo cuando hay una cámara apuntando a su cara.

Ya se nos ha dicho esto muchas veces y buscamos formas de hacer que las cosas sucedan tranquilamente, ya sea hablando con la persona o eligiendo dejarla completamente incapacitada y permitiéndole mirar directamente a la cámara, sonreír, hacer lo que le plazca. Esto se debe a que hay momentos en los que no hay tiempo o disponibilidad para crear un ambiente de quietud y tranquilidad donde la persona pueda relajarse y sentirse libre de las máscaras sociales.

Desde una edad temprana se nos instruye a sonreír a las fotos – esto traduce un hábito de transmitir una felicidad ininterrumpida, siempre satisfecho – la foto, con la capacidad de congelar momentos, traduce enigmáticamente una realidad que no siempre es permanente o incluso real – puede haber sido una foto puramente posada, una sonrisa que apareció en un momento justo cuando la cámara estaba apuntando, y así se grabó en la imagen el mensaje de felicidad perenne.

En cuanto a esto, hay artistas que exploran estos arquetipos sociales de manera irónica, como Cindy Sherman – ella se disfraza de varios personajes

para criticar justamente el comportamiento social y los patrones sexuales. En mi caso, la intención es la inversa: pretendo capturar un momento en el que el individuo se libera brevemente de la necesidad de expresarse como representante de algo, o de una clase, y comienza a presentarse, de modo que lo que se capta es su presencia única. Al respecto, Hannah Arendt escribió:

Todo lo que puedes ver quiere ser visto, todo lo que puedes oír pide ser escuchado, todo lo que puedes tocar se presenta para ser tocado. De hecho, es como si todo lo que está vivo, aparte del hecho de que su superficie está hecha para aparecer a los demás, tuviera el impulso de aparecer, de adaptarse a un mundo de apariencias, presentándose y exhibiéndose no a su «yo interior», sino a sí mismo como individuo.³⁷⁷

Otra razón para no utilizar imágenes ya hechas, extraídas de sitios web o revistas impresas, es la falta de cualquier tipo de interés que nos transmiten. Casi siempre son expresiones de alegría, sensualidad o seriedad, basadas en modelos estéticos convencionales. Otro hecho que molesta es el exceso de celo de los fotógrafos, modelos, editores de imágenes, de borrar marcas de expresión y de usar mucho maquillaje, especialmente en el caso de las mujeres, lo que tiende a hacerlo aún más artificial.

Llegamos a la conclusión de que la mejor manera de tomar una foto de una persona de forma espontánea, cómoda y con un ligero malestar es hacerlo en ellos mismos. Además, por supuesto, de la cuestión ya citada de entender el momento que pasa cuando se toma la foto.

También nos interesaba el hecho de que poseía la fuente original de esa imagen. No es una copia o una relectura de nada. Aunque no buscamos la idea de originalidad, lo que queremos es tener el sentido completo de esa imagen y,

³⁷⁷ Arendt, H. (2010) pp.46

a lo sumo, que sea la fuente para otros artistas, y no al revés – no es que condenemos esta práctica, simplemente no es nuestra intención hacer uso de imágenes históricas o marcadas, como lo hacen y han hecho con maestría artistas como Vik Muniz, Richard Phillips y Andy Warhol.



Ilustración 182 - Vik Muniz, (2004) *Elizabeth Taylor (Diamond Divas)*, 153 x 109cm.



Ilustración 183 - Richard Phillips (2010) *Taylor Swift (Most Wanted)*, 241.3 x 198.1 cm.

Estos artistas trabajan de diferentes maneras y con diferentes intenciones cuando usan fotos multimedia para componer sus obras. Para elegir a las personas a fotografiar, por supuesto elegimos parte por los colores que componen la figura y su fondo y otro punto importante es la disponibilidad del mismo.

También buscamos con un acercamiento con los sujetos, a fin de entender lo mismo y no tener un registro solo imaginario y superficial del momento. Cada vez que realizamos una foto pensando en la pintura, comenzamos también allí una nueva creación. E incluso si no se usa, es un ejercicio muy estimulante, ya que, con esto, cada vez más afilamos la mirada para captar cosas sutiles que a menudo pasan desapercibidas a los ojos de los demás.

6.1.2 Aprendizaje y reflexión a través de la práctica y observación artística.

Diversos desarrollos resultaron de este proceso, en particular la aplicación de estampados en camisas, meticulosamente confeccionadas a mano utilizando tintas para tela y adicionalmente algunos trabajos como la creación de logotipos o ilustraciones comerciales. Sin embargo, la mayor parte del recorrido artístico se cristalizó a través de estudios en soporte de papel, dedicados esencialmente al ejercicio y la progresión del dominio de la pintura.



Ilustración 184 – Andreia Falqueto (2008) *Botellas y manzanas*. Boceto en acuarela s/ papel, 20 x 30 cm. Acervo propio.

Desde el comienzo de nuestra vida académica, que fue paralela a la vida artística, hemos desarrollado un interés creciente en la investigación práctica y la investigación teórico-crítica del arte.



Ilustración 185 – Andreia Falqueto (2008) *sin título*, grafito sobre papel (2008). Acervo propio.

Durante algunos años, entre 2007 y 2013, tiempo de la graduación (que se extendió más allá de los planes debido a huelgas y paralizaciones de la universidad) experimentamos un proceso de construcción de identidad de artista y paralelamente, de investigador, en un sentido empírico: participamos en varias becas de estudio como monitora de clases prácticas, y también de diversos talleres para comunidad, donde obtuvimos la tarea de crear y ministrar contenidos relativos a la percepción del dibujo, color y pintura; tuvimos contacto como aprendiz y docente tanto para compañeros de graduación, comunidad (talleres libres) y también, para clases graduación a distancia, para la que se ofreció en forma de cursos extracurriculares.



Ilustración 186 - Andreia Falqueto (2014) *Barquillo*
acuarela s/ papel 24 x 32 cm. Acervo propio.

En las becas de estudio, primero actuando en la Galería de Arte e Investigación, donde actuamos en el montaje y desmontaje de exposiciones,

acondicionamiento de obras y diseño de artes (invitaciones) para exposiciones. Posteriormente, migramos la beca al proyecto PID (programa de iniciación a la docencia) e iniciamos la supervisión en las disciplinas de diseño y posteriormente de META (Materiales y Técnicas Artísticas) donde podemos ampliar y perfeccionar el aprendizaje en la fabricación y aplicación de pintura artesanal, permaneciendo por dos semestres y auxiliando a dos profesores.

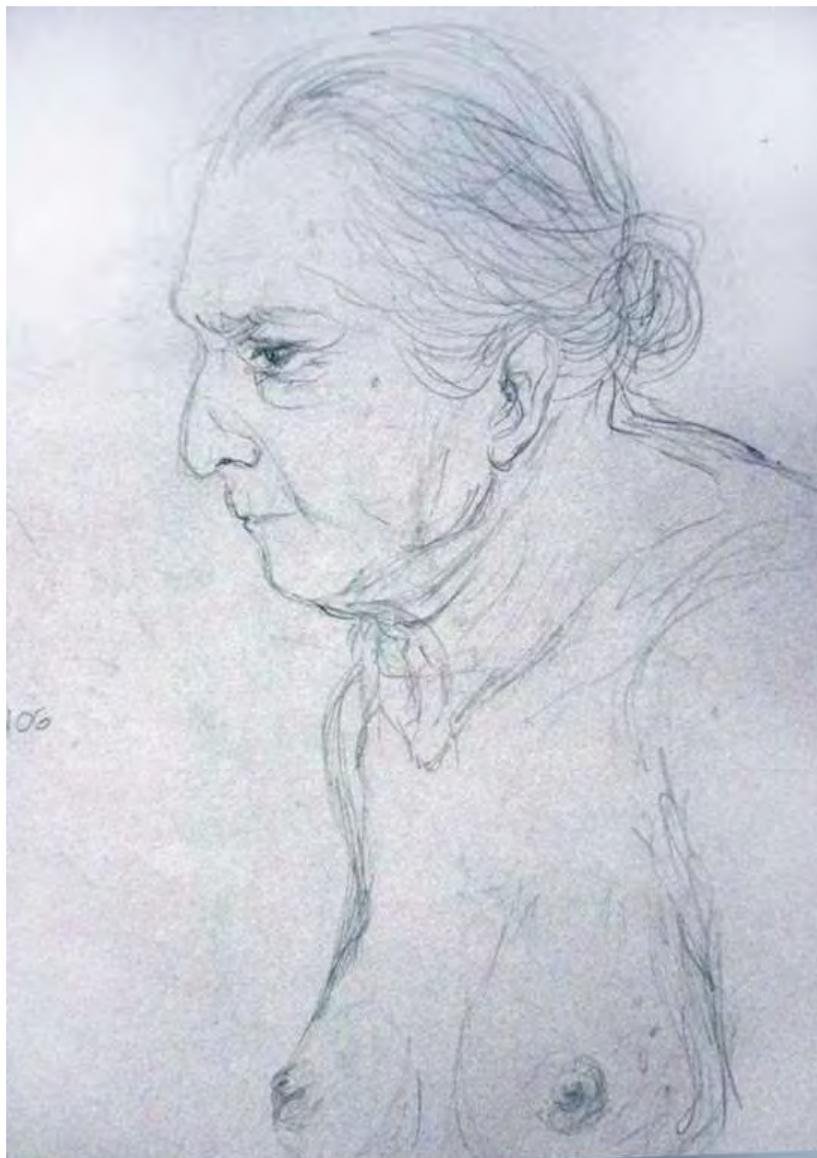


Ilustración 187 - Andreia Falqueto (2008), *sin título 2*
grafito sobre papel. Acervo propio.

Hemos impartido diversos talleres de pintura, diseño y fabricación de pintura, tanto en el ámbito público, en proyectos de la UFES como en el ámbito privado. A pesar de esa metodología muy libre, quizás debido a ella, comenzamos a hacer investigaciones por libre demanda, buscábamos artistas que algún profesor sugería, leíamos textos sobre ese artista, buscábamos entender las evoluciones pasadas en los desarrollos y movimientos artísticos, visitamos exposiciones, Bienal de São Paulo, Inhotim. De esta manera, nos dimos cuenta de que, para existir en nosotros, una posición crítica, era necesaria una aproximación al trabajo y una experimentación.

En estas diversas excursiones a mostrar, siempre procuramos adquirir libros y catálogos de las exposiciones; nos dimos cuenta de que así era como se hacía la documentación y la investigación pública de una exposición, y nos interesaba mucho ver que tanto un crítico como el propio artista, o ambos, podían atestiguar las características críticas y subjetivas de su trabajo. En esa época, aún no habíamos desarrollado el hábito de escribir sobre los trabajos prácticos realizados, cosa que iniciamos con ocasión de participar en exposiciones colectivas que demandaban ese texto.

Como no tuvimos formación o participación en ningún proyecto de iniciación científica, solo en proyectos prácticos-docentes, la metodología de investigación propia se fue cruzando con lo que enseñábamos: las técnicas, las referencias, las dinámicas... fue un período en el que nos dimos cuenta de que las áreas de la teoría y la práctica estarían presentes en nuestro trabajo y que podrían crecer mutuamente.

En medio de estudio, investigación, y tareas como becario, se acercaba el final de la graduación, pues ya habíamos cumplido casi toda la carga horaria del curso. Era el momento de decidir el enfoque en la investigación práctica. Después de muchos años sin tomarlo en serio, en 2010 retomamos el interés por la pintura. Siempre nos gusta pintar, pero nunca como una forma de

investigación en sí, solo algunas obras sin valor artístico, pero con la presencia constante de la figura humana, en forma de personajes de cómics, juegos, etc.

Tampoco tuvimos la oportunidad, antes de graduarnos, de hacer talleres en estudio de arte. Fue en ese período de redescubrimiento cuando nos dimos cuenta de la importancia de la verdad en el trabajo, a través de las fotografías, habría realidad en lo que propusimos hacer.



Ilustración 188 – Andreia Falqueto (2011) *Fabianne*, acrílica sobre papel. 42 x 29 cm. Acervo propio.

Entonces, como forma de ejercicios, desarrollamos trabajos en papel A3 (297 x 420 cm) con pintura acrílica. Estas pinturas se hicieron durante todo un semestre, y la producción rápida, obtuvimos un buen resultado y también creemos que mejoraremos nuestra técnica, tanto en lo que se refiere a la mirada artística como en la habilidad con el dibujo y la pintura en sí.



Ilustración 189 – Andreia Falqueto (2011) *Reinaldo*, acrílica sobre papel.
42 x 29 cm. Acervo propio.

Través del trabajo y observación de artistas de referencia, desarrollamos una paleta utilizando principalmente los colores primarios, y mezclamos el blanco y sus colores complementarios para obtener tonos de gris cromático. Posteriormente ampliamos la gama de tonos principales y, poco a poco, dejamos el color ligeramente más saturado, ya que estábamos usando colores ya listos y con esto era más fácil obtener tonos y lo que de hecho se mezclaba ya eran varios colores terciarios.

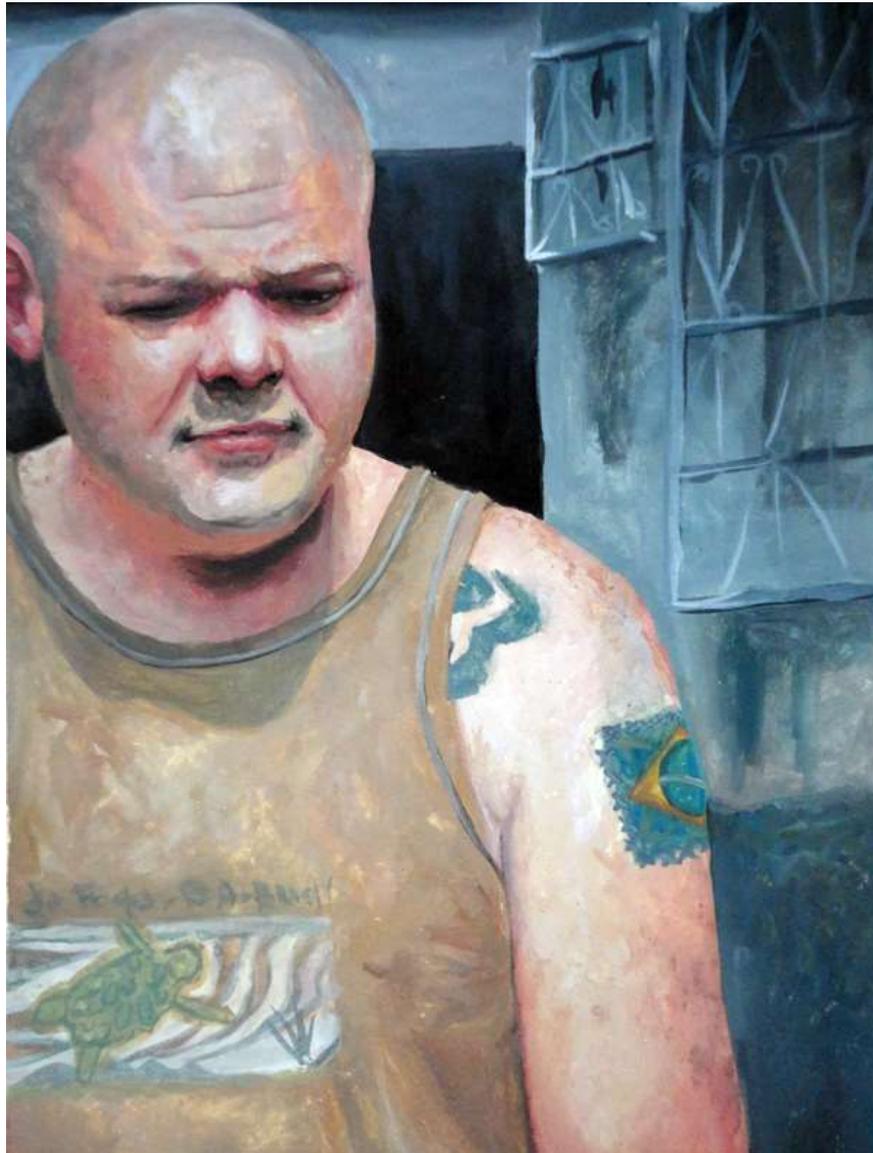


Ilustración 190 - Andreia Falqueto (2011) *Nestor*; acrílica sobre papel.
42 x 29 cm. Acervo propio.

Para pintar, generalmente utilizamos pinceles redondos, no muy delgados, lo que proporciona la marca de los mismos, evitando que la pintura quede muy suave y a colores muy ahumados entre sí. La intención es justamente lo contrario, trabajar con pinceladas muy marcadas y empapadas, dejando ver en parte el recorrido de la pintura.

Esos primeros trabajos fueron las iniciales realizadas con fotografías hechas por nosotros, fue entonces cuando percibí el carácter autobiográfico y antropológico de la investigación. Con la búsqueda del permiso y la imagen del otro para trabajar, nos motivamos, como ya he mencionado, a salir de la zona de confort, en busca de nuevas imágenes, conocer personas y lugares diferentes. Después de estos estudios, me animaron a ampliar las escalas de los trabajos, así como a reemplazar la pintura acrílica por la pintura al óleo.



Ilustración 191 – Andreia Falqueto (2011) Jocimar, acrílica sobre papel.
80 x 50 cm. Acervo propio.

Nuestra intención sería enfocar nuestro trabajo plástico en sí, sus referencias históricas y su valor como retrato figurativo en el escenario del arte contemporáneo. El mismo se compone de varias etapas, comenzando por la elección del modelo, tratando de captar sentimientos y expresiones propias de cada individuo.

Para la foto, pasamos por un proceso de reconocimiento general del entorno, caminando por el entorno y buscando personas dispuestas a participar en el proyecto.



Ilustración 192 – Andreia Falqueto (2011) *Ivna*, acrílica sobre papel.
42 x 29 cm. Acervo propio.

Cuando nos encontramos con una persona disponible, ya sea en la calle o en el caso de esta serie en particular, sentada en la puerta de la casa,

aprovechamos para ver si vale la pena, si hay elementos visuales interesantes y ricos que explorar como pintura, si el individuo en sí tiene detalles interesantes en su conjunto, si hay contraste de colores ya formado en el ambiente, si hay buena luz, y finalmente nos acercamos a la persona e invitamos a participar en la foto.

Luego, a través de una serie de fotografías digitales, realizo diversos registros que se utilizan posteriormente como referencia para la realización de la pintura. Recordando que ya en esta etapa, la fotografía en sí se hacía utilizando una mirada propia de la pintura, buscando el mejor ángulo, una relación de luz y sombra eficaz y rica en sensación de volumen, una disposición de composición y, sobre todo, de colores ligados al espacio y a la luz del ambiente.

Siempre buscábamos capturar ambientes, figuras y objetos que posean, mezclados en su disposición, grupos de colores y tonos complementarios y análogos. Las fotografías sirven de referencia visual y de memoria, ya que nos reconectan con el momento en que se tomaron. En resumen, son la base para la realización de las pinturas.

Cuando buscamos imágenes para nuevas pinturas, estas imágenes deben ser necesariamente de autoría. Después de realizar un gran número de fotos hay un trabajo de selección para llegar a una sola foto que servirá de referencia para la pintura.

Hasta entonces no habíamos realizado una serie, es decir, un conjunto de trabajos pensados de principio a fin como relacionados con un mismo tema o asunto. El trabajo estaba en su etapa inicial y por lo tanto estaba marcado por la experimentación. Ya manifestamos un interés por el retrato, pero aún

buscábamos un medio propio para realizarlo, siendo cada pintura, por sí misma, un intento de elaborar ese medio.

Los modelos eran personas cercanas, pero que no tenían necesariamente vínculos entre sí y no había criterios muy definidos para elegirlos. Esta primera serie, sin embargo, dará continuidad al trabajo que realizamos.

Algunos artistas han influido durante este período de nuestra investigación, desde sus inicios hasta ahora, y tenemos la intención de seguir buscando en sus obras buenas referencias para mi trabajo, tanto técnica como poética y creativa.

Lucian Freud (1922- 2011, Alemania) atrajo nuestra atención principalmente con sus pinturas de desnudos de gran tamaño, y también con estudios de cabezas en pantallas más pequeñas. Su trabajo se hizo principalmente con modelos vivos que posaban en varias sesiones, en su taller. Algunos de sus modelos se encuentran dormidos o simplemente relajados, y su composición casi siempre apuntaba a algo espontáneo, siendo este el punto principal en el que fue posible identificarse con su trabajo.



Ilustración 193 - Lucian Freud, (1980/81) *Retrato desnuda*, Óleo s/ lienzo, 90 x 75 cm, Colección Particular.

Otro artista de gran interés es Ulrich Lamsfuss (1971, Bonn, Alemania). Hace uso tanto de imágenes de medios/revistas como de fotos de autor. La diferencia es que hace un trabajo similar al de Andy Warhol, produciendo una pintura con audacia e ironía, usando algo que ya está masificado (imágenes de modelos) para crear algo nuevo, que no es exactamente una copia. En sus pinturas a gran escala, Lamsfuss utiliza la técnica de óleo sobre lienzos y también lo utiliza para transformar su trabajo en algo multiplicado, exponiendo a veces producciones repetitivas del mismo cuadro.



Ilustración 194 - Ulrich Lamsfuss (2010) *Dirk Hasskarl, Michel Houellebecq (2003)*, óleo s/ tela, 90 x 90 cm, Galeria Daniel Templon, Paris.

Jenny Saville (1970, Cambridge, Inglaterra) es también de gran importancia para nuestras referencias artísticas, ya que trata directa y casi exclusivamente la cuestión de los cuerpos, sobre todo porque muchas de sus pinturas son autorretratos. Jenny hace sus obras también en grandes formatos, donde la carne de sus cuerpos es casi como algo que transmite mensajes. La artista trabaja con la problemática del modelo ideal de belleza, retratándose a menudo desnuda y exponiendo su piel flácida como algo doloroso y otras veces como un arma contra la sociedad que cobra a las mujeres una silueta delgada. La artista también hace retratos en sus series recientes de personas recién operadas, con hematomas y suturas aún aparentes.



Ilustración 195 - Jenny Saville (1992), *Propped*, óleo sobre lienzo 213,4 por 182,9 cm.

6.1.3 Primer trabajo a gran escala.

En 2011, hubo un curso de arte contemporáneo en la UFES, y organizado por el Instituto Tomie Ohtake/SP. Durante nuestra participación, quedó claro que habría una exposición colectiva al final del evento.

Entonces comencé a hacer planes para hacer un lienzo con dimensiones de 220 x 160 cm. Algunos amigos vivían en otro estado y habían regresado recientemente a Vitoria/ES, invitándonos a visitarlos. Al ir allí, nos encontramos con el escenario perfecto para este primer gran proyecto: solo estaban temporalmente en este apartamento, y luego se mudaban, todo estaba organizado como un lío agradable, el colchón permanentemente apoyado en la pared, y todo era improvisado, pero muy acogedor.

Durante una de nuestras sesiones de cine y chat, les conté sobre el proyecto y si podíamos usarlos como voluntarios. Ellos aceptaron y luego tomamos variadas fotos, que luego pasaron por una selección, así que elegimos una:



Ilustración 196 – Andreia Falqueto (2011) *Sidnei*. Fotografía. Acervo propio.

Con la imagen elegida, comenzamos a trabajar, estiré el lienzo en el garaje de mi casa, ya que todavía no teníamos un espacio propio para pintar, y encima, una sábana, de acuerdo con la sugerencia del profesor y futuro orientador de TFM Lincoln Guimarães, y así procedimos, usando dos capas de tela para hacer el lienzo. Fue un proceso largo, sobre todo porque era la primera vez que trabajaba con una imagen de proporciones tan grandes y también porque estaba haciendo todo sin ningún dispositivo técnico, como un proyector, que ayudara a transferir el diseño a la pantalla. Esto no fue realmente un problema, solo nos llevó a tener que entrenar más cuestiones de proporción.

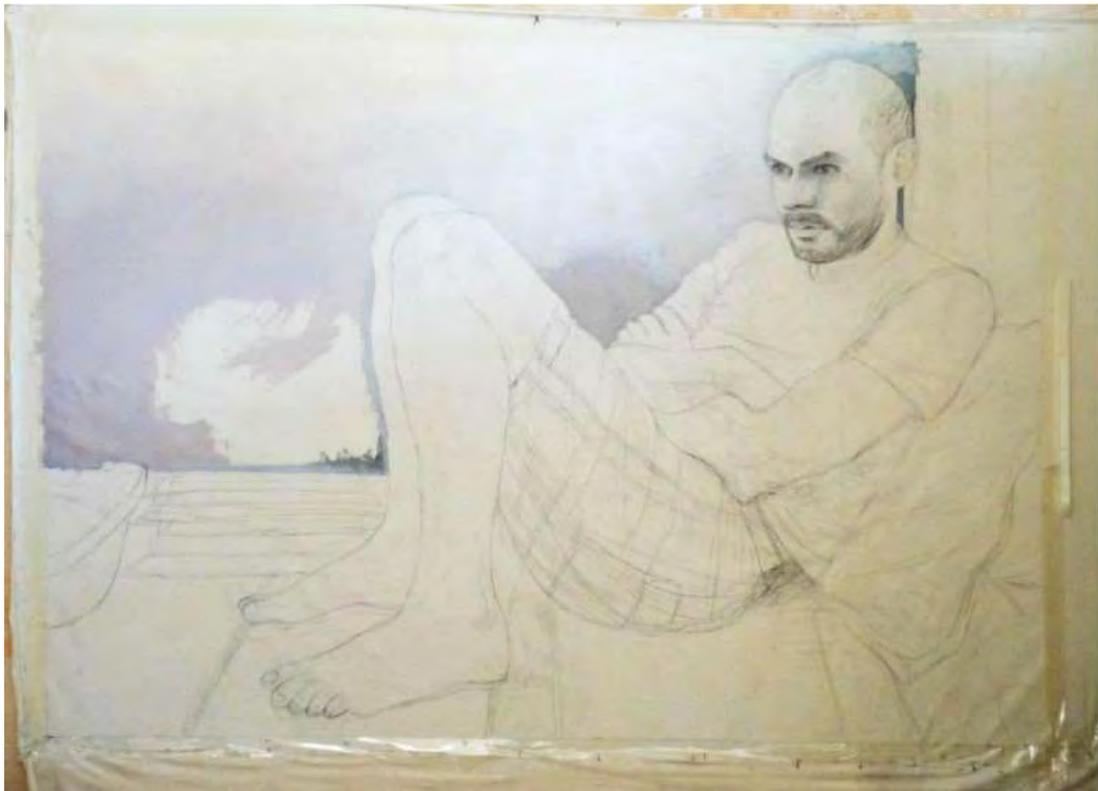


Ilustración 197 - Andreia Falqueto (2011) *Sidnei*, boceto en lienzo, 2011. Acervo propio

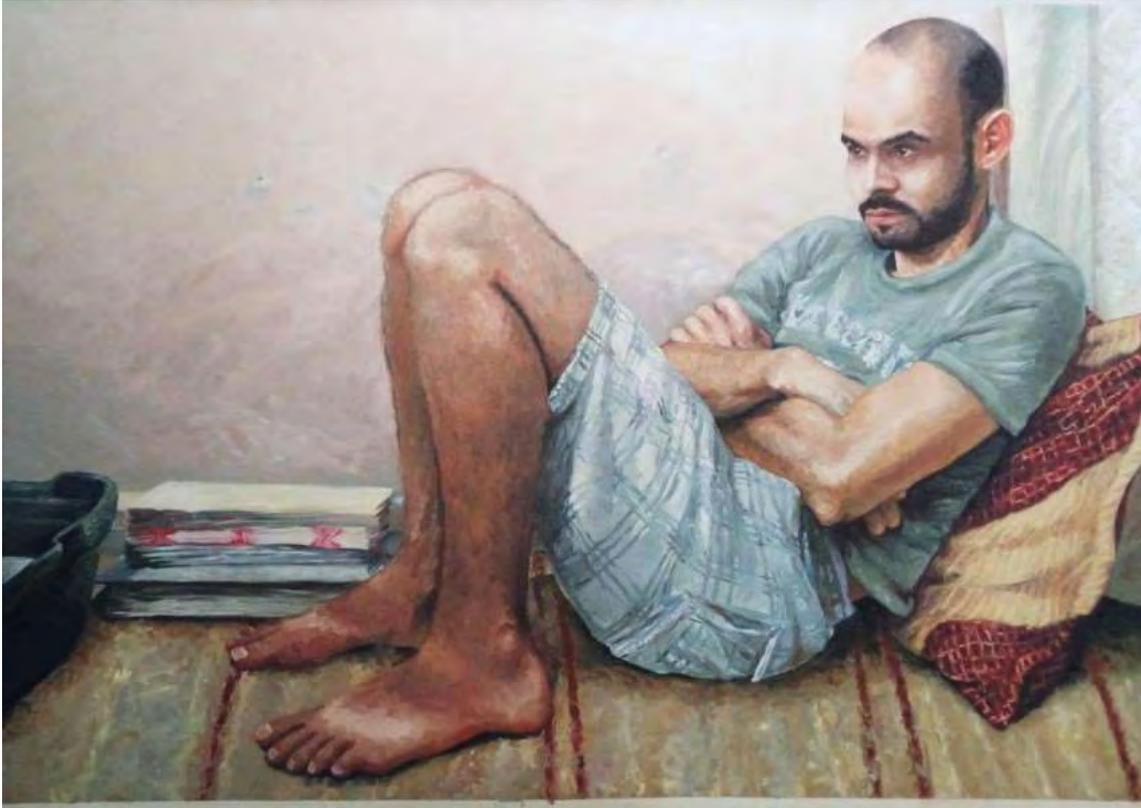


Ilustración 198 - Andreia Falqueto (2011), *Sidnei ou O apartamento antigo*, Óleo sobre lienzo 220 x 160 cm, 2011. Acervo propio.

Tuve algunos problemas técnicos porque cuando ordené el chasis, olvidé la dobla que hace la tela y con eso se hizo pequeño para el soporte. Con esto, una pequeña tira sin tinta quedó muestra en la parte inferior de la pantalla, pero sin causar ningún daño en el resultado final. Esta primera pantalla tuvo una buena acogida en la exposición BASE 2, que tuvo lugar en la Galería de Arte e Investigación de la UFES, en julio de 2011.

Otros trabajos se desarrollaron a continuación, y además de eso, fuimos invitados a formar parte del grupo de artistas representado por una galería local, y por lo tanto hacer allí nuestra primera exposición individual.



Ilustración 199 - Andreia Falqueto (2011) *Laranja Terra*, Óleo sobre lienzo, 180 x 110 cm, Acervo propio.

Aquí ya se percibe una fuerte tendencia a trabajar las relaciones de colores complementarios, y también de producir una pintura más marcadamente saturada y empastada.

En cierto modo, buscábamos una actitud plena de observación del mundo a través de la fotografía, en cambio, con el uso de la pintura, quería acercarme cada vez más al misterio de la creación de imágenes, que tanto me fascinaba; la sensación de la interacción de colores, la sensación de la luz, la profusión de pinceladas... me apasionaba plenamente esta práctica de documentar el mundo, con las fotos, y el juego de colores y texturas (cesía) con la pintura.

Cada vez que salíamos de casa, con la cámara digital, se había convertido en una costumbre acercarnos a la gente y pedirles que les hicieran una foto.



Ilustración 200 - Andreia Falqueto (2012) *Sensação: Estrela*, Óleo sobre tela 150 x 90 cm, Acervo propio.

Algunos trabajos se resumían en grandes dibujos, que íbamos a producir sobre lienzo, con lápices de color, grafito y a veces tinta blanca, usando la misma como goma para los lápices, creando interesantes transparencias fantasmagóricas.



Ilustración 201 - Andreia Falqueto (2013) *Vicky & Ana*, Dibujo en lienzo, 1,85 x 1,10 cm, Acervo propio.

Lo que tal vez todavía no entendía es que la investigación práctica también es un estudio válido. Lo veíamos como una forma de practicar la pintura, estudiar formas de colores, etc. Pero al final del curso en 2012, tuvimos que conectar los puntos y transformar la investigación artística en investigación teórica, y así sucesivamente, construyendo una trayectoria en la que buscaba, más o menos espontáneamente, percibir el trabajo en las pantallas también como un trabajo intelectual.

6.2 La producción artística personal: Procesos de trabajo/Series/Obras. Sobre el proceso de creación y los cambios de paradigmas.

¿Qué otra cosa podría expresar el pintor o el poeta sino su encuentro con el mundo? - Maurice Merleau-Ponty³⁷⁸

Lo que lleva a un artista a ampliar, modificar su modo de hacer, es decir, subjetivar su lenguaje puede ser una infinidad de respuestas. Sabemos que muchos artistas que hoy forman parte de este campo ampliado del lenguaje no comenzaron sus investigaciones directamente con medios no tradicionales. Y no es el factor histórico del arte lo que solo obliga a una persona a cuestionar su hacer y querer cambiar, sino que es más probable que esté relacionado con un impulso personal de buscar su propio límite. Esto se puede sentir cuando se está creando. Es como una conversación contigo mismo.

Nuestro hacer es lo que nos mueve. Cuando dejamos de hacer esto, cuando nos adaptamos y repetimos una acción sin preguntarnos por qué, estamos a punto de perecer. La fuerza motriz de la creación humana es el cambio.

Por el contrario, la tarea del artista al representar el objeto que tiene delante consiste en decidir qué rayos de luz, en las condiciones de la galería, podrán representar lo que él quiere. No se trata de copiar, sino de transmitir. Es más, una cuestión de 'capturar un parecido' que, de

³⁷⁸ Merleau-Ponty, M. (2003) pp. 91

copiar, en el sentido de que un parecido que no capta una fotografía puede capturarse en una caricatura. Hay una especie de traducción aquí, que compensa la diferencia de circunstancias.³⁷⁹

Nos modificamos, nos metamorfoseamos internamente. La utilización de nuevas experiencias por nuestro sistema nervioso se celebra cuando potencia el surgimiento de la voluntad de lo nuevo, del cambio. El potencial creativo se accede a través de la duda y el error. La certeza no crea nuevas posibilidades. Al igual que la ciencia, la creación artística se despliega y multiplica a través de cuestionamientos que van surgiendo en su propio desarrollo.

6.2.1 *Ilha das Caieiras*. Trabajo de fin de curso y primera experiencia con una serie de trabajos.

A mediados de marzo de 2013, fue lanzado por la Secretaría Municipal de Cultura de Vitória/Espírito Santo (SEMC) un anuncio que contemplaría con un premio nueve proyectos para la ocupación de espacios culturales de la capital que, Participamos en la selección no solo por el premio en sí, sino por la posibilidad de obtener fondos para realizar una segunda exposición individual y obtener el aval público para la producción y muestra de obras, teniendo en cuenta que ya teníamos la intención de realizar una serie exclusiva para atender la exposición, y no solo abarcar la producción hasta entonces.

Entonces propusimos crear una serie de pinturas de personas de diferentes edades y géneros, sin apegarme a ningún tema. Uno de los lugares era el espacio cultural, ubicado en el barrio periférico de Ilha das Caieiras, es el

³⁷⁹ Goodman, N. (2006), pp.45-46

Museo Manoel Passos Lyrio, comúnmente llamado Museo del Pescador. Consideramos el apodo un tanto como reduccionista, pero sirve al menos para señalar a qué ambiente está conectado, aunque no todos en la Isla de Caieiras son pescadores. Básicamente, de ahí nació la propuesta para este espacio. La necesidad de viajar a la Isla de Caieiras, conocer a personas desconocidas – al menos hasta entonces – para fotografiarlas, no es algo casual, sino una acción pensada.

Para hacer las imágenes, usamos trazos de la apariencia inmediata de esas personas, sumando a eso elementos de su propia identidad, que aparecían a través de las conversaciones. Muchas de ellas se autodenominan pescadores, cocineras, *desfiadoras de siri* (término típico y tradicional de la región, personas que limpian el cangrejo allí pescado), pero a pesar de ello, llevan en sí algo más que una profesión u ocupación.

Con la adquisición del premio, la oportunidad se mostró como una invitación a un trabajo denso, ya provisto de fondos monetarios para la realización, provisto de espacio expositivo disponible para albergar la muestra resultante de la investigación, y lo mejor, lo más importante y estimado: el escenario de la serie. Entiéndase como escenario no solo el telón de fondo de la obra, sino el ambiente que contiene a todas las personas que hacen que el lugar exista. Aunque este ambiente es determinante de muchos aspectos de la subjetividad y de la identidad de sus habitantes, mi intención es evitar los estereotipos y captar de manera sensible aspectos de la subjetividad de cada individuo representado. Y estos individuos son los residentes del barrio periférico Ilha das Caieiras.

Esto forma parte de la propuesta inicial – hacer una exposición en el Museo de la Isla de Caieiras con retratos al óleo de los habitantes de la zona. Aunque no estoy familiarizado con este ambiente, tomamos la idea como una

oportunidad para transformar algo desconocido en algo cercano, que genera un intercambio directo, una identificación, y no solo una apreciación de la imagen, de manera alegórica, con respecto a ese grupo social. Al tratar con personas y grupos sociales, percibí en mi trabajo un valor antropológico.

Por lo tanto, creemos que vale la pena explorar este aspecto y tener en cuenta que cuando producimos imágenes de personas que conocemos o de personas de una comunidad para luego convertirlas en pintura, siempre intentamos ir más allá de la apariencia visual inmediata. Al respecto, comenzamos a leer títulos de antropología, encontrándonos con citas que tenían mucho sentido para nuestra investigación:

El «yo» se convierte en sí mismo a través de un «tú». Hay un recíproco apelar y responder. El «yo» y el «tú» se alcanzan en su «yo-en-sí», hay un encuentro en el sentido más fuerte del término. [...] Se trata de aceptar a las personas en su totalidad y relacionarse con ellas, en común, con la misma realidad.³⁸⁰

Vimos en la Isla de Caieiras un ambiente potencial donde podríamos desarrollar estas pinturas de manera seria y segura. Sentimos que había algo así como una fuerte identidad social, que creemos posible como sujeto para una investigación completa. Percibimos en mí una necesidad de entendimiento de ese grupo.

En nuestra práctica artística, además de obtener imágenes para desarrollar la investigación en pintura, es importante también hacer un mapeo de hechos impactantes de las vidas de estas personas dentro de esta comunidad. Hacer registros imaginarios de una persona, cuestionar, conversar, interactuar, es una manera de tratar de conocer y comprender un poco de ese

³⁸⁰ Rabuske, E.A. (1986) pp. 153.

ser. Creemos que la búsqueda de esta identidad social múltiple es una búsqueda de encontrar un poco de nosotros mismos en el otro.

Al igual que en el mito de la cueva de Platón, solo nos conocemos realmente cuando nos permitimos conocer al otro. También hay un pasaje notable del libro *Las ciudades invisibles*, de Ítalo Calvino. En esta obra, el escritor narra su propia versión del encuentro de Marco Polo con el gran Kublai Khan y describe sus excursiones por las ciudades que el soberano nunca había visto.

Marco Polo entonces viajó por todo el imperio mongol trayendo a Khan la información sobre su dominio. Aunque poseía las naciones, no las conocía. Creemos que la situación, no solo la nuestra, sino como la de todos, es similar: somos de una nacionalidad, nacemos y vivimos en nuestras casas, dentro de ciudades, barrios. nos proclamamos brasileños, capixabas³⁸¹, pero, sin embargo, no conocemos nuestro entorno. Sin duda, esto no se aplica solo a nosotros. Por eso, deseamos usar también esta investigación como una forma de mapear este lugar tan representativo para la cultura de nuestro estado. Creemos que será una fuente de conocimiento y memoria para todos aquellos que estén interesados en conocerse a sí mismos y a los demás. Como CALVINO reflexiona:

Al llegar a una nueva ciudad, el viajero se reencuentra con un pasado que no recordaba haber existido: la sorpresa de lo que has dejado de ser o de poseer se revela en lugares extraños, desconocidos. (...) Los otros lugares son espejos en negativo. El viajero reconoce lo poco que es suyo descubriendo lo mucho que no ha tenido y lo que no tendrá.³⁸²

381 Se dice uno que nasce en la provincia del Espirito Santo

382 Calvino, Í. (2003) pp.30-31

Creemos que es válida esta colocación de nuestras relaciones sociales y conmemorativas, aunque de manera poética, de nuestra relación con el extranjero, sea él persona o local. Vemos la Isla de las Caieiras de esta manera, un ambiente que entendemos como «dominio geográfico», pero nos es ajeno a los detalles simples.

Buscando, como se mencionó, entendernos a nosotros mismos y a los demás, la investigación se llevó a cabo en excursiones al sitio con la intención de hacer los registros fotográficos y conocer no a todos, pero solo a algunos lugareños. Sería una pretensión exagerada creer que es posible obtener información y datos de todos los habitantes – no se trataba de realizar un censo, sino de mapear poéticamente individuos representativos de su espacio y memoria afectiva local. A continuación, discutiremos por qué buscamos a estas personas para incluirlas en nuestro trabajo, creando una serie de pinturas sobre un tema en particular.

Buscamos de inmediato hacer una visión general del barrio, recorriendo sus calles principales y avenidas. Es importante destacar que, a pesar de su nombre, la isla de Caieiras no es precisamente una región insular; tal vez lo fue en el pasado, pero actualmente no se cruzan puentes para llegar allí. Su geografía tiene algunas laderas y, debido a la construcción sin planificación de algunas casas, algunos pasajes se han reducido a callejones. En la orilla, las casas que bordean el agua tienen en sus fondos unos pilares que sostienen parte de la estructura, estas casas no tienen paredes, convirtiendo así las viviendas en un pedazo de paisaje, de manera directa.

Allí, nos dimos cuenta de que había niños jugando en la calle y recogiendo peces con varitas de bambú, otros soltando cometas y el ambiente parecía tranquilo. En ningún momento nos sentimos amenazadas por algún malhechor o ladrón. Por el contrario, algunas personas se mostraron receptivas y me

saludaron. Creemos que este es un hábito común debido a la gran cantidad de visitantes que reciben. Caminamos por la calle principal, con la cámara en la mano, sin encontrar ningún punto que llamara la atención.

Caminando por la calle, vimos a una persona que parecía ideal para pedir información: una señora desfilaba siri a la puerta de la casa que asumí que era suya, sentada, usando como aparador una mesa de plástico blanca. De inmediato nos dimos cuenta de que, pegados a la pared de la casa, había pequeños carteles tamaño A4 manuscritos, que contenían información, a modo de menú y publicidad de sus servicios. Eso fue un punto facilitador, porque como comerciante, ya estaría más acostumbrada a tratar con el público, así que no dudé en acercarme a ella con naturalidad.

Luego nos presentamos y le contamos la propuesta. Ella se mostró muy dispuesta a escuchar. Luego explicamos brevemente sobre el trabajo: sobre las pinturas, sobre la universidad y que haríamos una exposición en el museo que estaba cerca. «Lelet» (apodo de Eliete), como pidió que se le llamara, comentó que estaba acostumbrada a que le fotografiaran y a dar entrevistas, porque hace unos años había sido presidenta de la Asociación de Desfileadores de Siri de la Isla de las Caieiras. Mientras hablábamos, Lelet desprendía una enorme bandeja de siris que estaba sentada en una mesa delante de él. Con agilidad y experiencia, abría la cáscara del cangrejo, limpiaba muy bien, reservaba la carne y descartaba el caparazón. Observamos esa actividad con atención mientras conversábamos.

Todavía había algunos chicos en la calle. Se acercaron a mi interlocutora, que los trató con familiaridad –nos dimos cuenta de que eran conocidos, tal vez vecinos– y le pidieron que, en cuanto acabara de romper la bandeja de siris, les cediera las cáscaras. Así lo hizo, y ellos tomaron la caja y fueron, cada uno

agarrando de un lado, llevando la basura para ellos, materia para la pesca que harían a continuación.



Ilustración 202 – Andreia Falqueto (2013) *Residencia de Lelet e familia*. Fotografía. Acervo propio

La foto, de carácter más periodístico que artístico, todavía no tiene el potencial que buscamos, así como tampoco aporta muchos elementos visuales de interés y traduce solo un momento banal. Obtuvimos un resultado presumible en una primera visita al sitio: fotos típicas de turistas, superficiales, que no transmitían ninguna emoción o cercanía, a lo sumo, narraban visualmente una actividad.



Ilustración 203 - Andreia Falqueto (2013) *Niños llevando bandeja de cáscaras de siri para pescar*. Fotografía. Acervo propio

Realizamos algunas caminatas por las calles cercanas, para hacer un conocimiento topográfico superficial del barrio. Nos encontramos con una casita sencilla, con paredes bajas, cuyo fondo (así como otras casas cercanas) daba al mar. Un perro yacía en el patio cementado y una anciana sentada en la ventana.

Volvemos una vez más al barrio. Esta vez, al pasar frente a la casa de Lelet, nos dimos cuenta de que la puerta estaba abierta, y ella estaba sentada en un sofá en la habitación que daba a la calle.

También nos dimos cuenta de que es muy importante el descubrimiento que hicimos, por casualidad, que era tener un contacto directo con Lelet y su familia. Apenas la conocíamos y ya estábamos dentro de su casa, en la silla, viendo la televisión, y entonces nos dimos cuenta de que era justamente lo que buscábamos: una simple ama de casa, divertida, muy espontánea, visión que de ninguna manera la restringía simplemente a una trabajadora que vendía cangrejo.

Decidimos cerrar la visita, un resultado muy positivo. Allí cerca, en el muelle, algunos niños jugaban, pescaban y se reían. Uno de ellos estaba revolviendo un balde lleno de pescados. Entonces se agachó y le preguntamos si podíamos fotografiarlo. Actuó espontáneamente y aceptó. Le agradecemos y hablamos de que habría algunos talleres durante la exposición en el Museo de allí y dijo que le encantaba dibujar, que le encantaría asistir si pudiera.

Entonces comenzamos a hacer la planificación de las pantallas para la exposición y decidimos hacer cinco trabajos de pantalla y algunos estudios. La galería, como se ha mencionado, es pequeña y solo tiene una sala de exposición. Realizamos el diseño de las telas en dimensiones y cantidad justamente para estar de acuerdo con el espacio:



Ilustración 204 - Planta del Museo do Pescador (2013) Acervo SEMC - Ayuntamiento Vitória/ES

Con esto se resolvió que no se necesitaría mucho trabajo para llenar la galería, no queríamos que un cierto exceso de información perjudicara la exposición. Para finalizar la explicación de los trabajos, haremos un breve relato de cómo fue el primer lienzo pintado para el proyecto. Empezamos a pensar en cómo hacer que la pantalla en sí interactúe más con la pintura y luego con el espectador.

Así que partimos de la idea de usar una nueva etapa en esta serie, coloreando completamente el lienzo para solo entonces esbozar la imagen y pintar. La intención sería utilizar este plano de color de manera concreta en la imagen, haciendo que interactúe con los elementos pictóricos. Para ello necesitaríamos elegir, a cada pantalla, una tonalidad que dialogue con el resto ya establecido. Para ello, hice una prueba en un papel de color, utilizando los colores de la paleta de la imagen:

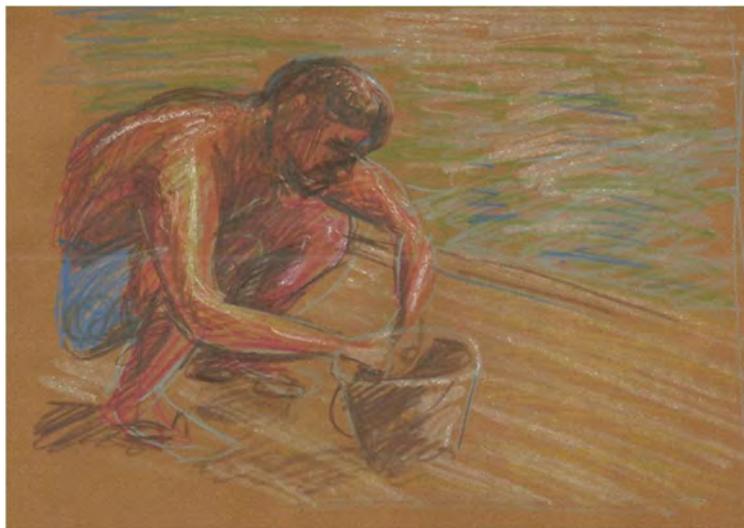


Ilustración 205: Andreia Falqueto, boceto y teste de color para tela, Acervo propio

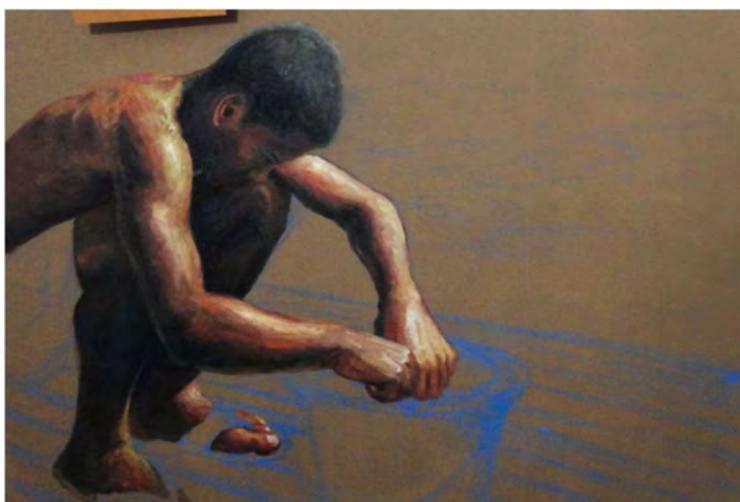


Ilustración 206 - Andreia Falqueto (2013), lienzo en proceso. Acervo propio



Ilustración 207 - Andreia Falqueto (2013), *Deixa eu ver* - Óleo sobre lienzo, 220 x 140 cm.
Acervo SEMC - Ayuntamiento Vitória/ES

Este trabajo, después de la exposición, se integró en el acervo del Ayuntamiento de Vitoria a través del término de donación.



Ilustración 208 - Andreia Falqueto (2013), *Serie isto não é um anúncio*, 20x30 cm óleo sobre lienzo.

También realizamos una pequeña serie de pinturas de los anuncios repartidos por el local, siendo una forma de participar y al mismo tiempo, convertir en lenguaje visual para la pantalla, carteles hechos a mano sin ninguna preocupación de Gestalt. Esta característica fuertemente espontánea y local aporta un carácter auténtico a las imágenes. Algunos de estos carteles se pueden ver en la imagen de Lelet frente a su casa. Otros trabajos de la serie:



Ilustración 209 - Andreia Falqueto (2013), *Quanto tempo vai levar* - óleo s/ lienzo - 150 x 110 cm, acervo Galeria de Arte e Pesquisa - UFES

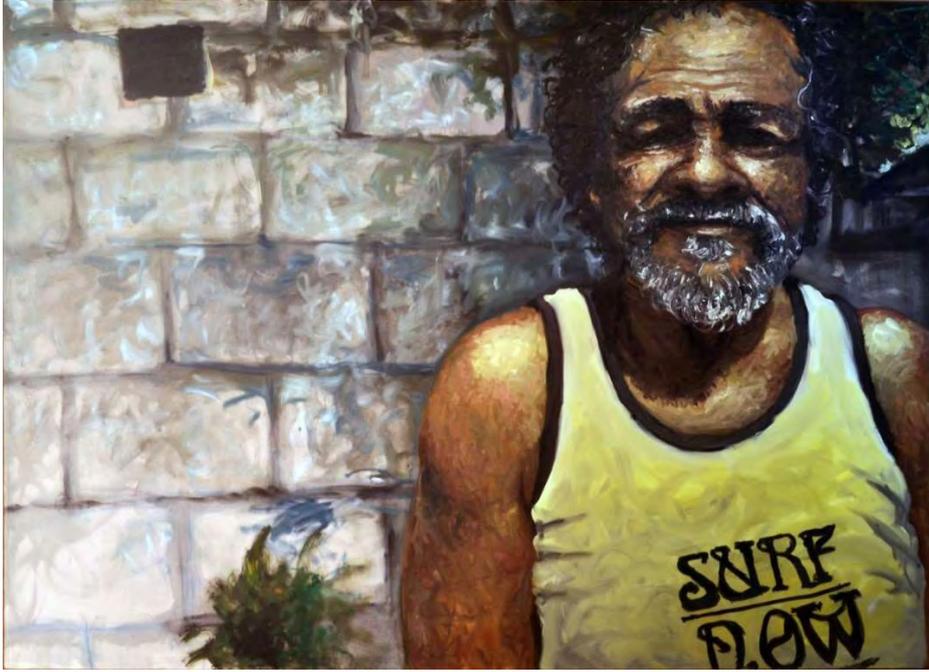


Ilustración 210 - Andreia Falqueto (2013), *Tá na cara*, óleo s/ lienzo, 150 x 110 cm, acervo propio.



Ilustración 211 - Andreia Falqueto (2013), *Tudo sob controle*, óleo s/ lienzo, 145 x 110 cm, acervo propio.



Ilustración 212 – Andreia Falqueto (2013), *Manga*, óleo s/ lienzo, 145 x 110 cm, acervo propio.



Ilustración 213 - En detalle en la abertura de la muestra, Lelet y su nieta.

6.3 La enseñanza del arte - observación, aprendizaje y nuevas propuestas.

Desde una perspectiva de búsqueda de la mejora personal, profesional, técnica y también subjetiva, a lo largo de los años ligados a la graduación y posgraduación, percibimos que muchas veces, la enseñanza de la pintura tiene una metodología demasiado técnica o, por el contrario, demasiado libre.

En este sentido, pudimos, durante dos importantes períodos de trabajo dando clases para el curso de artes en la UFES (2014-2016 y 2021-2023), llevar a cabo planes de enseñanza de pintura enfocados un poco en cada tema: por un lado, tratando de llevar a los estudiantes desafíos técnicos, por otro, proponiéndoles que comprendan e interpreten las formas, los colores, con una reflexión basada en artistas modernos y contemporáneos: «Pintar es una ciencia [...] no siendo las imágenes más que sus experiencias.»³⁸³

Si pensamos positivamente que pintar es una ciencia, el ejercicio en ese lenguaje requerirá del practicante un esfuerzo y una dedicación. Por el hecho de haber sido autodidacta en pintura, durante largos períodos errando y acertando, haciendo pruebas, leyendo contenidos relacionados con el tema y aplicando estas ciencias de la forma y del color en trabajos. Sabemos que estamos perfeccionando, pero fueron estos ejercicios los que permitieron crear planes de clase para pasarlos a los estudiantes.

Sin embargo, creemos que no hemos tenido total libertad o condicionamiento técnico para realizar lo que deseamos, ya que la realización es un intercambio: a veces el propio alumno no trata de leer los textos

³⁸³ Goodman, N. (2006), pp.63

sugeridos, o se mantiene muy refractario a las propuestas. Pero creemos que poco a poco, podremos mejorar las metodologías y aplicar cada vez más las propuestas y percepciones del arte contemporáneo, de la ampliación de la pintura, en el aula.

También pudimos, en 2019, estar presentes en clase como profesora asistente de nuestra directora de tesis T. Fernanda García Gil, en la Universidad de Granada, en las asignaturas de *Pintura y Naturaleza* y *Pintura y Procesos de Abstracción*. Esta experiencia nos permitió experimentar las dinámicas aplicadas por ella y percibir las respuestas de los estudiantes: Como siempre, a algunos les fue mejor que a otros, pero eso no cambió necesariamente la innovación de la metodología.

Estar presente en clase en la UGR durante el curso de doctorado fue un regalo invaluable, ya que pudimos escuchar a una persona con más experiencia exponer ideas, conceptos y métodos, y así aprendimos mucho sobre cómo enseñar utilizando conceptos en pintura fuera de lo tradicional.

En la pintura, es necesario observar el entorno, pero también, es necesario observar lo que hay dentro de nosotros, es decir, además de la importancia de incentivar a los estudiantes a aplicar sus visiones y no solo copiar una obra o artista, también es de gran importancia, buscar la validación de esos conocimientos, desde el empírico hasta el técnico.

Tenemos interés, si hay ocasión para ello en nuestra vida académica y profesional, en trabajar enseñando, y mantener nuestra producción artística, uniendo ambas cosas, y llevar al plan de estudios de arte una disciplina similar, con el objetivo de aplicar una propuesta que combine los conocimientos técnicos y conceptuales tradicionales y modernos, y al mismo tiempo, asumir desafíos en una esfera ampliada del lenguaje de la pintura.

6.4 Nuestro desarrollo práctico relativo al tema de la investigación.

6.4.1 Primeros cuestionamientos

Después de realizar el curso de Posgrado en Artes (2015-2017) en la UFES, o tal vez, en ese período, efectivamente, nos dimos cuenta de la insurgente necesidad que sentía de producir algo que no fuera suficiente en la pintura sobre lienzo. Siempre buscando visitar exposiciones y conocer nuevos artistas, algo dentro de nuestra mente cuestionaba las formas tradicionales de la pintura, y definitivamente estábamos buscando un cambio en el trabajo artístico.

No sabíamos por dónde empezar. No queríamos crear instalaciones, porque me di cuenta de que nuestra creatividad venía de lo real. En ese mismo período, cambiamos de dirección, yendo a residir en un barrio con muchos edificios, diferentes de la dirección anterior que solo tenía casas. Siempre hacía un recorrido a pie para dar clases en la universidad, hasta que nos dimos cuenta de algo muy común, pero que llamó la atención: el uso de un tejido de plástico que imitaba el césped natural: por supuesto, era más barato y fácil de mantener, pero al mismo tiempo aislaba la germinación de nuevas plantas (quizás eso era lo más interesante para quien creó este dispositivo).

A partir de una propuesta enviada a un premio, y posteriormente presentada en un simposio de la UFF³⁸⁴, propusimos una reflexión dentro de la comprensión de lo que era real, y lo que era totalmente inventado por nosotros

³⁸⁴ Presentación realizada en 2016 *Experiências secundárias - Comunicação em mesa/Simpósio. Simpósio Uso Impróprio* Niterói/RJ. Originalmente publicado en portugués.

para facilitar nuestra vida, o, en el caso, para crear una experiencia secundaria de algo real.

El proyecto *Experiencias Secundarias* pretendía, a través de pinturas, dibujos, fotos y videos, analizar la relación entre las experiencias primarias y secundarias, y viceversa. Se entiende aquí, por experiencias primarias, fenómenos personales derivados directamente de la relación única e individual del sujeto con la naturaleza: zambullirse en el mar en una playa, bañarse en la lluvia, correr en un sendero en el bosque o en un campo, etc. Con esto se pretendía no criticar o tomar partido de alguno de los lados de las experiencias, sino pensarlas de manera intercalada.

Para ello, obtuvimos en internet fotos de anuncios de diversos productos que proporcionan experiencias secundarias y a través de la pintura, fabriqué nuevas imágenes de experiencia, emulando así, visualmente, la vivencia de aquel sujeto en la imagen en una experiencia primaria. La exposición será de pinturas, dibujos, videos, fotografías instalaciones que serán experimentadas por los espectadores.

Los dos trabajos de esta muestra que ampliaron nuestra visión de la pintura, fueron principalmente una instalación con césped sintético y natural, y un lienzo, un políptico, que jugaba con el discurso del anuncio de duchas, multiplicando y repitiendo la imagen.



Ilustración 214 - Andreia Falqueto (2016), Vista da instalação verde-grama – grama sintética y grama natural. *Galería de Arte Espaço Universitário - UFES - Vitória/ES* acervo propio.

El trabajo *verde grama* consistía en observar, sentir y pisar las diferentes texturas, naturales y artificiales, y notar cómo el elemento natural parecería (o no) dentro del espacio cerrado de la galería. Instalamos una luz amarilla para imitar el color del sol, de alta potencia, y solicitamos a los monitores que llevaran a cabo un riego diario de la hierba. Hoy me doy cuenta de que podríamos haber hecho toda una serie con solo ese trabajo.

La sensación de pisar el césped natural y el césped artificial se podía lograr en grupo o solo. También buscamos yuxtaponer a los trozos de hierba para proponer una percepción relativa de los colores de estos elementos, ya que el elemento sintético tiene poca o ninguna variación de tono, mientras que, en el natural, puede tener una gama de verdes, dependiendo del estado de hidratación de la planta, la falta de nutrientes, etc.



Ilustración 215 - Andreia Falqueto (2016), *Waterfall...Rain...RainWaterfall (Cachuveiro)* – óleo sobre tela, políptico, tamaño total: 160×195 cm. *Galería de Arte Espaço Universitário - UFES - Vitória/ES* acervo propio

Este trabajo juega con la idea del múltiplo y trae la repetición como forma de diversidad, donde buscamos las diversas experiencias naturales, como si realmente pudieran emular la sensación provocada por fenómenos naturales (lluvia y cascada).

Posteriormente a estos trabajos, realicé otras obras que no están dentro de esta línea de investigación, y solo en 2018, pude volver a investigar a fondo sobre el tema, cuando de la ocasión de mudarme a España a estudiar, ingresar al posgrado en Producción e Investigación y arte, e ingresar al grupo en Los Bordes.

6.4.2 En Los Bordes – Ampliación del trabajo con el grupo

En 2018 fuimos invitados a trabajar con el grupo En Los Bordes, colectivo de arte y activismo de La Zubia, organizado por miembros culturales locales y nuestra Directora de tesis T.F.García Gil. Este grupo, como asociación, buscaba trabajar ante los aspectos fundamentalmente:

La implicación de los públicos en el arte contemporáneo. La necesidad de conservar, proteger y defender el medioambiente y el entorno donde vivimos. Reivindicamos un arte de actualidad y no un arte que se le imponga a los ciudadanos, sino que sea a partir de su paulatina educación e integración, pudiéndose así activar una experiencia compartida entre artista-espectador. De esta manera, éste último podrá desarrollar actitudes de comprensión y conocimiento a través del arte y de sus funciones. Posteriormente se transforma en un arte colaborativo donde el espectador se implica en la realización de la obra, la mayoría de las veces realizada a través de material que nos da la propia naturaleza o de las basuras que se desechan en los campos, bosques y calles. Esta vertiente se orienta hacia un trabajo pedagógico acerca de la importancia de la basura en nuestras vidas cotidianas.³⁸⁵

La propuesta del grupo era trabajar con y en recursos naturales, más precisamente del parque de Las Canteras, de la Zubia. En este proyecto, me desafiaron a crear un trabajo completamente diferente al que estaba acostumbrada a hacer.

³⁸⁵ Em Los Bordes. *Introducción*.



Ilustración 216 - Andreia Falqueto (2018) *169 colores*, Materiales: Materiales de desecho encontrados e intervenidos. Acervo Propio

La idea principal del proyecto, (que fue mencionado, junto a demás trabajos del grupo *En Los Bordes*, en un artículo³⁸⁶), pretendo hacer una transformación de materiales de basura en materiales estéticos de manera práctica y subjetiva. Así, hicimos nosotros una caminata en búsqueda de recogida de materiales, y el elegido fue dos pallets que se encontraban tirados en una parte del parque. Ellos cambiaran de basura a materiales artísticos con colores de la naturaleza, y formaran en seguida un mosaico abstracto en la naturaleza.

La metodología de este proyecto es más que las acciones mecánicas de recolectar estos materiales descartados en la naturaleza, cortar en trozos cuadrados, realizar una limpieza en ellos, y componer de esta manera, bloques

³⁸⁶ Apolonio, L., Romero, S. C., Jiménez, G. R., & Gil, F. G. (2018).

de colores con pintura. Es también de dar visibilidad a la posibilidad de crear utilizando materiales desechados y propiciar el desarrollo de proyectos creativos que ubiquen su significado en la ciudad.

De forma poética, cada trozo del pallet (que era una basura) transformase a em una pieza colorida estética y vuelve a la naturaleza en formación de un mosaico abstracto, dejando clara la idea de posibilitar la transformación de materiales con el arte.



Ilustración 217 – Registro de proceso de trabajo n.1 – Acervo propio



Ilustración 218 – Registro de proceso de trabajo n.2 – Acervo propio

He aquí un resumen de la acción que se llevó a cabo:

Empezamos recogida del pallet; corte, limpieza, preparación de la superficie (con lija) y pintura. En seguida, estas piezas serán devueltas a el espacio público cerca del parque natural de La Zubia. Crearemos una disposición de piezas sencilla y la idea también es permitir que el espectador recorra, si quisiera, una pieza del trabajo para sí mismo. Fueran en total 169 piezas de madera pintada.

Este trabajo fue sin duda uno de los primeros en el que el proceso de creación jugó un papel casi tan importante como el de la aplicación de los colores. Fue también uno de los primeros trabajos que tuvimos ayuda de terceros, tanto para recoger los pallets, como para cortar, e instalar en la naturaleza.



Ilustración 219 - Andreia Falqueto (2018) *169 colores*, Materiales: Materiales de desecho encontrados e intervenidos. Acervo Propio

6.4.3 Panorama concreto: "Soy el espacio donde estoy..."³⁸⁷



Ilustración 220 - Andreia Falqueto (2018) *Panorama Concreto* em exhibição em el Centro Carmen Jiménez – La Zubia, Granada. Acervo Propio

El *Panorama Concreto* llegó a ser un conjunto de seis pinturas-esculturas creadas a partir de piezas de construcción abandonadas en la naturaleza y encontradas durante varios paseos a la deriva en el Parque Municipal Las Canteras, en La Zubia, Granada, España. Estas piezas fueron recogidas en los senderos del parque y reinventadas, reinterpretadas y transformadas en esculturas que son una mezcla de objetos-trouvé y obras pictóricas.

Las pinturas hechas en los escombros encontrados y preparados para este propósito están inspiradas en los paisajes del parque. Al transformar los escombros abandonados en una obra de arte, nos damos cuenta de cuánto dejamos por el camino en este proceso de construcción-destrucción-reconstrucción.

³⁸⁷ Texto adaptado de publicación original de nuestra autoría en Falqueto, A. L. *Panorama Concreto*. Revista *Têmpera*. Originalmente publicado en portugués.

Durante mucho tiempo, trabajamos con materiales artísticos tradicionales, creando imágenes hechas con fotos de personas que se cruzaban en nuestro camino: la imagen artística se construía a partir de registros fotográficos realizados con la participación de quienes me rodeaban.

Sin embargo, hace algunos años nos preguntamos cuál es el lugar de la pintura en el arte contemporáneo, de dónde debe surgir, y cómo debemos crear nuevas soluciones que respondan a nuestras propias inseguridades y dudas con respecto al mundo en que vivimos. Observamos que la mayor intención latente era investigar las posibilidades y límites de la pintura en el arte contemporáneo.

Actualmente nos interesa crear imágenes que rompan la línea entre pintura y escultura y crear con materiales que están fuera del contexto tradicional de la producción artística. En los últimos dos años viviendo y estudiando en España, he podido percibir nuevas posibilidades de creación nunca antes imaginadas. No necesariamente por el lugar en sí, sino por estar fuera de la zona de confort.

La producción de obras para incrementar una propuesta de exposición al aire libre en el parque consistía, de acuerdo con los deseos de mi Directora de tesis, en quitar la venda de los ojos de la gente, para que se diera cuenta de qué naturaleza se debe cuidar y también, puede ser escenario de obras de arte literalmente fuera del cubo blanco.

La idea sería crear trabajos que dialogaran con el parque natural y sus alrededores, incluyendo de alguna manera a las personas que vivían cerca. Realizamos las primeras excursiones en el sitio. Varias fueron las caminatas por esos campos y colinas, tratando de averiguar cómo convertir algo de ese lugar en objeto de investigación. El parque estaba poblado con muchos pedazos de chatarra de mampostería y los restos de la construcción, a pesar de tener

un hermoso paisaje, por increíble que parezca, estaban constantemente contaminados por algunos lugareños.

A menudo, en estas caminatas, surgió la pregunta de cuál debería ser el papel del artista en un entorno donde no hay industrialización: solo colinas, árboles, hierba seca y escombros de construcción. Esto se debe a que es normal conceder gratuitamente el impulso creativo al individuo cuando está rodeado de una efervescencia cultural que lo motiva a hacer, de manera antropofágica, un trabajo que extrae de lo que rodea elementos que servirán de base para construir o deconstruir su propia obra.

Por lo tanto, vi en estos restos de edificios una neutralidad y un anonimato, porque nadie los veía como algo importante, siendo el espacio tan amplio que un poco de basura adicional no era una gran molestia. Me di cuenta de que su importancia residía en el hecho de que no pertenecían a ese lugar ni a ningún lugar. ¿Cuál debería ser el lugar de un objeto que alguna vez formó parte de las paredes de una vivienda? Así que convertí estas llamadas piedras de la construcción en soportes artísticos y pinté en una de sus superficies el paisaje donde estaban, es decir, usando la cámara, hice imágenes digitales del paisaje, que fueron la inspiración para la imagen compuesta en esos objetos.

Estas piezas son parte de nuestro propio entorno, ya que una vez fueron parte de casas y hoy en día, son basura tirada al entorno de contemplación natural, y reflejan, como un espejo, el paisaje que ocupaban. Son heridas abiertas y petrificadas.

Haciéndose eco de la afirmación citada por Gaston Bachelard: «Soy el espacio donde estoy.»³⁸⁸ nos permitimos observar el entorno: un paisaje vacío. Este paisaje proporcionó un reflejo despegado de lo tradicional, la presencia

³⁸⁸ Arnaud, N. apud Bachelard, G., (1965), pp.128

humana existe allí, de forma implícita, aunque no se vieran personas, allí estaban sus huellas: restos de construcción descartados en la naturaleza.

Así, la realidad está compuesta de todo, incluso de cosas insignificantes, descartadas, no deseadas. También debemos pensar en los preámbulos de la realidad que genera una pintura, que están relacionados con la vida en su concepción más básica. Reflexión sobre cómo Bachelard ve este vínculo entre crear y vivir:

Incluso en un arte como la pintura, que da testimonio de una profesión, los grandes éxitos son extraños a la profesión. (...) Solo a ese precio una obra es, en todo momento, ese tipo de principio puro que hace de su creación un ejercicio de libertad [...] El artista no crea como vive, vive como crea.³⁸⁹

Cuando nos predisponemos a estar abiertos a lo que nos rodea, agudizando nuestra percepción, conseguimos generar imágenes que nos ayudan a entender nuestro propio camino. Con el tiempo, las imágenes que forman parte de nuestro archivo mental, como el *Atlas* de Aby Warburg (2010), se mezclan con las imágenes que nos rodean. Por esta razón, a menudo la mirada está contaminada por elementos que ya forman parte de ese archivo, incluso si el sujeto creativo no se da cuenta de esto.

De esta manera, percibo *Panorama Concreto* como una posible interpretación de la observación de aquel lugar, un registro de un paisaje que no correspondía a mi realidad hasta entonces, pero que, después de varios contactos, se convirtió en parte de nuestro trabajo. Cuando creamos una

³⁸⁹ Bachelard, G., (1965), pp.19-20

imagen, también nos creamos a nosotros mismos. Cada trabajo es una pieza más en nuestro propio atlas.



Ilustración 221 - Vista del *Google Maps* de la ciudad de La Zubia e do Parque de Las Canteras. Registro digital de 2019. Acervo propio.



Ilustración 222 - Andreia Falqueto (2019) *Paisaje del Parque Natural con restos de construcción n.1*. Fotografía. Acervo propio



Ilustración 223 - Andreia Falqueto (2019) *Paisaje del Parque Natural con restos de construcción n.2*. Fotografía. Acervo propio. Fotos tomadas durante la llamada deriva creativa / análisis del espacio: varios paseos en el parque natural. Encontrado espontáneo de residuos de construcción. Acervo propio

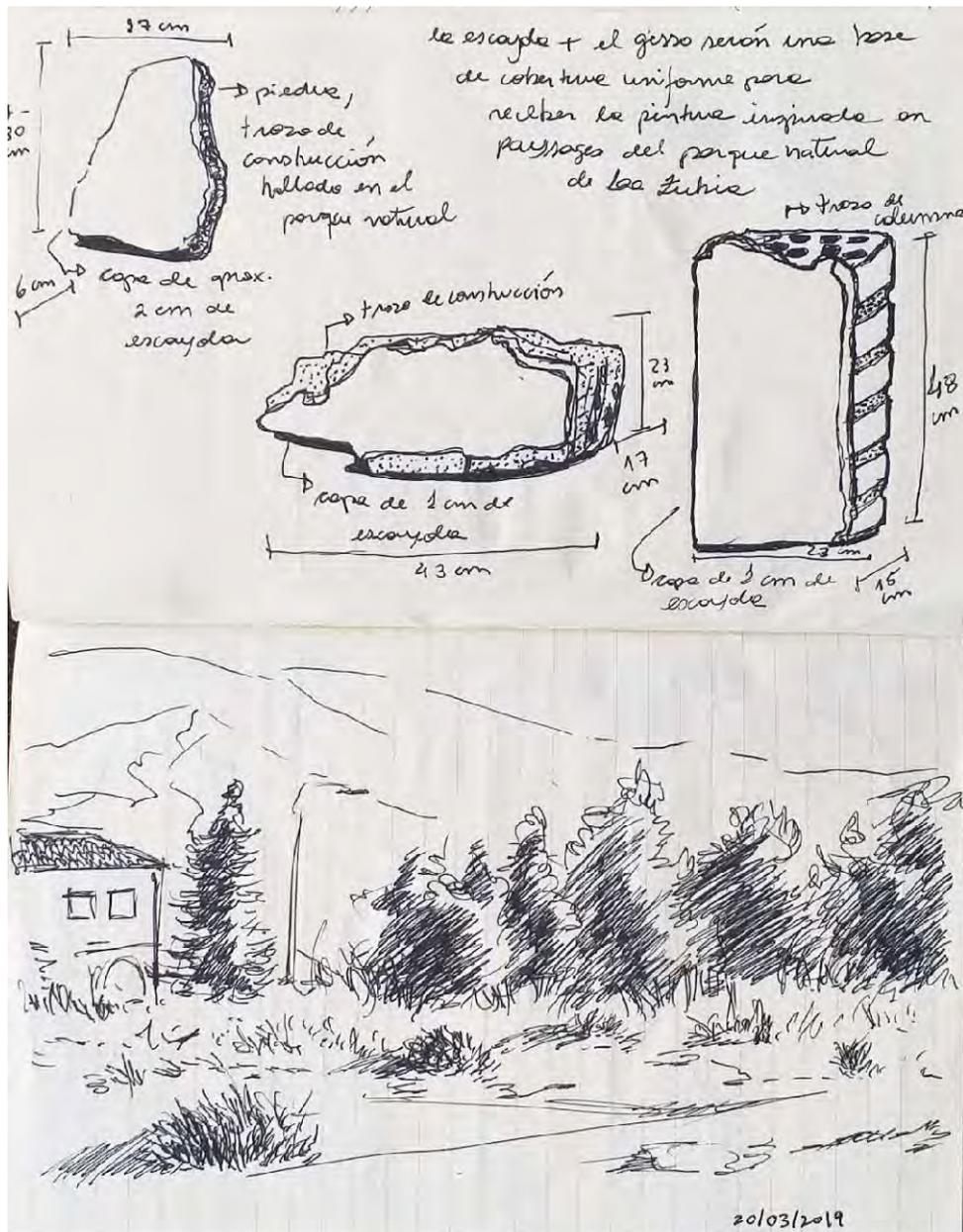


Ilustración 224 - Andreia Falqueto (2019) bocetos realizados en el sitio, planificación y medidas básicas de algunas piezas. Se agregó una gruesa capa de yeso a cada pieza para emular la superficie de un soporte de pintura ordinario, pero mantuve todos los demás lados en su estado como se encontró. Dibujo en papel.

Estas piezas fueron elegidas teniendo en cuenta un tamaño que permitiera crear una imagen, preferentemente piezas que tuvieran esquinas informales y que poseyeran materiales heterogéneos a la muestra. Con la ayuda de otros dos amigos, cargamos estas llamadas piedras con bolsas y carretilla,

durante agotadores kilómetros. El siguiente paso fue lavarlos y preparar las superficies elegidas como soporte con yeso.



Ilustración 225 - Andreia Falqueto (2019) *Proceso de trabajo*. Después, hicimos limpieza das piezas con agua y jabón, aplicación de capa de yeso. Acervo propio



Ilustración 226 - Andreia Falqueto (2019) *Panorama concreto n. 1*, Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones aprox. 43x23x17 cm. Acervo propio



Ilustración 227 - Andreia Falqueto (2019) *Panorama concreto n. 2*, Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones aprox. 30x17x6 cm. Acervo propio



Ilustración 228 - Andreia Falqueto (2019) *Panorama concreto n. 3*, Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones aprox. 48x23x15 cm. Acervo propio



Ilustración 229- Andreia Falqueto (2019) *Panorama concreto n. 4*, Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones aprox. 39x22x8 4 cm. Acervo propio.



Ilustración 230 Andreia Falqueto (2019) *Panorama concreto n. 3*, Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones aprox. 34x19x12 cm. Acervo propio.



Ilustración 231 - Andreia Falqueto (2019) *Panorama concreto n. 3*, Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones aprox. 60x31x7 cm. Acervo particular.

Las piezas del proyecto *Panorama Concreto* participaron en la exposición del grupo En Los Bordes *Recorridos - Reactivar el espacio* en abril de 2019 en el Centro Carmen Jiménez en La Zubia, para después de unos meses, ser premiadas en 1er Lugar en el concurso de Arte y Reciclaje de la Junta de Andalucía, en el año 2019 celebrado en Almería, España.



Ilustración 232 - Imagen del catálogo de la muestra³⁹⁰

³⁹⁰

Junta de Andalucía (2019) *VII CERTAMEN ANDALUZ DE ARTE Y RECICLAJE, Reciclarte 2019*. (enlace disponible en la bibliografía)

6.4.4 Bienvenido

Bienvenido fue un trabajo que realizamos utilizando también un soporte no convencional, pero esta vez un sintético, vendido en tiendas. Estábamos todavía residiendo en Granada y había el inicio de la pandemia (cuestión que nos hizo regresar a Brasil); y estaba muy enfocado el tema social de los inmigrantes del África subsahariana y también de los inmigrantes del Medio Oriente, que buscaban refugio debido al problema social.

Percibimos la imagen de una alfombra de entrada como un soporte no neutro, ya que lleva el mensaje gráfico-verbal que dice *BIENVENIDO*. Colocamos allí, una interpretación de una imagen que muestra a las personas siendo rescatadas en un bote.



Ilustración 233 – Andreia Falqueto (2020). *N.1 serie Bienvenido* Técnica: acrílica y óleo sobre soporte sintético (alfombra), Medidas: 45 x 65 cm. Acervo propio.

Este trabajo sigue sin continuidad, pero tenemos la intención de realizar otro de la misma serie, en el futuro.

6.4.5 Finca Tarumã Brasil – instalaciones para Land Art³⁹¹

En el medio del camino había una piedra, había una piedra en el medio del camino³⁹²

El poema de Drummond de Andrade a menudo se interpreta como si la piedra en el medio del camino se entendiera como un obstáculo para el caminante. Aquí lo entendemos de otra manera: La piedra es en realidad una oportunidad para pensar fuera del contexto predeterminado, es decir, una oportunidad para crear una curva en el camino y determinar otro camino diferente del único posible para crear el propio camino a seguir.

Tratamos aquí, por lo tanto, del advenimiento de nuevas rutas a ser descubiertas y recorridas, que no pertenecen al espacio predeterminado. Estas rutas están siendo presentadas a través de nuevos proyectos de *Land Art* (arte de la tierra), en la ciudad de Ibitirama, municipio del estado de Espírito Santo, lugar donde se encuentra la Finca Tarumã, sitio de cultivo de café, de vivienda familiar, y de creación y reflexión de arte contemporáneo. El año 2021 fue determinante para la inserción de nuevos proyectos, contemplados a través del edicto Aldir Blanc, con el fin de auxiliar los costos de nuevas ideas.

Fue con el premio de residencia artística que Andreia Falqueto y Sandro Novaes pudieron trasladarse a ese lugar vivir y trabajar en período continuo de 1 mes, con algunas idas y venidas para finalizar el proyecto que aún está por concluir en su totalidad. Como propuesta artística para el Land art en Espírito Santo, nació la Finca Tarumã, un proyecto del Artista, Arquitecto y Profesor João Wesley de Souza (UFES/BR). El proyecto *Finca Tarumã – Arte en el Paisaje* consiste en obras de arte a gran escala, a cielo abierto, en un área de dos

³⁹¹ Fragmento adaptado de FALQUETO, A. L. NOVAES, S. de S. - *Finca Tarumã Brasil – instalações para Land Art Finca Tarumã Brasil*. Originalmente publicado en portugués.

³⁹² Andrade, C. D. de, (1982) p.1

hectáreas, ubicada en el interior de Espírito Santo, Brasil. En 2022, el proyecto recibe el trabajo de los artistas brasileños Sandro Novaes y Andreia Falqueto, estudiantes brasileños de doctorado de la Universidad de Granada/España, proponiendo la interacción con el espacio y el tiempo de la naturaleza, el arte y la arquitectura.

Los diseños combinan pintura, escultura y performance de manera transdisciplinaria. Usando materias primas, tenemos pintura fuera de la pintura, esculturas que rodean al espectador, el cubo blanco fuera del entorno urbano. Breves antecedentes históricos y cruces geográficos.

El paisaje sigue siendo un concepto emergente en la contemporaneidad, tanto en las artes visuales como en la arquitectura, una de las formas de pensarlo, actualmente, puede ser por la interrelación propuesta inicialmente por Rosalind Krauss, en su texto la escultura en el campo ampliado donde la autora coloca el lenguaje escultórico contemporáneo como resultado de la suma de la no-paisaje con la no-arquitectura y propone un nuevo enfoque del espacio en la producción artística tridimensional como marco del paso a la posmodernidad.

Se establecieron nuevos paradigmas y se abrió una sensibilidad a las cuestiones relacionadas con estas dos formas de interacción espacial. A finales de los años 60 se comienza a explorar un campo situado entre los términos paisaje y no paisajes denominados por Krauss como Lugares demarcados. Estas intervenciones, efímeras o permanentes, en el paisaje, son como un deseo de renovación, olvidada por la modernidad, entre la cultura y la naturaleza. Esta fuga de artistas responde a la necesidad de encontrar espacios alternativos para el arte, no representando el paisaje, sino ocupándolo, convirtiéndolo en sus propios talleres de experimentación.

Los primeros trabajos de *Earthworks* o *LandArt* se realizaron a finales de los años 60, su escala monumental y su implicación física con el entorno, el paisaje, los hacía diferentes de todos los demás anteriores dentro del lenguaje

escultórico, y la relación de interdependencia con el lugar donde fueron producidos era de gran valor, si no imprescindible en la construcción de su sentido.

Se vuelve a la naturaleza como una forma de protesta contra el ya agotado, contaminado y asfixiante mundo artificial y en busca de nuevos terrenos para la expresión artística. A pesar de que la novedad surgió en la citada época y catalogación de extensa producción de obras ambiciosas principalmente en los EE.UU., el término Land Art continúa siendo utilizado en obras que dialogan con la tierra y el espacio fuera de la galería, donde el proyecto de la Finca Tarumã se encuentra, subjetivamente.

Con el proyecto artístico para la finca, además de la producción de nuevas obras, buscamos también una contemplación estética que aúne la experiencia proporcionada por una infraestructura funcional y por obras artísticas e investigaciones que transforman nuestra forma de interactuar con la naturaleza: Land Art y ArtPovera. Lo que sigue es más allá de una reflexión poética sobre la instalación de los trabajos, un relato sobre su fabricación.

La obra en el paisaje, el paisaje en la obra Entramos entonces en el contexto de la obra en el espacio abierto. ¿Pero qué espacio es ese? Aquí, en este caso, es la naturaleza la que rodea la morada humana. Esta dirección es a la vez literal y abstracta. Si por un lado el paisaje es el contenido y continente de un espacio terrestre que habitamos, también es el espacio donde existimos lúdicamente. Tratemos de presentar brevemente el proyecto. Según el sitio web de la misma:

El proyecto *Finca Tarumã – Arte en el paisaje* consiste en la realización de obras de arte, a gran escala, a cielo abierto, en un área de dos hectáreas de la Finca Tarumã, ubicada en la región de Caparaó en el municipio de Ibitirama, Espírito Santo, Brasil.³⁹³

³⁹³ Souza, J.W, 2020.

Estamos hablando aquí de un proyecto artístico desarrollado en el campo de Espírito Santo fuera del circuito urbano, a 225 km de la Capital Vitória, en un espacio entendido como zona rural. La palabra en sí misma es ambigua: lleva consigo la idea de campo de cultivo (granja), y de campo de (entre otros) juego de fútbol, por ejemplo. J.A.Molina dice:

El jugador, al igual que el artista contemporáneo, se identifica con el espacio como escenario para llevar a cabo un proyecto estético y tomar decisiones en la gestión de lugares y objetos. La relación con los objetos utilizados en las instalaciones se convierte entonces en una dinámica que permite el acceso a lo simbólico, ya que los hechos no se describen, sino que se construyen los significados. Así, en el diseño espacial de una instalación como campo de juego, el espectador está dentro de la obra, la vive e interpreta como el actor que se mueve en el escenario creado para el desarrollo de una acción específica.³⁹⁴

Por lo tanto, se percibe que el artista y el espectador desempeñan roles similares en esta interacción con el espacio, ya que la obra solo puede activarse si el espacio es atravesado por un cuerpo que deambula. Por lo tanto, la obra, presente en el espacio fuera del circuito de la galería tradicional, es también una obra que solo existe cuando se vive, ya que el espacio del campo, diferente del cubo blanco, es susceptible de modificaciones de tiempo: la obra no está iluminada con luces artificiales: se verá diferente cada hora del día, cada estación.

El ideal de realizar residencias artísticas en ese lugar fue, al mismo tiempo, ingenuo y valiente, pues como se mencionó, la interacción se dio en la naturaleza: En cada etapa del trabajo, lidiamos con cambios de clima, cambios

³⁹⁴ Molina, J.A (2007) pp.8

de luz: la noche llegaba y estábamos trabajando, así que, a diferencia del oficio realizado en el taller, era necesario ir y volver al día siguiente, cuando el día volvía a amanecer. El edicto Aldir Blanc 2021 costó el proyecto, dándonos más esperanza en este juego lleno de imprevistos.

Nuestro proyecto tenía la intención de dar continuidad a una propuesta iniciada en 2018 que sigue siendo elaborada, llamada Panorama Concreto. Este proyecto fue premiado en Andalucía/España en 2018 y seguimos desarrollando series en esta línea de investigación siempre que sea propicio. Consiste en pensar la pintura fuera de la tradición, es decir, utilizar materiales no convencionales para la ejecución de una obra que impregna la dimensión del término pintura, pero sin aferrarse a sus limitaciones tradicionales, jugando en su mayoría con nuevos soportes.

Para la residencia en Finca Tarumã, se llevó a cabo en el sitio una excursión previa por parte de João Wesley, descubriendo una antigua losa de hormigón que había sido la construcción inicial de un cultivo de gusanos de seda, probablemente de principios del siglo XX. Esta losa debía ser transportada al lugar definitivo donde se realizarían los trabajos, a aproximadamente 1 km de distancia. Este trabajo fue realizado por una excavadora del Ayuntamiento, que terminó causando varias roturas en la losa antigua, creando formas heterogéneas que escapaban de las dimensiones rectangulares. internacionales en una pintura.



Ilustración 234 - Andreia Falqueto (2021). *Finca Tarumã*. Registro de proceso de trabajo n.1. Acervo propio.

Allí depositadas, fueron recubiertas por un lado con una capa de cemento para reforzar, y por el otro, con yeso, que serviría de base para las pinturas. Las mismas tendrían como tema, por así decirlo, el propio paisaje local. El taller, ya no era un espacio domesticado, sino la ladera del pasto, que, entre árboles, vio ser instalado allí una mesa y banco rudimentarios que servirían de apoyo para las pinturas y pinceles.



Ilustración 235 - Andreia Falqueto (2021). *Finca Tarumã*. Registro de proceso de trabajo n.1. Acervo propio.

La interacción con el espacio se convirtió en dinámica, proporcionando a la artista paisajes fugaces capturados con la cámara que sirvieron de inspiración para las pinturas definitivas. Se decidió crear una pequeña galería, para la instalación de las piezas, permitiendo la prolongación de la vida de éstas en un ambiente que las protegiera de la intemperie. Por último, es cierto que el cubo albergaba las pinturas, pero la existencia de esta galería y de las pinturas contrasta con la tradición de muchas maneras.

Aquí tratamos de concretar una breve exposición de lo que fue hasta el momento en el desarrollo del pre-proyecto de residencia artística en la Finca Tarumã, y cómo las impresiones más incipientes surgieron para el grupo. Desde su propuesta hasta la ejecución final, que está pendiente, nuestra intención sigue siendo la de crear un espacio de reflexión que coloque también al espectador como coautor de estos trabajos, pues, como se mencionó, y como parte de la propia premisa de Land Art.



Ilustración 236 - Andreia Falqueto (2021). *Finca Tarumã*. Registro de proceso de trabajo n.2. Acervo propio.



Ilustración 237 - Andreia Falqueto (2021). *Finca Tarumã*. Registro de proceso de trabajo n.3. Acervo propio.



Ilustración 238 - Andreia Falqueto (2021). *Finca Tarumã*. Registro de proceso de trabajo n.4. Acervo propio.



Ilustración 239 - Andreia Falqueto (2021). *Finca Tarumã*. Registro de proceso de trabajo n.5. Taller improvisado. Acervo propio.

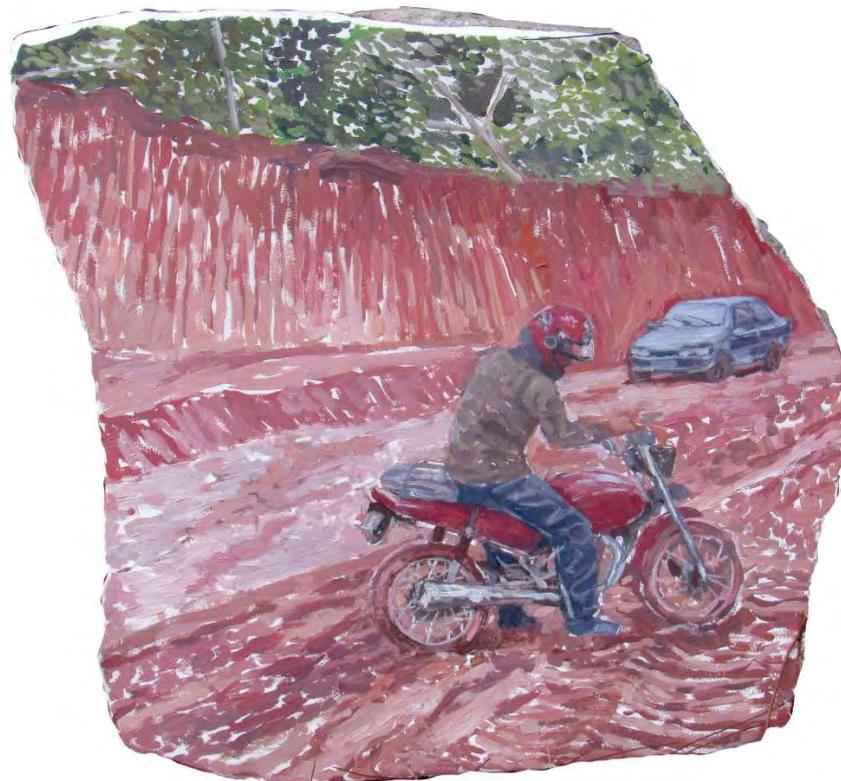


Ilustración 240 - Andreia Falqueto (2021) *Panorama concreto Finca Tarumã n. 1*, Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones variables. cm. Acervo propio



Ilustración 241 - Andreia Falqueto (2021) *Panorama concreto Finca Tarumã n. 2*, Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones variables. cm. Acervo propio



Ilustración 242 - Andreia Falqueto (2021) *Panorama concreto Finca Tarumã n. 3*, Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones variables. cm. Acervo propio



Ilustración 243 - Andreia Falqueto (2021) *Panorama concreto Finca Tarumã n. 4*, Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones variables. cm. Acervo propio

6.5 Desarrollo Científico durante la tesis – presentación de artículos y trabajos en libros, congresos y seminarios.

Nos gustaría traer aquí tres fragmentos de trabajos escritos realizados durante el período de nuestro doctorado, pues percibimos que fueron enriquecedores en nuestro camino como investigadores, siendo uno de ellos, realizado durante una estancia académica en Málaga con la Beca *La Rábida*, y posteriormente publicado en una revista de gran importancia en Brasil, la *Revista Visuais*, de la Unicamp-SP.

6.5.1 Caracterización de los procesos creativos en las artes: un enfoque subjetivo y simbólico.³⁹⁵

La importancia de la producción artística propia es el punto de partida y la justificación de este artículo. Preguntamos cómo el sujeto creador de imágenes percibe el entorno y cómo es posible leer en sus imágenes ese deseo de imitar lo que absorbe. En otras palabras, las imágenes creadas por ese sujeto en cuestión están relacionadas con él y su trayectoria personal e individual. Y estas imágenes se relacionan entre sí a través de procesos creativos.

Aquí delinearemos este fenómeno a partir del cuestionamiento de cómo se caracterizan los procesos creativos. Se entienden como creación artística después de la reflexión del sujeto creativo ante el mundo, sus experiencias,

³⁹⁵ Fragmento de Capítulo de libro: Campos, Jefferson; Camargo, H. W. Franceschini, M. A. Falqueto, A. L. *Literatura e Artes - Práticas Discursivas Culturais. Capítulo: Caracterização dos processos criativos em artes: uma abordagem subjetiva e simbólica*. Originalmente publicado en portugués.

recepciones, percepciones y desarrollo en un lenguaje artístico-performativo. Dentro de los diversos procesos que se desarrollan en la mente del sujeto creativo, tenemos ese primer diálogo, imaginación y creación.

Para entender esto, necesitamos analizar los aspectos que proporcionan la fertilidad de la mente, abriendo espacio para imaginar cosas. A partir de ahí, se siguen algunas subdivisiones principales, y de reflexionamos sobre la visión de teóricos como Gaston Bachelard y Maurice Merleau-Ponty al respecto, y relacionamos este proceso con escritos de Anton Ehrenzweig y J. Antonio Marina.

Según Baudelaire, citado por Benjamin, «La imaginación no es fantasía... Es una facultad casi divina que capta... las relaciones íntimas y secretas entre las cosas: analogías y correspondencias»³⁹⁶. Ehrenzweig afirma que «En la creatividad, tanto la realidad externa como la interna estarán siempre organizadas por el mismo proceso indivisible»³⁹⁷. De esta manera, tenemos la «estructura serial»³⁹⁸, que es la organización de la mente. Así, podemos delinear la aprehensión inconsciente de lo que nos toca en dos aspectos: visión superficial y visión profunda.

Mientras que la visión superficial es disyuntiva, la visión profunda es conjuntiva y serial, es decir, ambas trabajan juntas y, aunque la visión superficial parece tener significados aleatorios, la visión profunda puede organizar estas influencias. Algo similar, citado por Ehrenzweig, se puso a prueba en las sesiones de dibujo promovidas por Charles Fisher, un psicoanalista neoyorquino, que utilizaba un método en el que los pacientes dibujaban haciendo asociaciones libres y, de esta manera, intentaban llegar al inconsciente, algo

³⁹⁶ Baudelaire apud Benjamin (2005), pp. 296

³⁹⁷ Ehrenzweig, A. (1973), pp. 20-21.

³⁹⁸ Ibid., pp.51

similar a la hipnosis conducida por Freud. Por lo tanto, este proceso de visión consciente e inconsciente dirigido a la expresión también puede ser una búsqueda creativa. El mismo autor afirma que:

Cualquier búsqueda creativa, ya sea para una nueva imagen o una nueva idea, implica el escrutinio de un número a menudo astronómico de posibilidades. [...] como en la realidad, el pensador creativo tiene que elegir un camino sin tener todas las informaciones precisas para no exponerse a equivocarse en la elección: tiene que exponerse. El dilema pertenece a la esencia de la creatividad.³⁹⁹

Por lo tanto, la búsqueda creativa recorre varias etapas, donde los resultados son provisionales y funcionan como la experiencia de explorar una cueva, el final no se puede anticipar, hay que ir titubeando, arrojando luz sobre los nuevos descubrimientos que surgen en el camino. Así, Ehrenzweig (1973, pp. 98) afirma que «el arte es un sueño soñado por el artista, un sueño que nosotros, los espectadores plenamente despiertos, nunca podremos ver en su verdadera estructura.»

Dichos procesos imaginarios y procesos de creación se sitúan en la capacidad de transponer idea o concepto aprendido, reflejado, trabajado, a una superficie real. La percepción de estos elementos son los catalizadores de las reflexiones que generarán una expresión artística. Por eso, el sujeto que crea es también el sujeto que organiza su campo de trabajo como un mapa conceptual de la próxima obra. De hecho, la importancia de comprender los elementos que nos envuelven está clara. La sutileza allí contenida es materia prima que debe ser explorada con sensibilidad por la mirada perceptiva y por las acciones transformadoras.

³⁹⁹ Ehrenzweig, A. (1973), pp. 54

Deleuze afirma que cuando algo se define y crea, ese algo, ya sea música, poesía, una expresión del lenguaje de las artes visuales, se llama habla directa. El autor expone cómo ocurre el proceso de habla directa, que se extiende desde el inconsciente colectivo:

El habla directa es un fragmento de una masa separada y nace del desmembramiento del agenciamiento colectivo; pero siempre es como el rumor del cual obtengo mi propio nombre, el conjunto de voces concordantes o no de donde obtengo mi voz. [...]. Glosolalia. Escribir puede ser para sacar a la luz esa agencia del inconsciente. Seleccionando las voces susurrantes, convocando a las tribus y lenguas secretas de las cuales retiro algo que llamo Yo.⁴⁰⁰

Percibimos que, a través de una curaduría de las informaciones recibidas, iremos concretando poco a poco nuestro concepto de mundo y nuestro repertorio de imágenes y símbolos, que acaba siendo impregnado por nuestro entorno. Algo similar es señalado por Canclini:

De hecho, todo arte implica la confección de los artefactos físicos necesarios, la creación de un lenguaje convencional compartido, la formación de expertos y espectadores en el uso de ese lenguaje y la creación, experimentación o mezcla de estos elementos para construir obras particulares.⁴⁰¹

Estos artefactos físicos pueden ser vistos como los cuadernos de los artistas y una serie de ejercicios que propician el error y el acierto, siendo el lenguaje convencional compartido el propio aprendizaje de una disciplina (así

⁴⁰⁰ Deleuze, G. (1994), pp. 8-9

⁴⁰¹ Canclini, N.G. (1995) pp. 37

como la idea de entrenamiento) y posterior experimentación libre uniendo estos factores, como el fin de desarrollar su propia forma de hacer, su lenguaje.



Ilustración 244 - David Hockney. *Páginas de Sketchbook (cuaderno de artistas)*.

Y ahí surge la duda, porque parte de nuestro intelecto está formado por nuestro medio sociocultural. Sí, queda la gran duda del sujeto creativo, ¿cómo proceder con una cantidad tan grande de información que puede tratar de ayudar u obstaculizar nuestro poder creativo?

En este caso, el intercambio puede ser muy lucrativo para ambas partes, y el artista, por ejemplo, se propone hacer un viaje o residencia artística a un lugar que no conoce, vuelve de allí cambiado, con un nuevo concepto, subjetivo y simbólico. Ahora, la memoria colectiva de ese lugar también forma parte de su memoria. Es decir, se entiende aquí que estos elementos culturales forman parte de la materia prima trabajada por la imaginación y la creatividad del sujeto creativo y a través de su lenguaje artístico, la expresión puede convertirse en una obra.

6.5.2 De ir y venir. El tiempo no cronológico en la pintura de Sean Scully⁴⁰²

Nos damos cuenta de que el proceso creativo del artista Sean Scully tiene un anclaje de naturaleza metafórica y, con respecto a las series que se estudiarán aquí, está relacionado con el símbolo de la infancia, a través de la presentación de imágenes que recuerdan la apariencia de un niño jugando en un entorno fantástico.

Es una imagen simple, de narración banal, pero con un gran potencial imaginativo, ya que el sentimiento de inocencia que trae la imagen es universal, (es decir, puedo verme en este niño jugando) al mismo tiempo amplificado por el uso más diverso en colores y texturas: la figura está compuesta y reorganizada en una enorme paleta. La intención es analizar el proceso creativo de dicho artista, ya que estamos interesados en la forma en que el individuo proyecta su capacidad de transmitir a la superficie, su forma de ver el mundo. De esta manera, el artista visual, el pintor, en realidad hace una traducción de su mirada.

El papel del artista se percibe como intérprete de su mundo, de manera sensible y con las posibilidades de expresar en su lenguaje artístico elementos que son interiorizados y externalizados a través de su obra. En este sentido, vamos a examinar esta interesante reflexión de Goya mencionada por Didi-Huberman:

La pintura (como la poesía) elige en lo universal lo que considera que es el propósito para sus propósitos; reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y personajes que la naturaleza representa dispersos en

⁴⁰² Fragmento de FALQUETO, A. L. *Do ir e do vir: o tempo não cronológico na pintura de Sean Scully*. Originalmente publicado en portugués.

muchos y de esa combinación, inteligentemente organizada, es la feliz imitación por la cual un buen arquitecto adquiere el título de inventor y no de copiadador servil.⁴⁰³

Scully no tiene la intención de hacer copias de la realidad; pero yo quería transmitir el sentimiento de una manera fenomenológica. La intersección entre la práctica de mirar, interpretar y crear (y mirar de nuevo) está dentro de la dinámica de H.G. Gadamer. El autor designa las relaciones como elementos de un círculo, en el que el artista y el observador pueden participar, pero sobre todo en nuestra investigación, percibimos ese lugar privilegiado ocupado por el artista. Gadamer afirma que: «La interpretación no es un acto complementario y posterior de entendimiento, pero el entendimiento es siempre interpretación y, en consecuencia, la interpretación es la forma explícita de entendimiento» (1999, pp.378). En otras palabras, lo que Gadamer dice es que cuando alguien interpreta, entiende.

Con esto, con cada nueva experiencia, se agrega nueva información: esta información puede ser mental (interpretación-pasiva) o práctica (interpretación-activa). En resumen, ambas reflexiones son las dos experiencias que pretenden ser el punto de partida para investigar nuestra tesis, canalizándolas en forma de experimentos y análisis artísticos. El arte es, por lo tanto, una forma de conocimiento tácito y discursivo, complementado por la experiencia de la vida. Los principios de la fenomenología serían observación, aprendizaje, percepción y reflexión. Estos conceptos se subdividirían entonces libremente y buscarían adaptarse a los diversos niveles de la relación artista-trabajo-espectador-espacio.

⁴⁰³ Didi-Huberman, G. (2010) p. 89

También nos interesa reflexionar sobre Sean Scully luchando con su regreso a la figuración, pero también sobre cómo su proceso abstracto le permitió crear obras que se desarrollan en el ambiente figurativo, pero que son composiciones de elementos de color, planos ... que juntos pasan por la visión del artista.

Pretendemos considerar la presencia de su visión como un punto fuerte, es decir, la lectura del mundo y la traducción hecha por el artista. Aquí desarrollaremos una reflexión sobre su proceso creativo anterior y actual, centrándonos en la exposición *Eleuthera* (2019), que se exhibió en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Durante este espectáculo, tuvimos la oportunidad de visitar el espacio de la exposición y participar como oyentes en una conferencia sobre el programa. Vale la pena señalar el intento múltiple del artista de traducir un sentimiento (como él menciona) en una metáfora.

Creemos que el artista no para de cambiar su proceso a lo largo de su vida. De hecho, cualquier creador puede tener un diagrama, un método, pero esto está directamente influenciado por el flujo de la vida del artista. Por esta razón, haremos un breve recorrido biográfico e histórico de Scully para localizar el estudio de la serie *Eleuthera*. El artista utiliza, como parte de su proceso creativo, un gran número de fotos Polaroid y digitales en lugar de hacer bocetos: la fotografía ayuda a acelerar la grabación capturando la luz de momentos específicos, fugaces y privados.



Ilustración 245 - Sean Scully (2017) *Eleuthera*, impresión digital cromogénica, 91x76 CAC
Málaga. acervo propio, 2020

De hecho, el tema parece poco variado: desde paisajes hasta escenas al aire libre de su hijo, que es una referencia central para *Eleuthera*. Las fotografías de paisajes son similares a sus pinturas: composiciones casi abstractas con una cierta emoción metafórica que genera la alegoría para un tema más o menos claro. Sin embargo, con las pinturas, este tema pierde un poco de enfoque y gana interés visual. Además de las fotos, hace dibujos de tiza pastel aceitosa y dibujos con rotulador, siguiendo el mismo lenguaje metafórico abstracto de las pinturas.

Durante su visita al Palacio de Carlos V, en la exposición Luz del Sur, compuesta por obras al óleo y acuarela entre 2005 y 2011, el artista afirma que realiza su trabajo con la intención de «unificar el mundo» y esta abstracción es como un lenguaje común, principalmente abstracción después del minimalismo.

Este pensamiento, con una notable formación religiosa, responde al hecho de que Scully profesa una fe rendida en una fuerza superior: «Soy católico. No musulmán. En mi trabajo, hay muchas influencias (Goya, Caravaggio...) y todas sirven para despertar emociones, iluminar la luz»⁴⁰⁴

Sin embargo, no podemos entender su fe como algo cautivador y dogmático, sino como una actividad contemplativa en busca de una comunicación metafísica de ideas y visualidades: las pinturas de Scully, abstractas o figurativas, tienen la ligereza de la pintura aborigen y de las cuevas prehistóricas, que más que representar o narrar algo, nos hablan de una sensación.

El lenguaje del artista se construye a través de una trayectoria personal, por la experimentación y la creencia, no religiosa, en su propia forma de ver y comunicarse con el mundo. Es posible percibir ciertas referencias en el trabajo de Sean Scully que provienen de las decoraciones musulmanas de la Alhambra. Al igual que los patrones decorativos islámicos, los colores de Sean Scully tienden a crear un ritmo que se repite y está infinitamente relacionado, al igual que el universo mismo. En otras palabras, a partir de la comparación realizada con una actitud religiosa, en la obra de Scully, reconocemos la misma idea que persiste en las decoraciones geométricas de la Alhambra y de otros monumentos.

El artista afirma que su abstracción no es una cuestión de composición, es una cuestión de movimiento. Creemos que es un movimiento del tiempo, un ir y venir, un tiempo suspendido, manipulado por su lenguaje artístico. Scully fue muy influenciado, en su infancia, por el tema de las decoraciones de las iglesias cristianas; La casa de Dios era un refugio constante de la realidad

⁴⁰⁴ Instituto Superior de Arte · IArt. Noticias: Un pintor minimalista en la Alhambra

mundana. La pobreza que lo rodeaba creó un sentimiento de culpa motivado por las críticas de algunos de su lugar de origen⁴⁰⁵.

Además de esta experiencia, el artista pasó por otros testigos de sí mismo reflejados en notas autobiográficas. En estas evocaciones autobiográficas, descubrimos que cuando era niño, robaba velas de la iglesia local. El cuerpo de luz y el tamaño de las velas fascinaban al pequeño Sean. Las velas fueron devueltas a la iglesia, pero dejaron al joven permanentemente intrigado por la luz emitida por estos objetos inanimados. Esto hace posible crear una conexión entre las pinturas de Scully y su interés por la luz, a partir de un deseo de unificar el mundo.

En una instalación de la Iglesia de Santa Cecilia en Barcelona, con pinturas, frescos y vidrieras, se puede percibir la presencia de color combinada con la luz que cambia durante el día. A diferencia de las tradicionales vidrieras de las iglesias, las que aquí se instalan tienen solo un vidrio de colores, creando un cuerpo de luz que baña el espacio, además de dialogar con las demás obras instaladas allí.

Los principales colores utilizados tienen un alto contraste: amarillo, ocre, azul-violeta), por lo tanto, además del poder cromático, tenemos el contraste, que crea una agradable sensación de conformidad en la percepción del espectador.

⁴⁰⁵ «Cuando estaba en la escuela del convento, las monjas, hablando en sentido figurado, me dijeron, un niño de seis años: Que, si mi padre, que era un barbero que luchaba "de puerta en puerta", continuara llamando a las puertas de la gente los domingos, buscando clientes, el diablo se instalaría debajo de mi cama. Las monjas tienden a ser simples y teatrales. Los niños no tienen filtro, ironía o sentido de la metáfora. Entonces, lo entendí literalmente, y me llevaron a un psiquiatra, por gritar locamente durante la noche. Hasta el día de hoy, soy disfuncional en la oscuridad. El dominio de satanás.»-Traducción libre, extraído de Sean Scully Studio. *Metaphor*



Ilustración 246 - Figura 2. Sean Scully (2014), Espai d'art Sean Scully. Iglesia de Santa Cecilia de Montserrat. Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/888621/sean-scully-en-la-cuadra-san-cristobal-de-luis-barragan-la-obra-maestra-del-movimiento-moderno>

Como afirma Merleau-Ponty, el trabajo proporciona una experiencia para el artista y lo que se observa: por un lado, está el evento experimentado en la creación / activación de una obra, la percepción de los detalles, el aprendizaje visual, la comprensión; por otro, está el hecho de que, por otro, hay un cambio en la existencia de alguien que experimenta este hecho, este fenómeno: el cambio que ocurre es parte de la trayectoria, no se olvida:

La pintura de Van Gogh se ha instalado en mí para siempre, se ha dado un paso del que no puedo dar marcha atrás, y aunque no tenga ningún recuerdo preciso de las pinturas que he visto, toda mi experiencia estética será, de ahora en adelante, la de alguien que conoce la pintura de Van Gogh, así como un trabajador burgués transformado, permanece siempre, incluso en su modo de ser trabajador, un trabajador burgués. Como trabajador o como un acto que nos califica para siempre, incluso cuando lo descartemos más adelante y cambiemos nuestras creencias. La existencia siempre asume tu pasado, aceptándolo o rechazándolo.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Merleau-Ponty, M. (1999) pp.402

Por estas razones, se entiende que el acto de experimentar y desarrollar un trabajo es un acto performativo, porque una relación se crea, incluso si es pasiva, receptiva, contener la imagen en nosotros, en fin, experimentar la metáfora.

Percibimos que el artista intenta apostar por la versatilidad técnico-conceptual y utiliza diferentes soportes, desde absorbentes, como los frescos, pantallas o láminas de aluminio, mencionados en la exposición *Eleuthera*. Los colores del aceite reflejan y absorben la luz, está casi atascado. El exceso de materia es parte del método de trabajo del artista: causa la negación de la forma pura, expresando la acción impulsiva de la pintura.

La práctica y el desarrollo del lenguaje, en este contexto, está involucrada en este proceso. Es a través de nuestra impresión del colectivo que formamos nuestra expresión individual. Cuando esto se aplica a las imágenes visuales, se puede colocar el lenguaje en el mismo grupo de conceptos simbólicos, como lo describe Calabrese:

A través del simbolismo, el hombre es capaz de reaccionar a estímulos externos, como los animales, y sobre todo crear los elementos intermedios en los que basar los suyos. Actividad de pensamiento. Lenguaje, mito, arte y ciencia son los universos de lo simbólico⁴⁰⁷.

El simbolismo tiene una fuerte presencia en la obra de Sean Scully. Hay otra iglesia, la catedral de Girona, que también presenta obras del artista, un vitral geométrico y abstracto que adopta los colores primarios y no compone

⁴⁰⁷ Calabrese, O. (1987), pp.30

ninguna representación bíblica. El diseño se ve en este vitral como una obra casi artística, generando una sugerencia de planchado.

El artista declaró que este vitral: «Será una obra espiritual, que permitirá que la luz inunde el interior»⁴⁰⁸. Es decir, una vez más, la intención de traducir sus emociones es más fuerte que una composición geométrica, es decir, Scully atestigua que su trabajo es más metafórico que abstracto⁴⁰⁹, Es decir, no es representativo y narrativo, sino simbólico y emocional: «En el mundo de hoy, es difícil representar la narrativa bíblica literalmente. El arte abstracto es más libre porque da un ritmo, pero no cuenta una historia preestablecida»⁴¹⁰.

Como los paneles cuadrados coloreados de Daniel Buren en el cubo del Centro Pompidou de Málaga o los vitrales geométricos de varios colores de Gerhard Richter en la Catedral de Colonia, el color incorporado por la luz funciona de manera teatral y escenográfica, dando más importancia al entorno. observador de lo que se observa. De esta manera, el espectador es una parte importante del trabajo: no existiría, sin él no se activaría

La exposición *Eleuthera* (en griego para la palabra libertad) fue una reanudación de la figuración en el trabajo de Scully. Según él, fue su primer regreso figurativo desde la década de 1960, cuando era alumno de la Escuela de Bellas Artes.

De los seis lienzos iniciales planeados, la serie termina con veinticuatro pinturas. Scully dice que sería más o menos imposible para un pintor figurativo pintar como él, porque el hecho de haber pasado por el minimalismo y la

⁴⁰⁸ EL PAÍS: el periódico global. *Color y luz para la Iglesia*.

⁴⁰⁹ Sean Scully Studio. *Metaphor*.

⁴¹⁰ Ibid.

abstracción y luego regresar a la figuración cambia irreversiblemente su forma de trabajar. El abstraccionismo de Scully le dio a su pintura un fuerte poder emocional, que durante años cultivó la misma emoción que él sentía sobre el fenómeno religioso. Sus pinturas realmente pretenden unificar el mundo.

Y *Eleuthera* es parte de esta caminata, porque muestra más de una representación de su hijo jugando en la playa, la expresión más alta de la infancia. El sujeto, el esquema visual, el objeto de investigación, es bastante íntimo: su hijo de ocho años, Oisin, juega libremente en la arena de la isla de Eleuthera, que pertenece al archipiélago de las Bahamas.

Esto le da al proceso creativo más elementos, paternidad, amor, inocencia y fragilidad. También evoca cierta sensación de un paraíso bíblico-cristiano, donde nada malo puede suceder, impregnando el concepto de la obra con un aspecto fabuloso y romántico. De una manera que trata de capturar el tiempo, Scully pinta, dibuja, traduce la escena para que no perezca. ¿Puede la expresión visual congelar un sentimiento? Es lo que se percibe como intención en los trabajos.



Ilustración 247 - Sean Scully (2017) *Eleuthera*, 12 e 17, 2017, tiza pastel oleoso, 46 x 61 cm. CAC Málaga. CAC Málaga. acervo propio, 2020

Pensando en el concepto de tiempo lento, observamos en el proceso del artista la posibilidad de entender que el trabajo, como lenguaje, tiene su propio tiempo. Scully dice que el trabajo figurativo puede llevar más tiempo, y su trabajo *Any Questions* tardó veinticinco años en completarse, pero el artista también dice que, con el trabajo figurativo, este proceso se acelera porque es más simple.

Trabajando con el marcador de papel, Scully termina teniendo más espontaneidad, lo que lleva a una inocencia y espontaneidad en el juego. En un video que mostraba algunos de los trabajos de la serie *Eleuthera*, parece que Scully usa un pequeño teléfono celular como referencia visual para refrescar su memoria, mira la imagen durante segundos: luego su cuerpo se mueve y la tiza aceitosa guía su brazo, delineando formas suaves que se repiten en cada trabajo: como un niño jugando en la arena...



Ilustración 248- Sean Scully (2017) *Eleuthera*, rotulador sobre papel -28 x 21,5 cm, CAC Málaga. acervo propio, 2020

Durante una conferencia en la exposición *Eleuthera*, el historiador Ignacio Araújo declaró que el acto de observar el paisaje (plantaciones, campos cultivados) para Scully es también una forma de observar la energía humana y reflejar, por un lado, la energía natural. Como la naturaleza está condicionada de alguna manera en las plantaciones para mejorar la producción, es decir, el ciclo natural de la planta termina siendo el factor más importante en una cosecha.

Estamos de acuerdo con esta nota y la vemos como una oportunidad de visualización para entender la pintura, las tierras de cultivo y otras imágenes de Scully como parte de un atlas, pero abordaremos esto más adelante. También podemos observar obras como las de Sol LeWitt, la forma en que interactúan con el paisaje, creando una nueva estructura que se convierte en parte de esa naturaleza, pero lo más importante, componiendo con la naturaleza.

Las líneas de las plantaciones, los planos de color, crean relaciones con las obras de Scully, que también crean planos de color que interactúan dentro y fuera del espacio de la pintura, cuando son activados por el espectador, es decir, con la apertura metafórica de significados. Hemos establecido esta afirmación a partir de una comparación del trabajo de Scully con los precursores del constructivismo.

El artista creó los planos de color como una forma de abstracción a partir de una figura real, aunque *Eleuthera* proviene de una referencia a lo real, porque la figura aquí no es un elemento de composición. narrativa, solo un elemento visual que sirve como un campo para experimentar las relaciones entre el color, la luz y la materia. Esta es la actualización de lenguaje hecha por Scully, que produce una sensación visual jugando con el soporte y el material plástico de la pintura.

El aluminio sirve como base de la imagen que se va a producir y a menudo se revela en medio de pinceladas, formando parcial o totalmente un campo de color metálico y frío, que puede representar metafóricamente el agua plateada que baña la costa de la isla.



Ilustración 249 - Sean Scully, (2017) *Eleuthera*, óleo y pastel al óleo sobre aluminio, 216 x 190 cm. CAC Málaga. acervo propio

En *Atlas Mnemosyne*, Warburg crea un dinámico *espacio de pensamiento* (*Denkraum*), donde las imágenes cosmográficas e históricas revelan cómo las fuerzas subjetivas y objetivas dan forma a la cultura occidental. Al mismo tiempo, Didi-Huberman nos coloca como parte de un círculo atemporal que envuelve el pasado de la civilización humana y símbolos universales. De alguna manera, esto confiere a la creación artística una dimensión que forma parte del desarrollo temporal de una sociedad, sino que más bien el desarrollo del individuo, incluso si es parte de una sociedad, termina siendo guiado por referencias más allá y por debajo de su entorno:

Progreso, decadencia, supervivencia, renacimiento, modificación son muchas otras formas en las que las partes de la compleja red de la civilización se relacionan. Simplemente vea los detalles comunes de nuestra vida cotidiana para darse cuenta de hasta qué punto somos creadores y hasta qué punto transmitimos y modificamos solo la herencia de los siglos anteriores.⁴¹¹

⁴¹¹ Didi-Huberman (2009) pp. 128

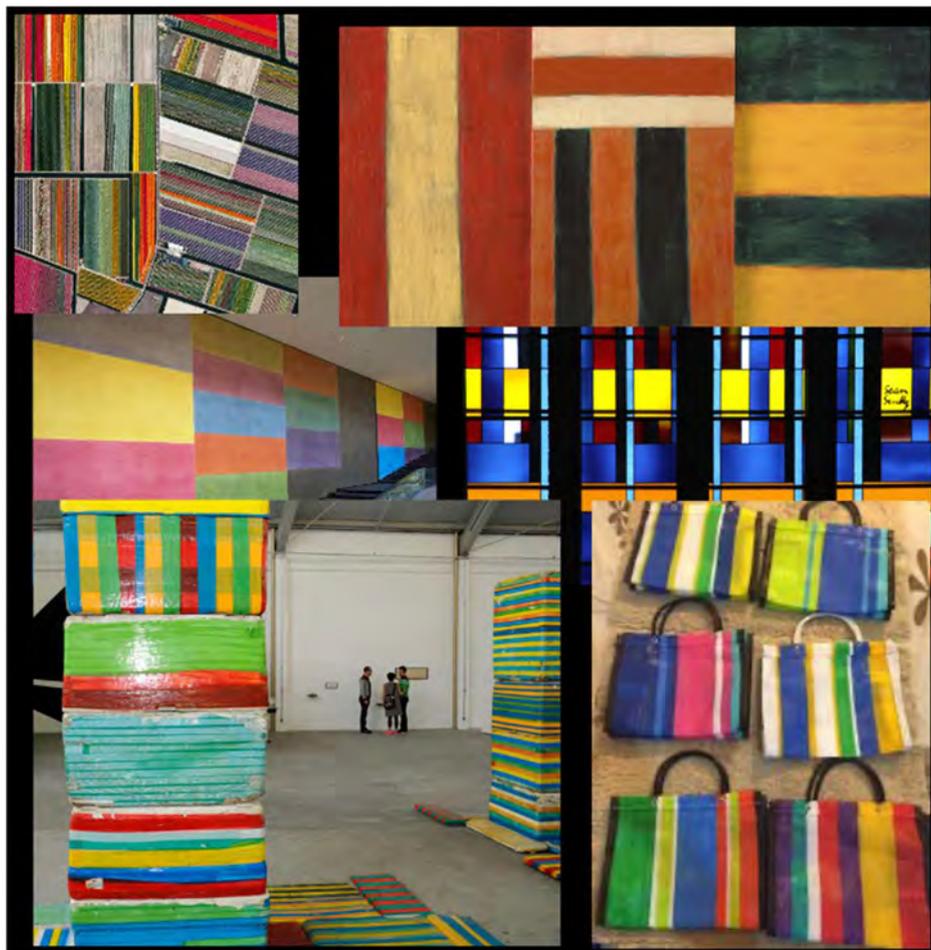


Ilustración 250 - Atlas 1 –Abstracción. Da izquierda para la derecha: Vista del cielo de cultivo de tulipas. Sean Scully (1984) *Tríptico*, óleo sobre lienzo, 107 x 207 cm, Sol LeWitt (1985) *Dibujo de pared # 450*, 1985, tinta acrílica, 899,16 x 2194,56 cm. Sean Scully, vitrales de la Catedral de Girona. Marccone Moreira (2010) *Visualidade ambulante*, cajas de poliestireno con cinta colorida bolsa de feria, típicas del Brasil.

Con esto, hay una mezcla de referencias que involucran lo que el artista ve e interpreta, sumadas a sus referencias personales, y en un momento diferente del cronológico. El tiempo de creación no se puede medir. Un lienzo no tiene un tiempo predeterminado para pintar. Una idea puede tardar años o días en desarrollarse. Se nota que, en este caso, Sean Scully crea su propio tiempo de creación para cada pantalla.

Aquí presentamos una reflexión sobre la pintura de Sean Scully como su lenguaje personal, cómo este lenguaje puede percibirse como su percepción del mundo, eligiendo a Eleuthera para hacer un estudio de caso, nuestras declaraciones se basan en parte en un estudio científico y un análisis empírico.

Francastel afirma que «todos están obligados a traducir la pintura a su propio idioma, pero esta interpretación no puede considerarse una explicación positiva» (1990, pp. 190). Con esto, entendemos que esta no es una palabra definitiva o completamente explicativa sobre la obra del artista, sino, sobre todo, un análisis intuitivo impregnado de reflexiones de varios autores y del cruce de teorías.

Fue un proceso enriquecedor observar y estudiar la obra de este artista que viaja por su propio trabajo, caminando en la dirección que más le convenga y con la libertad de un niño.

La actualización del lenguaje de Sean Scully se presenta a través de una visión más precisa del pasado y el presente. Ignacio Araújo declaró, durante la conferencia mencionada, que la actualización de la pintura se realiza mediante la intención del artista: Velázquez, por ejemplo, trabajaba en la composición pictórica de manera tradicional, creando un fondo tridimensional sugerido a través de técnicas de perspectiva; Manet, a su vez, trabajó con un fondo neutro, prestando más atención a la figura, teniendo el entorno como un entorno fantástico que solo existe en la pintura, o incluso en el teatro, utilizando dispositivos como lienzos o cortinas para que el modelo posea.

Como dijimos desde el principio de nuestra investigación, basada en autores como Pierre Francastel, el avance más notable hacia un nuevo lenguaje fueron los Fauvistes, que crearon una pintura basada en bloques de colores que sugerían libremente formas, como Paul Gauguin y Vincent Van Gogh. La diferencia: Sean Scully actualiza el lenguaje de la pintura; es, de hecho, lo que se requiere de aquellos que quieren pintar: aquellos que se atreven a encontrar su propio camino basado en su propia trayectoria y a lo largo de la historia del arte están disponibles para un amplio estudio.

6.5.3 Presentación de Póster en congreso

Finalizaremos la exposición de nuestras colaboraciones a la comunidad académica con la mención de un cartel que se presentó en el Primer Congreso Anual de Estudiantes de Doctorado de la Universidad Miguel Hernández de Elche celebrado por vía telemática el día 2 de febrero de 2021 e la comunicación titulada: *De La Creación E Interpretación De Imágenes En La Actualidad: La Ampliación Y Practica De Los Lenguajes Visuales* em Febrero/2021.

Tanto la presentación del Póster como de la Comunicación en el ámbito académico en la Universidad Miguel Hernández de Elche, en Alicante, España, fue de gran importancia para nosotros, pues confiere una relevancia y prueba de pertinencia adicional en nuestra investigación.

Esta comunicación/Póster se presentó durante la pandemia, y a pesar de ello contó con la presencia de estudiantes de doctorado de universidades de toda España, siendo una excelente oportunidad para divulgar los objetivos e hipótesis de nuestra tesis.



DE LA CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DE IMÁGENES EN LA ACTUALIDAD: LA AMPLIACIÓN Y PRÁCTICA DE LOS LENGUAJES VISUALES

Andreia Falqueto Lemos

¹Doctoranda en el programa de Historia y Artes de la Universidad de Granada
Rua Barao de Monjardim, 52/404, 29010390 Vitoria/ES, Brasil e-mail: falqueto@correio.ugr.es

INTRODUCCIÓN - TEMA DE ESTUDIO

Pretendemos, de forma analítica, empírica y experimental-performativa, hacer una investigación hacia la comprensión del hacer artístico y el entender el sentido de las imágenes pictóricas contemporáneas, propuestas en nuestro recorte conceptual. Contextualizando nuestro título: *De la creación e interpretación de imágenes en la actualidad: La ampliación y práctica de los lenguajes visuales*, pretendemos, de forma analítica, empírica y experimental-performativa, hacer una investigación hacia la comprensión del hacer artístico y el entender el sentido de las imágenes pictóricas contemporáneas, propuestas en nuestro recorte conceptual.

METODOLOGÍA/ARGUMENTACIÓN SEGUIDA

Se percibe, dentro de lo propuesto, la pintura no como un método tradicional, pero también como una herramienta de auto-descubierta y forma de interpretar el mundo que cerca uno, es decir, como lenguaje. La pintura no circunscrita en la idea moderna, y si en el paradigma contemporáneo: donde casi todo es pintura.

Para entender estos procesos creativos y estas imágenes surgidas, utilizaremos dos principales conceptos: el lenguaje del arte, tema delineado por teóricos y artistas, con énfasis en O. Calabrese y la hermenéutica de H-G. Gadamer, que visa el entendimiento del fenómeno creativo-interpretativo. El lenguaje del arte funciona como un juego, es decir, siendo el propio juego el trabajo en sí.

El lenguaje es la expresión de uno, su huella personal, que puede tardar para ser descubierta. Es la traducción de la creación artística de uno para el mundo. Quedan registrados desde las épocas primitivas de la expresión e impresión humana. En las Cuevas de Altamira, con las representaciones ritualistas de caza a los de animales y las marcas de las palmas de las manos en las gruesas y texturizadas paredes, hasta los días de hoy, con la fabricación de pintura a nivel industrial y producción de un trabajo con lámparas de gases neones, están presentes los colores en materias múltiples en el espacio. Como una conceptualización inicial, Calabrese dice que el lenguaje es el punto de encuentro entre el arte y la comunicación. La lógica de cada lenguaje se construye a partir de la reflexión de cada imagen individual o colectivo de imágenes/obras de un mismo artista, de forma circular: el lenguaje se forma en el momento de creación, y sigue perpetuando su semilla a cada vez que é activada/vista.

Para investigar mejor este asunto tan complejo, dividimos en dos partes. Estas partes serán trabajadas como un mapa conceptual, teórico y visual que pueden (y deben) cruzarse en la ruta del desarrollo y lectura de la tesis: Ampliaciones en los

lenguajes del arte / lenguaje visual / práctica artística (comprendida dialógicamente con el círculo hermenéutico de Gadamer), subdivididos en temas que estarán agrupados en el concepto de la materia pictórica en las artes visuales (luz / color / espacio-tiempo). Estos conceptos, estudiados bajo el paraguas de la materia en las artes visuales, son la percepción como elemento semántico en el arte y la apariencia visual de una imagen artística y sus percepciones por el espectador.



Círculo hermenéutico de Gadamer adaptado para nuestra investigación

Así, queda claro que el lenguaje en el arte es también una herramienta para "hablar". De esta forma, el lenguaje es la posible forma de entender y traducir el trabajo de un artista.

PRINCIPALES CONCLUSIONES:

Se puede adelantar lo que sería este estudio de la ampliación y actualización de los lenguajes: Tráves de estudios de caso, buscaremos hacer comparativos y extraer conclusiones sobre como los elementos que construyen una imagen se han ampliado, y con esto, los lenguajes tradicionales ya no pueden más abarcar este nuevo paradigma en el arte postmoderno y contemporáneo, que el artista recría a todo el momento en su taller.

Referencias bibliográficas

- Calabrese, O., (1985) *El Lenguaje del Arte*, G.Editorial Fabbrí, Bompiani, Sonzogno, Etas, Milán.
_____. (1994). *Cómo se lee una obra de arte* (2a ed.). Madrid: Cátedra.
Gadamer, H. G. (1999). *Verdade e Método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes.



Ilustración 251 – Poster da Apresentação de nuestra investigación en el Primer Congreso Anual de Estudiantes de Doctorado de la Universidad Miguel Hernández de Elche celebrado por vía telemática el día 2 de febrero de 2021 titulada: *De La Creación E Interpretación De Imágenes En La Actualidad: La Ampliación Y Practica De Los Lenguajes Visuales*

CONCLUSIONES

Consideraciones formales:

Evidencias, constataciones y nuevos resultados.

Conclusiones primera parte tesis. Generales

Percibimos que, colocando lado a lado nuestras hipótesis, metodologías, objetivos y los trabajos enumerados en el índice de esta tesis, alcanzamos un resultado satisfactorio y que mucho colaboró para nuestro crecimiento como investigador en lo que se refiere a nuevas cuestiones en el área de la pintura y procesos de ampliación de ese lenguaje en el arte contemporáneo.

En esta investigación, hemos evaluado el estado actual de los campos de estudio de la pintura y la escultura, reconociendo los cambios significativos que han ocurrido aproximadamente en la mitad del siglo pasado y el presente siglo. Estos lenguajes, una vez considerados puros, han experimentado una hibridación notable. Sin embargo, esta hibridación no ha eliminado la singularidad de cada uno de estos lenguajes, sino que ha enriquecido su potencial expresivo y su capacidad de adaptación.

Observamos, específicamente, que nuestros avances conceptuales trabajados hasta ahora, con las subdivisiones entre los capítulos, han ayudado, no de manera definitiva, a percibir la amplitud de los rumbos tomados por el lenguaje visual de la pintura.

En nuestro Capítulo 1, que tratamos de estudiar referentes teóricos y buscar la conexión entre el pensamiento filosófico y artístico históricos, además de entender cómo éste influyó en la pintura y en lo pictórico, pudimos notar y enumerar los diversos conceptos, con base histórica, que nos sirvieron para basar los análisis propuestos en el campo de los estudios visuales y teóricos, y de cómo estos pueden aplicarse en la práctica.

A través de una relativización de ideas entre la filosofía y la obra de artistas como Pablo Picasso, Marcel Duchamp y Luis Gordillo, se observó la importancia de estos y otros para la búsqueda de romper los límites formales de la pintura. Elementos innovadores como la fotografía y nuevos medios como el uso de assemblage, aportan un nuevo aire a las obras.

La inserción y el estudio de ideas de filósofos e historiadores del arte como G. Deleuze y O. Calabrese, y sus propuestas diferenciadas sobre el papel del lenguaje del arte, nos ayudan a orientar los cambios significativos que ocurrieron a principios del siglo XX y cómo estos se hicieron eco en el futuro.

También Bachelard fue de gran importancia por percibir el hacer artístico como una tarea que no se puede medir, temporal o cronológicamente, pero que permanece inscrita en el espacio-tiempo vivencial y social.

Logramos notar una similitud entre la tradición pictórica (imaginación formal - estructura) y la expansión de la pintura (imaginación material - fusión). Como mencionamos anteriormente, percibimos la evolución de la pintura como un lenguaje, no solo desde una perspectiva formal, sino en un sentido más amplio dentro de su contexto. Los conceptos que se añaden a la noción de metamorfosis son: cuerpo/materia, el tiempo y el lenguaje.

Llevando esta percepción a la época actual, J. Jiménez traduce el hacer artístico como un río que fluye, y del mismo modo, el artista se encuentra en permanente seguimiento de ideas. Se comienzan a fusionar los conceptos de composición de la obra, expansión del espacio, la necesidad de entender el pasado y el presente, y la pertinencia de la filosofía para el artista, dejando de ser un pintor tonto, o, parafraseando Ranciere, no emancipado.

Es importante una vez más, que pueda enfocarse la idea del arte como una tradición a romper, pero los paradigmas son diferentes, cada vez; la percepción se renueva y amplía. La tradición ya no es un enemigo a combatir, sino un acervo de ideas y obras que puede utilizarse como marco para una ampliación del lenguaje pictórico.

A continuación, en el Capítulo 2, estudiamos el Lenguaje del arte, más específicamente los cambios, paradigmas y prácticas híbridas dentro de un contexto modernista. Nos dimos cuenta, a través de los estudios, que las obras de ese período, seguido de revisiones históricas hechas por A.M. Guasch, que los desarrollos ocurridos en el campo artístico de la época fueron posibles debido a un desencadenamiento de acciones y reacciones en el escenario del arte. Se comienza a estudiar una visualidad de la obra, superior a su narrativa clásica. Nos dimos cuenta de la importancia del trabajo seminal de P. Mondrian y su relación plano-espacial.

Se nota que los lenguajes buscan un espacio expandido. También se nota que, como citado, se amplían los límites a lo polisensorial, como se muestra en el trabajo de Lygia Pape. Críticos como F. Gullar y G. Celant abordan este nuevo panorama, que busca romper los límites de la tridimensionalidad-bidimensionalidad; el arte se globaliza, y existe en ese momento un espíritu de subversión política y social a los viejos moldes, diversas obras paradigmáticas y acontecimientos de importancia como son todas las bienales y eventos artísticos, y en nuestro caso es paradigmático la Bienal de São Paulo, esto ayudó a ganar presencia en la historia del arte.

Si cambia la actitud, cambia la obra: el artista busca tensionar el espacio ocupado por la obra, y al mismo tiempo, el espacio de la obra. Con transfiguraciones visuales provenientes de L. Fontana y M. Merz, entre otros, hay una nueva catalogación de ideas, de cómo tratar los elementos visuales.

Grupos como Nuevo Realismo y Neoconcreto ayudan a llevar adelante una nueva práctica artística, fuera de los límites estipulados.

Una vez más, los materiales artísticos, elementos que pueden ser objetos cotidianos, como la pintura de soporte tradicional o no convencional, entran en choque, y las obras que utilizan luces de neón, agua de color, con materia comestible como pigmento etc. y lonas con variadas preparaciones entran en el foco para debatir este límite de los objetos artísticos y de la realidad.

En el Capítulo 3, buscamos nuevamente críticos e historiadores como A.Danto y A.M.Guasch como soporte para percibir las narrativas ocurridas en los años 60 y 80 y cómo impactaron el circuito artístico. Tenemos la sensación de que ya no se cuestiona si es abstracto o figurativo, o al menos, el parámetro es diferente: si se busca tensionar al espectador y se busca expandir el soporte a través de una ruptura.

Todavía existe aquí la fuerza de los movimientos y colectivos, pero que no culmina hacia los límites, ó a rebelarse, más bien de autoafirmación de nuevas ideas, que buscaban una revisión de los paradigmas. Existe un cambio generalizado en el centro del movimiento artístico, que pone a los artistas estadounidenses en el foco.

También buscamos en R. Krauss y F. Popper entender el significado de estas nuevas proposiciones artísticas y de cómo se relacionan antropológicamente y polisensorialmente con la presencia humana en el espacio expositivo.

Con reflexiones sobre el trabajo de J. Kounellis e Y. Klein, con el cambio conceptual en la figura del pintor, por ejemplo, y aportes de reflexiones de críticos de arte como A.B. Oliva y J. Berger. Se nota una búsqueda por crear

aplicaciones no ortodoxas de materiales y, en consecuencia, de sus apariencias, jugando con el color, materia y el significado de estos nuevos elementos. La obra busca ser vida, la activación de los lenguajes ocurre junto a la presencia del espectador.

El uso de una tienda como espacio de exposición o la colocación de caballos vivos (en lugar de pintarlos) lleva la idea de combate a una representación idealizada y a la búsqueda de presentar conceptual y físicamente ideas concretas de las relaciones en un nuevo flujo entre el arte y la vida.

La obra de Hélio Oiticica representa ese espíritu, donde se utiliza un tejido suelto y colorido, llamado Parangolés, como una indumentaria de baile libre, dejando que el tejido (que en la pintura está relacionado con la rigidez) fluya en el espacio, activado por la participación del espectador. Al mismo tiempo, esta pintura en movimiento, que no busca la cinematografía, se percibe pulsante hoy en los trabajos de W. Kentridge, contradiciendo cualquier idea de pureza limítrofe del lenguaje pictórico.

También se nota el poder de la *Geração 80* y de los Nuevos Realistas, subrayado por sus mentores conceptuales, y la fuerza que la re-estructuración (o desestructuración) del soporte artístico puede contener, percibiendo como un nuevo mapa lleno de direcciones inéditas. Artistas como J. Schnabel, J. Pollock, B. Newman, M. Raysse, L. Cane, K. Noland y F. Stella, entre otros, revolucionan el escenario una vez más, como lo habían hecho sus predecesores históricos. Cada vez más la apariencia y la configuración espacial de los elementos se convierten en protagonistas de la obra.

En el Capítulo 4, trajimos una reflexión sobre las influencias, referentes y evoluciones en el arte contemporáneo y la importante presencia del color

dentro y fuera de la obra. Con aportes relacionales propuestos por J. Pallasmaa y J. Berger, principales teóricos en este capítulo, buscamos estudiar la expansión de los medios del lenguaje, desde dentro hacia fuera del soporte, con cambios importantes en la forma en que se perciben el color luz y el color pigmentos, la materia y de cómo estos elementos pueden equivaler o yuxtaponerse en una obra.

Entra en contexto una nueva relación de la obra donde se tensiona con el espacio y se utiliza ese ambiente expositivo para subvertir nociones como el Cubo Blanco y la permanencia de una obra. Se cuestiona la sensorialidad, la presencia física de la obra y se emprende una búsqueda de ideas que actualicen conceptos simbólicos dentro de una investigación artística individual.

Se amplía una vez más la noción espacial de la obra, y trabajos como los de S.Lewitt, G.Davis, T.Cragg, A.Kiefer y M.Bill son paradigmáticas e influyentes en el contexto de la espacialidad, soporte y apariencia de la obra, revolucionando la percepción visual y yendo en contra de cualquier idea de descripción formal u organización tradicional de la obra.

Artistas como A.Kapoor, J. Turrel, C.Nauman, D.Flavin, L.Muñoz y N.Ramos, por citar algunos de los que hemos enumerado aquí, crean una nueva relación entre el espacio y la materia. Nuevas soluciones relativas al espacio de la obra dentro y fuera del soporte, por cierto, parece no tener más límites formales o dimensiones específicas. Las prácticas van más allá de la tradición y buscan escribir una nueva historia, una nueva visión del lenguaje artístico de la pintura.

Finalmente, en nuestro Capítulo 5, realizamos una propuesta de Mapa Conceptual del campo expandido de la pintura, con una división conceptual en

cuatro campos de estudio, hemos elegido artistas contemporáneos que llevan ya al menos una década dedicándose a una expansión de la pintura.

Utilizamos reflejos de autores contemporáneos vivos, como M.Bal y D.Barro, que buscan contextualizar las modificaciones y expansiones del lenguaje artístico y a través de ese cruce de ideas, tratamos de entender lo que se puede llamar pintura, en los días de hoy. Nos alejamos de la viva actualidad de las ferias de arte porque eso valdría otra tesis, que estudiaría la pintura a partir de 2020.

Tratamos de dividir en cuatro temáticas contemporáneas que agregan una nueva ampliación del lenguaje, percibiendo propósitos innovadores del color en el espacio, y con la naturaleza, con relaciones híbridas entre pintura, escultura, arquitectura y medio ambiente, enumerando artistas como Christo y Jeanne Claude, M. Weatherford, K.Grosse, A.V.Janssens, A.de la Cruz, A.Goldsworthy, M.Webster, A.Denes, O.Eliasson, J.Stockholder, entre otros.

Durante este proceso, hemos explorado de manera constante los límites y las posibilidades de la pintura en relación con la materia, el soporte, el espacio y los aspectos del color, tanto en su dimensión de luz como de pigmento.

Uno de los hallazgos más notables en este recorrido ha sido la capacidad de la imagen de transformarse según la voluntad del autor, reflejando cambios en el lenguaje del arte a lo largo de los desarrollos y tiempos cronológicos, de los procesos utilizados. La imagen, en su calidad de objeto de estudio, ha demostrado ser maleable y adaptable a las necesidades y aspiraciones de los creadores, lo que subraya su poder de metamorfosis.

Conclusiones segunda parte tesis. Personales

En conclusión, esta tesis representa el resultado de un extenso viaje intelectual y creativo que ha abarcado diversos aspectos del pensamiento, la acción artística y la investigación en torno a los lenguajes visuales, en particular la pintura y la escultura. Desde sus inicios, el tema de la imagen y su relación con el hacer artístico, la observación y la enseñanza han sido una constante en nuestra vida como investigadora y artista.

Durante este proceso, hemos explorado de manera constante los límites y las posibilidades de la pintura en relación con la materia, el soporte, el espacio, el tiempo y los aspectos del color, tanto en su dimensión de luz como de pigmento. Esta investigación, que se inició en 2019, la abordamos con la convicción de que el pensamiento y la práctica eran aliados que enriquecen nuestro trabajo en lugar de limitarlo.

Asimismo, a lo largo de esta investigación, hemos experimentado un notable avance en nuestra labor práctica en el ámbito de las artes, especialmente en lo que respecta al desarrollo y expansión de nuestras habilidades en la pintura. Esta evolución ha sido un componente fundamental de nuestro proceso de indagación y nos ha permitido aplicar de manera concreta las teorías y conceptos que hemos explorado en nuestro estudio. Todavía, merece subrayar, especialmente lo que respecta la conceptualización y narración de la obra en sí, junto a la voluntad y pulsión de decir algo, esto es, una conjunción de la visualidad con la narración subjetiva de la obra.

A medida que profundizamos en la comprensión de la pintura como lenguaje visual y su relación con la materia, el espacio y el color, hemos tenido la oportunidad de experimentar con nuevas técnicas, explorar enfoques

creativos innovadores y expandir nuestra capacidad de preguntarnos. Esta evolución en nuestro trabajo práctico no sólo ha enriquecido nuestra experiencia como artista, sino que también ha reforzado nuestra capacidad para plasmar y comunicar conceptos complejos a través de la pintura.

Esta expansión en nuestra práctica artística nos ha permitido abordar de manera más profunda y significativa la interacción entre el pensamiento y la acción en el proceso creativo. Hemos aplicado conceptos teóricos en nuestras obras, experimentando con diferentes estilos y técnicas para expresar de manera efectiva ideas y reflexiones. Esta evolución nos ha brindado una plataforma para explorar y tener de referentes las teorías y conceptos que hemos estudiado, permitiéndonos explorar nuevas fronteras creativas.

Concluimos así que, en esta investigación, hemos evaluado el estado actual de los campos de estudio de la pintura y la escultura, reconociendo los cambios significativos que han ocurrido en los últimos cien años. Estos lenguajes, una vez considerados puros, han experimentado una hibridación notable. Sin embargo, esta hibridación no ha eliminado la singularidad de cada uno de estos lenguajes, sino que ha enriquecido su potencial expresivo y su capacidad de adaptación. En nosotros, nos sorprendemos percibiendo estos cambios relativos.

A través de la reflexión teórica y la práctica artística, hemos explorado las múltiples facetas de estos lenguajes y su capacidad para transformarse y adaptarse a lo largo de estos procesos, reafirmando así su relevancia y su lugar en el panorama artístico contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA y REFERENCIAS

Monografías: libros y capítulos de libro

Alvarez Ferreira, A. E., (2013) *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos* [libro electrónico] /Agrisina Encarnación Alvarez Ferreira. – Londrina: Eduel, 2013. Recuperado de:
<http://www.uel.br/editora/portal/pages/livros-digitais-gratuitos.php> ISBN 978-85-7216-700-0

Arendt, H. (2010) *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar* [tradução Cesar Augusto R. De Almeida, Antônio Abranches e Helena Franco Martins]. 2ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Argan, G.C. (1992) *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras.

_____. (2010) *Arte Moderna na Europa - de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Cia. das Letras.

Archer, M., (2001) *Arte contemporânea: uma história concisa*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes.

Aumont, J. (2005) *A imagem*. 10. ed. – Campinas: Papirus.

Bachelard, G., (1965) *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G., (2007) *A Intuição do Instante*. Campinas: Verus

Bachelard, G. (2002), *La intuición del instante*, México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (1982). *La poética de la ensoñación*. México D.F, FCE - Fondo de Cultura Económica. Recuperado de <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/109442>

Bachelard, G. (1997) *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da Matéria*. Tradução Antônio de Pádua Danesi - São Paulo: Martins Fontes.

Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Tres Cantos, Madrid, Ediciones Akal. Recuperado de

<https://elibro.net/pt/ereader/ugr/169276>

Bal, M. (1999) *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press; First Edition

Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades: Una guía de viaje* (trad. Yaiza Hernández) Velázquez. Murcia, España: Cendeac, 2009.

Bartley Howard, S. (1976) *Principios de percepción*. Editorial: México: Trillas.

Barthes, R. (2012) *Cámara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Belting, H. (2007) *Antropología de la imagen*. Katz Editores, Buenos Aires

Benjamin, W. (2018). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Brasil: L&PM Editores.

Berger, J. (2017). *Sobre los artistas*. Volumen 1. Barcelona, Editorial GG. Recuperado de <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/115974>.

_____ (2014). *La apariencia de las cosas: ensayos y artículos escogidos*. 1. Barcelona, Editorial GG. Recuperado de <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/211909>

Berger, J. Berger, Y. y Puente Rodríguez, M. (Trad.) (2022). *Tu turno*. 1. Barcelona, Editorial GG. Recuperado de <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/212727>

Bourriaud, N., Huyssen, A., Doane, M. A., Shapiro, G., Lee, P. M., Villacañas Berlanga, J. L., Molinuevo, J. L., Cruz, M., & Osborne, P. (2008). *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente* / [Miguel Ángel Hernández-Navarro... et al.].

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image* / José Luis Brea. Akal.

Caivano, J., & López, M. (2006). *Color ciencia, artes, proyecto y enseñanza*. ArgenColor 2004, actas del séptimo congreso argentino del color. Buenos Aires, Argentina: Grupo Argentino del Color.

- Caivano, Jose. (1996). *Cesía: su relación con el color a partir de la teoría tricromática*.
- Calabrese, O., (1985) *El Lenguaje del Arte*. Milán: G. Editorial Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas.
- Calabrese, O., (1994). *Cómo se lee una obra de arte* (2a ed.). Madrid: Cátedra.
- Calvino, Í. (2003) *As Cidades Invisíveis*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo, Folha de São Paulo.
- Celant, Germano, Merz, Mario; Solomon R. Guggenheim Museum (1989) *Mario Merz*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum; Milan: Electa [fecha de consulta: 15/06/2022]. Disponible en: <https://archive.org/details/mariomerz00cela/page/106/mode/2up>
- Cotrim, Cecília e FERREIRA, Glória. (2006). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte* / Arthur C. Danto. Paidós.
- Danto, Arthur C. (2006) *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP: Odysseus. xxv, ISBN 9788531409325 (EDUSP).
- Derrida, J. (2001) *La verdad en pintura*. Traducción de María Cecilia Gonzales y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós,
- Deleuze, G. (2007) *Pintura: El concepto de Diagrama* (1 ed.). Buenos Aires: Cactus.
- Didi-Huberman, G. (2010) *El hombre que andaba en el color*, traducción de Juan Miguel Hernández León. Madrid: Abada Editores, S.L., 2014
- Dondis, A. Donis. (2015), *Sintaxe da linguagem visual*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Ehrenzweig, A. (1973) *El orden oculto del arte*. Barcelona: Labor.
- Eliade, M. (1984). *Mefistófeles y el andrógino* / Mircea Eliade. Labor.

Ferreira, Glória; Mello, Cecilia Cotrim de. (2001) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: J. Zahar.

Forteza Pérez, F. J., Cirlot, L., Sureda, J., López Grande, M. J., Martí Oliver, B., Rivera Dorado, M., Costa, A. C. R. de T., Cervera Fernández, I., Bendala Galán, M., Sánchez Fernández, C., Ramallo Asensio, G., Segado Bravo, P., Martínez Salvador, C., Triadó, J.-R., Valverde, I., & Guasch, A. M. (2006). *Ars Magna: [história del arte universal]* / [prólogos de Joan Sureda]. Planeta.

Flusser, Vilém. (2002) *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Focillon, H., & Rotenberg, I. (1947). *Vida de las formas: seguido por el Elogio de la mano*. Buenos Aires: El Ateneo.

Francastel, P. (1990). *Pintura y sociedad*. Madrid: Cátedra.

Gadamer, H-G. (1999). *Verdade e Método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes.

John Gage, (2012) *A cor na arte*. São Paulo, WMF Martins Fontes

Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos* / Nelson Goodman. Madrid, Paidós.

Goodman, N. (2006) *Linguagens Da Arte - Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Gradiva, Lisboa

Guasch, A. M., (2000), *La transvanguardia italiana. El arte como genius loci en; El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, Madrid.

Guasch, A. M. (2021). *Derivas: ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. 1. Madrid, España, Ediciones Akal. Recuperado de <https://elibro.net/pt/ereader/ugr/219729?page=137>

Guasch, A. M., & Hernando, J. (1996). *El Arte del siglo XX* / por Anna Guasch Ferrer, Javier Hernando Carrasco. Espasa Calpe.

Gullar, F. (1999). *Etapas da arte contemporânea: cubismo a arte neoconcreta*. 3. ed. - Rio de Janeiro: Revan

_____ (2007) *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify.

Gombrich, E. H. (2002) *Arte e ilusão*. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid: Debate.

González Flores, L. (2011) *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: WMFmartinsfontes.

Judovitz, D. (1995) *Unpacking Duchamp - Art in Transit*. UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, Berkeley · Los Angeles · Oxford The Regents of the University of California.

<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3w1005ft;brand=ucpress>

Kandinsky, V. (1996). *La gramática de la creación; El futuro de la pintura* ([1a ed., 1a reimp.]). Barcelona: Paidós.

Koffka, K. (1935) *Principles of Gestalt psychology*. London: Routledge.

Krauss, R. (1979) *La escultura en el campo expandido* en: Foster, H. (coord.) 2002, España: Kairós

Krauss, R. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. October, 8, 31-44.

<https://doi.org/10.2307/778224>

Krauss, R. (1998) *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo, Martins Fontes.

Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972...* / editado y anotado por Lucy R. Lippard. Akal.

Merleau-Ponty, M. (1999) *Fenomenologia da percepção*, São Paulo: Martins Fontes.

_____. (2004) *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify.

_____. (2003) *Signes*, Paris: Gallimard.

- Molina, J.A., (2007) *Experiencia Estética y Arte de Participación: Juego, Símbolo y Celebración*, em La educación artística como instrumento de integración intercultural y social, coord. por Salomé Díaz Rodríguez, Susana Montemayor Ruíz, Madrid.
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo* /Brian O'Doherty.
- Pallasmaa, J. (2011) *Os olhos da pele a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre Bookman
- Panofsky, E. (2007) *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva.
- Peirce, C. S. (1990) *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- Popper, F., (1989) *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: Akal, S.A.
- Rabuske, E.A . (1986) *Antropologia Filosófica*. Editora Vozes, Petrópolis, RJ.
- Rancière, J. (2012) *O espectador emancipado*. tradução Ivone C. Benedetti. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Rivera, Tania in Ferreira, G; Pessoa, F. (Org.) (2009) *Seminários Internacionais Museu Vale*. Vila Velha. Museu Vale.
- Sanz, J. C., & Gallego García, R. (2001). *Diccionario del color* / Juan Carlos Sanz y Rosa Gallego. Akal.
- Schopenhauer, A. (2013), *Sobre la visión y los colores: seguido de la correspondencia con Johann Wolfgang Goethe*. Madrid, Spain: Editorial Trotta, S.A. [fecha de consulta: 05/04/2022]
<https://elibro.net/pt/ereader/ugr/61310?page=69>.
- Teagle, R. (2108) *Wayne Thiebaud: 1958-1968*, University of California Press
- Warburg, A. (2005) *El Renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Ed. Felipe Pereda, trad. Elena Sánchez [et al.]. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Ed. cast.: Alianza Editorial S. A.

Whitley, J. (2001), *The Archeology of Ancient Greece*. United Kingdom: Cambridge University Press, apud Brown University, *Archaeologies of the Greek Past Zeuxis and Parrhasius*, by Alicia Hernandez
https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/greekpast/4891.html

Wittgenstein, L., Reguera, I., & Tomasi Bassols, A. (1994). *Observaciones sobre los colores*. Barcelona: Paidós.

Wong, W. (1998). *Princípios de forma e desenho*. São Paulo: Martins Fontes.

Tesis y disertaciones

Fariña, A. F. (2010). *Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, España.

Recuperado de:

https://www.academia.edu/30713980/LO_QUE_LA_PINTURA_NO_ES_LA_L%C3%93GICA_DE_LA_NEGACI%C3%93N_COMO_AFIRMACI%C3%93N_DEL_CAMPO_EXPANDIDO_EN_LA_PINTURA

Carpio, L.V. (2016). *Revisión de la idea de pintura desde una perspectiva contemporánea: Desdibujando los límites*. Granada: Universidad de Granada, España

Recuperado de:

<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/43255/25937881.pdf?sequence=6&isAllowed=y>

Dávila Guerra, M. (2019) *La dialéctica de la mirada en la pintura contemporánea. Procesos para desconocer lo visible*. Granada: Universidad de Granada, España.

Recuperado de:

<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/58527/62900.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

García, R. G., (2016) *Interferencias: influencia de otros medios icónicos en la estética de la pintura*. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID - FACULTAD DE BELLAS ARTES

Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/37141/1/T37042.pdf>

Parlour, S. (2013) *Depicting Limits: Syntax, Abstraction and Space in Contemporary Painting*. Goldsmiths College, University of London

PhD in Art (practice-based)

Recuperado de:

https://research.gold.ac.uk/id/eprint/10854/1/Parlour_thesis.pdf

Artículos, Revistas, conferencias, periódicos y entrevistas

Andrade, C.D. de, (1928) *Revista de Antropofagia*, 1928.

[fecha de consulta: 30/09/2022] Recuperado de:
https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/4/Anno.1_n.03_45000033273.pdf

Apolonio, L., Romero, S. C., Jiménez, G. R., & Gil, F. G. (2018). *Metodologías al Uso de Obras de Arte Contemporáneas: Ruta artística "En los bordes" de La Zubia* (Granada). *Revista Farol*, 14(19A), 29–52. <https://doi.org/10.47456/rf.v1i19A.20456>
- <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/20456>

Borjas-Villel, Manuel J.; Velásquez, Teresa. (curaduría). *Lygia Pape: espaço imantado*. Textos de Paulo Herkenhoff [et al.]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

Calabrese, Omar. *Tópicos del Seminario - Revista de Semiótica* [en línea] 28-2012 - El color - materia y forma - Año 14, num. 28, julio a diciembre de 2012 - ISSN 1665-1200 [fecha de consulta: 28/05/2022]. Recuperado de:
<https://pt.scribd.com/document/465185790/Topicos-del-Seminario-28-2012-El-color-materia-y-forma>

Camarero, J., Garagalza, L. *Revista ANTHROPOS - Huellas del conocimiento. René Girard - deseo mimético y estructura antropológica*. n. 213, año 2006 - Barcelona, España.

Campos, Jefferson; Camargo, H. W. Franceschini, M. A. Falqueto, A. L. *Literatura e Artes - Práticas Discursivas Culturais*. Capítulo: *Caracterização dos processos criativos em artes: uma abordagem subjetiva e simbólica*. P.43-58/ 43 1. ed. Londrina: Syntagma, 2020. v. 1. 302p. ISBN: 978- 65-88724-11-8 [fecha de consulta: 28/05/2023]. Recuperado de: <https://syntagmaeditores.com.br/livraria/literatura-e-artes>

Fabbrini, R.N. (2013) *Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético*. Poliética. São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 167-183, 2013. [fecha de consulta: 28/05/2023]. Recuperado de: <https://revistas.pucsp.br/index.php/PoliEtica/article/view/15213>

Falqueto, A. L. *Panorama Concreto*. Revista Têmpera, Recife/Pernambuco, p. 146 - 155, 25 jul. 2020. Editores: Grupo Têmpera | Periodicidade Trimestral | Editora Particular Universidade Federal Vale do São Francisco, Grupo Têmpera (Av. José de Sá Maniçoba, S/N. Centro-Petrolina-PE) ISSN Revista Têmpera online 2674-5909 ISSN Revista Têmpera impressa 2675-0295 R e c i f e | P e t r o l i n a | J u a z e i r o | P E | B A Julho de 2020 [fecha de consulta: 28/05/2023]. Recuperado de: <https://grupotemperawixsite.com/grupotemperarevista-t%C3%A2mpera-7>

Falqueto, A. L. *Do ir e do vir: o tempo não cronológico na pintura de Sean Scully*. Revista Visuais, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 87-113, 2022. DOI: 10.20396/visuais.v8i2.17377. [fecha de consulta: 28/05/2023]. Recuperado de: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/17377>

Falqueto, A. L. Novaes, S. de S. - *Finca Tarumã Brasil - instalações para Land Art Finca Tarumã Brasil - installations for Land Art* Andreia Falqueto Lemos, Sandro de Souza Novaes: Saber viver juntos [recurso

eletrônico] : um dilema da contemporaneidade / José Cirillo, Marcela Belo, Ângela Grando (org.). – Dados eletrônicos. – Vitória, ES : Proex-Ufes/ PPGA, 2022. 1342: il. Inclui bibliografia. ISBN: 978-85-65276-64-1
https://leena.ufes.br/sites/leena.ufes.br/files/field/anexo/anais_poeticas_2022_saber_viver_juntos_compressed-3.pdf

Jäkel, F., Manish Singh, Felix A. Wichmann, Michael H. Herzog, *An overview of quantitative approaches in Gestalt perception*, [en línea] Vision Research, Volume 126, 2016, Pages 3-8, ISSN 0042-6989 [fecha de consulta: 15/06/2022]. Recuperado de: <https://doi.org/10.1016/j.visres.2016.06.004>.
 (<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0042698916300475>)

Jornal Do Brasil, (1959) *ilustrando o lançamento do Manifesto Neoconcreto*. Suplemento Dominical, Río de Janeiro. [fecha de consulta: 11/04/2023]
 Recuperado de: <http://www.geometricae.com/2021/03/17/manifesto-neoconcreto/>

Krauss, R. (1971) *PROBLEMS OF CRITICISM X: PICTORIAL SPACE AND THE QUESTION OF DOCUMENTARY* - Artforum Novembro/1971 - [fecha de consulta: 31/05/2023] Recuperado de: <https://www.artforum.com/print/197109/problems-of-criticism-x-pictorial-space-and-the-question-of-documentary-38922>

Machado, V. R., & Santos, F. L. de S. (2018). *Escritos de Lygia Pape: cidade, neovanguarda e cultura material popular*. Risco - Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo (Online), 16(2), 12-30. [fecha de consulta: 16/04/2023]
 Recuperado de: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v16i2p12-30>

Marín-Viadel, R.; Roldán, J. (2019) *A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística*. Arte, Individuo y Sociedad 31(4), 881-895. Recuperado de: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/61410/63409->

Texto%20del%20art%20c3%adculo-4564456572332-2-10-20191025.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Pérez-Oramas, L. (2017). *Parangolé-Botticelli: pensamento da montagem e razão prática da história da arte. Forma transicional e geometria do carnaval*. ARS (São Paulo), 15(30), 233-254. [fecha de consulta: 10/05/2023] Recuperado de: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.138471>

Van Bruggen, C. (1986) *ENTRANCE, ENTRAPMENT, EXIT: THE PROCESS OF BRUCE NAUMAN* - Artforum Setembro/1986 - [fecha de consulta: 30/06/2023] Recuperado de: <https://www.artforum.com/print/198606/entrance-entrapment-exit-the-process-of-bruce-nauman-35032>

Viola, E. (2016) *Ann Veronica Janssens*. Traducido del italiano por Marguerite Shore. Artforum Setembro/2016, VOL. 55, NO. 1 - [fecha de consulta: 30/06/2023] <https://www.artforum.com/print/reviews/201607/ann-veronica-janssens-63051>

Vilela, J. (2019). Seis textos de Jannis Kounellis. ARS (São Paulo), 17(36), 235 - 251. [fecha de consulta: 16/05/2023] Recuperado de: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.159731>

Catálogos y folletos de exposiciones

Barro, D. (2009). *Antes de ayer y pasado mañana o Lo que puede ser pintura hoy - The day before and the day after tomorrow or What can be painting today*: [exposición] MACUF / [comisario, David Barro] (Ed. en español e inglés.). Artedardo.

D'Acosta, S. (2021), *CUADERNOS COLECCIONABLES DEL MUSEO LUIS GORDILLO - MEMORÁNDUM #37 - 3 FEBRERO / 12 SEPTIEMBRE 2021*. EDITA: MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA / DL NA 154-2021 / ISBN: 978-84-8081-697-7 / MUSEO.UNAV.EDU / MUSEO@UNAV.ES [fecha de consulta: 03/04/2022]
https://museo.unav.edu/documents/5318873/31879991/hoja_de_sala_memorandum.pdf

Didi-Huberman, G. (2010) *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* 2010, Catálogo de exposición, IDIOMA: español. Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía.

Goldsworthy, A. (2022) *Firehouse*. Folleto de divulgación. Haines Gallery, San Francisco, CA.

[fecha de consulta: 05/07/2023]
<https://static1.squarespace.com/static/55033296e4b0fe6c8e81e318/t/6227fb3b62ab7c41aab65b98/1646787388348/PR.AndyGoldsworthy.Firehouse.2022.pdf>

Gordillo, L. (2006); *Luis Gordillo* Catálogo de la exposición, Museo de Arte de Zapopan, Jalisco (México), 24 noviembre 2006 - 14 enero 2007
 Edit. CAAC, Sevilla; Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, 2006

Heinrich, C. (2007) *DANIEL RICHTER HBK: Die Palette, 1995-2007*. Merrell Willcox House; 1ª edição.

Junta de Andaluzia (2019) *VII CERTAMEN ANDALUZ DE ARTE Y RECICLAJE*.

Reciclarte 2019. [fecha de consulta: 03/04/2023]

https://www.juntadeandalucia.es/medioambiente/portal/documents/20151/4042623/Cat_ReciclarArte+19_online.pdf/bbd8ad74-637f-cae9-40b9-4e5bc19c7e27?t=1664354867336

LACMA. *Dan Flavin: A Retrospective Exhibition*. Brochure. by Education Department 2007. [fecha de consulta: 05/07/2023]

<https://archive.org/details/DanFlavinExhibitionBrochure/page/n5/mode/2up>

MUSEO REINA SOFÍA (2021) *Mondrian y De Stijl*. Catálogo de exposición. Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía. [fecha de consulta: 03/06/2023]

https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/mondrian_exhibition_information_sheet.pdf

MUSEO REINA SOFIA. Folleto de la *exposición Lucio Muñoz - 14 septiembre - 5 diciembre, 1988* / Edificio Sabatini. [fecha de consulta: 03/06/2023]

https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1988013-fol_es-001-lucio-munoz.pdf

Banco do Brasil. Catálogo MONDRIAN E O MOVIMENTO DE STIJL

Sergius Erdelyi : experiment art = Sergius Erdelyi : experiment art / [curador / curator Pieter Tjabbes ; textos / texts Pieter Tjabbes, Fernando Bini ; traduções / translations Elisabeth Loibl Erdelyi, John Norman, Robin Benson]. -- São Paulo : Art Unlimited, 2015. (Coleção Sergius Erdelyi; v. 2) [fecha de consulta: 03/06/2023]

<https://www.bb.com.br/docs/portal/ccbb/CCBBEducativoMondrianeoMovimentodeStijl.pdf>

Recursos en Red y web de artistas

ABC Cultura - *HISTORIA DE ARCO - La feria artística que devolvió a España al panorama internacional*. [fecha de consulta: 03/06/2023]

https://www.abc.es/cultura/arte/abci-historia-arco-feria-artistica-devolvio-espana-panorama-internacional-201602081659_noticia.html

ABC Cultura - *Lucio Muñoz, entre la turbulencia y el reposo* [fecha de consulta: 01/05/2023] https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-lucio-munoz-entre-turbulencia-y-reposo-201812140159_noticia.html

ADOBE. *Archivos GIF*. [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://www.adobe.com/br/creativecloud/file-types/image/raster/gif-file.html#:~:text=GIF%20significa%20Graphics%20Interchange%20Format,e%20coter%20256%20cores%20indexadas>.

Agnes Denes - *Home* [fecha de consulta: 03/04/2022]

<http://www.agnesdenesstudio.com/>

Amon, S. (1972) *Lucio Muñoz, Artistas Españoles Contemporaneos*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Gráficas Alonso; Parroco, 14. Madrid. [fecha de consulta: 03/06/2023]

<http://www.santiagoamon.net/lib.asp?cod=2>

ANISH KAPOOR - *The Valves of Sensation - Notes on the Recent Sculpture of Anish Kapoor - by Yehuda E Safran*. [fecha de consulta: 19/06/2023]

<https://anishkapoor.com/183/the-valves-of-sensation>

Architectural Digest *Agnes Denes's Prophetic Wheatfield Remains As Relevant As Ever*. [fecha de consulta: 19/06/2023]

<https://www.architecturaldigest.com/story/agnes-denes-prophetic-wheatfield-remains-as-relevant-as-ever>

Art21 - *Jessica Stockholder* [fecha de consulta: 19/06/2023]

<https://art21.org/artist/jessica-stockholder/>

ArtBasel. *Find out why painter Claire Tabouret turned to fake fur*. [fecha de consulta: 19/06/2023] <https://www.artbasel.com/stories/claire-tabouret-bois-d-amour-ica-miami-los-angeles-french-artist>

Art & Theology. Revitalizing the Christian imagination through painting, poetry, music, and more. *Tag: James Turrell, Art highlights from CIVA conference, part 1*. July 26, 2019, Victoria Emily Jones. [fecha de consulta: 19/06/2023]

<https://artandtheology.org/tag/james-turrell/>

ArtNet - *Tauba Auerbach* [fecha de consulta: 19/06/2023]

<https://www.artnet.com/artists/tauba-auerbach/>

A/r/tography. *An invitation to think through art making, researching, teaching and learning*. [fecha de consulta: 19/05/2022]

<https://artography.edcp.educ.ubc.ca/>

Artsy - *William Kentridge More Sweetly Play the Dance, 2015 brilliance* [fecha de consulta: 16/05/2023] <https://www.artsy.net/artwork/william-kentridge-more-sweetly-play-the-dance>

BRITANNICA - *Noumenon*. [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://www.britannica.com/topic/noumenon>

CAMBRIDGE DICTIONARY – *Zeitgeist* – [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/zeitgeist>

Catálogo das Artes – *Estética Relacional - História da Arte* – [fecha de

consulta: 03/05/2022] https://www.catalogodasartes.com.br/historia_arte/tDc/

CATARINA D'ANGLADE – *Luis Gordillo* [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://www.catalinadanglade.com/en/artist/luis-gorillo>

CCBB – *A Invenção da Cor: Magic Square* [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://ccbb.com.br/brasil/programacao/magic-square/>

CENTRE POMPIDOU – LE NOUVEAU RÉALISME [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm>

Christo and Jeanne-Claude – *Most Common errors* [fecha de consulta:

03/04/2023]

<https://christojeanneclaude.net/most-common-errors/>

Christo and Jeanne-Claude – *Surrounded Islands* [fecha de consulta: 03/04/2023]

<https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/>

Christie's: *Studio Visit with Artist Frank Stella / 01:12"* YouTube vídeo. [fecha de

consulta: 14/05/2023] <https://www.youtube.com/watch?v=g1oHFeRZRVY>

COLORSYSTEM – Colour order systems in art and Science. *Johann Wolfgang von Goethe* [fecha de consulta: 03/04/2022]

https://www.colorsystem.com/?page_id=766&lang=en

Cornell University Library | The Warburg Institute. *About the Mnemosyne Atlas.*

[fecha de consulta: 01/04/2021] <https://warburg.library.cornell.edu/about>

Correio IMS. *Os Parangolés de Hélio Oiticica*. [fecha de consulta: 03/04/2022]
<https://correio.ims.com.br/carta/os-parangoles-de-helio-oiticica/>

Coursera: *2.6 In the Galleries: A Closer Look at Vir Heroicus Sublimis, 1950-51 The Museum of Modern Art, In the Studio: Postwar Abstract Painting*. Vídeo, 12:06" [fecha de consulta: 14/05/2023]
<https://www.coursera.org/learn/painting/lecture/oh7aw/2-6-in-the-galleries-a-closer-look-at-vir-heroicus-sublimis-1950-51>

Curious. Art Curio, A daily dose of visual culture. *Revolving brilliance* [fecha de consulta: 16/05/2023] <https://curious.com/curios/11236#date>

DASARTES. Marc Pottier: *Belos Livros: Hélio Oiticica. Parangolé, entre révolte et poésie, editado por vittoria mieli (mousse publishing)* [fecha de consulta: 01/04/2021] <https://dasartes.com.br/colunas/noticias-da-franca/belos-livros-helio-oiticica-parangole-entre-revolte-et-poesie-editado-por-vittoria-mieli-mousse-publishing/>

David Kordansky Gallery - *Mary Weatherford Season* [fecha de consulta: 16/05/2023] <https://www.davidkordanskygallery.com/artist/mary-weatherford>

David Richard Gallery - *Mokha Laget* [fecha de consulta: 16/05/2023]
<https://davidrichardgallery.com/artist/1202-mokha-laget>

Dezeen. *Anish Kapoor receives exclusive rights to blackest black in the world*. [fecha de consulta: 16/05/2022]
<https://www.dezeen.com/2016/03/02/anish-kapoor-exclusive-rights-vantablack-blackest-black-pigment/>

DIA Art.org. *The Dan Flavin Art Institute Open for 2004 Season* [fecha de consulta: 16/05/2023] <https://www.diaart.org/about/press/the-dan-flavin-art-institute-open-for-2004-season/type/text>

Diaart.org - *Meg Webster* [fecha de consulta: 16/05/2023] <https://diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/meg-webster-exhibition>

EAV Parque Lage - *Sobre*. [fecha de consulta: 03/05/2023] <https://eavparquelage.rj.gov.br/sobre>

EFE Comunica, *Manolo Quejido pone fin a una etapa: «La pintura mata al pintor»* [fecha de consulta: 11/06/2023] <https://efecomunica.efe.com/manolo-quejido-pone-fin-a-etapa-pintura-mata-pintor/>

El Factor Tiempo. *De La Ley Del Contraste Simultáneo De Colores* [fecha de consulta: 10/08/2022] http://www.estagiodeartista.pro.br/artedu/cultuarte/talleres/taller_3in_3color.htm

EL País: el periódico global. *Color y luz para la Iglesia*. [fecha de consulta: 10/08/2022] https://elpais.com/diario/2010/05/02/tendencias/1272751201_850215.html

Em Los Bordes. *Introducción*. [fecha de consulta: 13/05/2023] <https://enlosbordesarteyna.wixsite.com/enlosbordes/introducci%C3%B3n>

Escritório de Arte. *Nuno Ramos - Obras, biografía e vida* [fecha de consulta: 03/05/2023] <https://www.escriitoridearte.com/artista/nuno-ramos>

EVE Museos e Innovación - Una nueva era para nuestros museos - *Expografía, más complicado todavía*. [fecha de consulta: 13/05/2023]

<https://evemuseografia.com/2014/04/17/expografia-mas-complicado-todavia/#:~:text=Aquello%20que%20se%20muestra%20al,did%C3%A1cticamente%20contenidos%20al%20p%C3%BAblico%20visitante.>

Flash Art - *In memoria di Germano Celant: Arte povera, appunti per una guerriglia, di Germano Celant.* [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://flash---art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/>

Flash Art - *The Italian Trans-Avantgarde by Achille Bonito Oliva* [fecha de consulta: 03/04/2022] <https://flash---art.com/article/the-italian-trans-avantgarde/>

Folha de S.Paulo. *Nuno Ramos traz pinturas de quase 250 quilos em mostra - 05/04/2019 - Ilustrada - Folha* [fecha de consulta: 02/07/2023] <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/individual-de-nuno-ramos-traz-pinturas-de-quase-250-quilos.>

Fortes D'Aloia & Gabriel. *Sol a pino - Exposições - Fortes D'Aloia & Gabriel* [fecha de consulta: 01/07/2023] <https://fdag.com.br/exposicoes/sol-a-pino/>

Fundação Iberê Camargo - material educativo *Limites sem limites.* [fecha de consulta: 03/04/2022] http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/07/Material-Dida%CC%81tico_Limites-sem-limites-%E2%80%93-desenhos-e-trac%CC%A7os-da-Arte-Povera.pdf

FundéuRAE - Fundación del Español Urgente - Fundeu. buscador urgente de dudas. *Tactilidad.* [fecha de consulta: 13/05/2023] <https://www.fundeu.es/consulta/tactilidad-2033/>

Gagosian - *Mary Weatherford* [fecha de consulta: 10/05/2023] <https://gagosian.com/artists/mary-weatherford/>

Gagosian - Katharina Grosse [fecha de consulta: 10/05/2023]

<https://gagosian.com/artists/katharina-grosse/>

GalleriesNow - *Angela de la Cruz: Larger Than Life (knackered)*

[fecha de consulta: 10/05/2023]

<https://www.galleriesnow.net/shows/angela-de-la-cruz-larger-than-life-knackered/>

GEOMETRICA.E | Geometric Abstract Art Magazine | *Manifesto neoconcreto.*

[fecha de consulta: 16/11/2022]

<http://www.geometricae.com/2021/03/17/manifesto-neoconcreto/>

González, L. Fernández, *Cosmovisión y explicación del término weltanschauung.* [fecha de consulta: 16/11/2022]

<https://www.gestiopolis.com/cosmovision-y-explicacion-del-termino-weltanschauung/>

Guggenheim. *Julian Schnabel* [fecha de consulta: 16/11/2022]

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/julian-schnabel>

Guggenheim - *Dan Flavin / The Guggenheim Museums and Foundation* [fecha de consulta: 14/07/2023]

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/dan-flavin>

Guggenheim - *Bruce Nauman / The Guggenheim Museums and Foundation*

[fecha de consulta: 14/06/2023]

<https://www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative/bruce-nauman>

G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira - *História da Mangueira* [fecha de

consulta: 16/05/2023] <https://mangueira.com.br/site/historia-da-mangueira/>

Fundación Kosice - *La obra*. [fecha de consulta: 16/05/2023]

<http://kosice.com.ar/la-obra/>

Happening - (2014) Jannis Kounellis / *"I'm A Painter, Not A Dancer"* [fecha de consulta: 16/11/2022]

<https://www.happening.media/category/magazine/en/article/5eb05c6a69f6e157d97838a6/jannis-kounellis-im-a-painter-not-a-dancer>

Hauser&Wirth. *Lygia Pape's 'Wheel of Pleasures'* [fecha de consulta: 16/11/2022]

<https://www.hauserwirth.com/events/22049-lygia-papes-wheel-pleasures/>

ICA Miami - *Claire Tabouret: Au Bois d'Amour* [fecha de consulta: 18/06/2023]

<https://icamiami.org/exhibition/claire-tabouret-au-bois-damour/>

Ideal Art - *Color, Focus and Field in Kenneth Noland Paintings* [fecha de consulta: 18/06/2023] <https://www.idealart.com/magazine/kenneth-noland>

Inhotim. *Conheça a Galeria Lygia Pape do Instituto Inhotim, museu de arte contemporânea e Jardim Botânico* [fecha de consulta: 18/06/2023]

<https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-lygia-pape/>

Instituto Superior de Arte · I|Art. *Noticias: Un pintor minimalista en la Alhambra* | Instituto Superior de Arte · I|Art - Art & Culture Business School.

[fecha de consulta: 16/11/2022] <https://iart.es/noticia/1374/un-pintor-minimalista-en-la-alhambra>

Itau Cultural. *Como Vai Você, Geração 80?* [fecha de consulta: 16/11/2022]

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83465/como-vai-voce-geracao-80>

Jonathan Lasker. *Complete Paintings* [fecha de consulta: 12/06/2023]

<https://jonathanlasker.net/complete-paintings/>

Judd Foundation. *icon III (blood) (the blood of a martyr), 1962 | Judd Foundation*
[fecha de consulta: 12/06/2023]

<https://juddfoundation.org/index-of-works/icon-iii-blood-the-blood-of-a-martyr-1962/>

Les presses du réel - *Cécile Bart* [fecha de consulta: 12/06/2023]

<https://www.lespressesdureel.com/EN/auteur.php?id=530>

Lisson Gallery. *Sean Scully | Artists - Lisson Gallery* [fecha de consulta: 03/05/2023]

<https://www.lissongallery.com/artists/sean-scully#:~:text=Wanting%20to%20be%20an%20artist,London%20from%201965%20until%201968.>

Lisson Gallery - *Angela de la Cruz: Bare* fecha de consulta: 03/05/2023]

<https://www.lissongallery.com/exhibitions/angela-de-la-cruz--2>

Maharam. *Maharam Stories, Moholy-Nagy's Machine, by Alice Rawsthorn*

fecha de consulta: 03/05/2023]

https://www.maharam.com/stories/rawsthorn_moholy-nagys-machine

Martínez, G. G. *Inconsciente colectivo: qué es y cómo lo definió Carl Jung.*

[fecha de consulta: 12/11/2021]

<https://psicologiaymente.com/psicologia/inconsciente-colectivo>

Martial Raysse - MUBI - [fecha de consulta: 16/11/2022]

<https://mubi.com/pt/cast/martial-raysse>

Mennour - *Ann Veronica Janssens* [fecha de consulta: 16/05/2023]

<https://mennour.com/artists/ann-veronica-janssens>

Metmuseum - *The Story of Cinnabar and Vermilion (HgS) at The Met* - [fecha de

consulta: 16/11/2022] <https://www.metmuseum.org/blogs/collection->

insights/2018/cinnabar-vermilion

Michaelis - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa - *Parangolé* [fecha de consulta: 16/11/2022]

<https://michaelis.uol.com.br/palavra/7mxjD/parangol%C3%A9/>

Mitchell-Innes & Nash - *Jessica Stockholder* [fecha de consulta: 16/05/2023]

<https://www.miandn.com/artists/jessica-stockholder>

MoMALearning *What Is Modern Art?* [fecha de consulta: 03/04/2023]

https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/what-is-modern-art/

MoMA - *Tim Rollins, K.O.S. (Kids of Survival) with Angel Abreu, Jose Burges, Robert Delgado, George Garces, Richard Lulo, Nelson Montes, José Parissi, Carlos Rivera, Annette Rosado, Nelson Ricardo Savinon* [fecha de consulta: 03/05/2023] <https://www.moma.org/collection/works/78570>

MoMA - *Piet Mondrian. Broadway Boogie Woogie. 1942-43* / MoMA [fecha de consulta: 03/06/2023] <https://www.moma.org/collection/works/78682>

MoMA - *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988* - Lygia Clark, *Bichos (as a group)* [fecha de consulta: 02/06/2023]

<https://www.moma.org/audio/playlist/181/2429#:~:text=Lygia%20Clark%3A%20The%20Abandonment%20of%20Art%2C%201948%E2%80%931988&text=Os%20Bichos%20s%C3%A3o%20articulados%20para,n%C3%A3o%20t%C3%AAm%20uma%20forma%20ideal.>

Museo Reina Sofia - *Manolo Quejido - Distancia inconmensurable.* [fecha de consulta: 03/04/2023] <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/manolo-quejido>

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. *Hiperreal. El arte del trampantojo.*

[fecha de consulta: 06/04/2023]

<https://www.museothyssen.org/exposiciones/hiperreal-arte-trampantojo>

National Gallery of Art - *Andy Goldsworthy* [fecha de consulta: 03/04/2023]

https://www.nga.gov/collection/artist-info.28027.html?artobj_artistId=28027&pageSize=30&pageNumber=2#biography

National Gallery of Art. *Dan Flavin: A Retrospective* [fecha de consulta:

03/04/2023] https://www.nga.gov/features/slideshows/dan-flavin-a-retrospective.html#slide_10

National Galleries Scotland. *Assemblage*. [fecha de consulta: 12/11/2021]

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/glossary-terms/assemblage>

New City Brazil - Visual Art Culture of São Paulo and Beyond - *Breakthrough: A conversation with Fernando Cocchiarale about the exhibition "Ruptura" and the foundation of Concrete art.* [fecha de consulta: 03/04/2023]

<https://www.newcitybrazil.com/2019/01/08/breakthrough-a-conversation-with-fernando-cocchiarale-about-the-exhibition-ruptura-and-the-foundation-of-concrete-art/>

Pace Gallery - *Kenneth Noland* [fecha de consulta: 12/06/2023]

<https://www.pacegallery.com/artists/kenneth-noland/>

PALAZZOGRASSITEENS - *Martial Raysse - Made in Japan* [fecha de consulta:

12/11/2021] <https://teens.palazzograssi.it/usr.php?rec=76&page=opera&lang=en>

Paula Cooper Gallery - *Meg Webster* [fecha de consulta: 12/06/2023]

<https://www.paulacoopergallery.com/artists/meg-webster#tab:thumbnails>

Paula Cooper Gallery - *Tauba Auerbach* [fecha de consulta: 12/06/2023]

<https://www.paulacoopergallery.com/artists/tauba-auerbach#tab:thumbnails>

Paulo Kuczynski Escritório De Arte - Helio Oiticica [fecha de consulta: 12/06/2023] <https://www.artpk.com.br/expo-heliooiticica>

PBS NewsHour: *One painter on why understanding art is as simple as Looking.* 06:21" YouTube vídeo. [fecha de consulta: 03/06/2023] https://www.youtube.com/watch?v=2E3Qd_eSIBk&list=WL&index=2&t=209s

PHAIDON - *How Jannis Kounellis and 12 horses made an Arte Povera masterpiece* [fecha de consulta: 12/11/2021] <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2021/march/23/how-jannis-kounellis-and-12-horses-made-an-arte-povera-masterpiece/>

PINACOTECA DE SÃO PAULO - *Lygia Pape - Espaço Imantado* [fecha de consulta: 12/11/2021] <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/lygia-pape-espaco-imantado/>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA - Diccionario de la lengua española - *Pictórico* [fecha de consulta: 20/10/2021] <https://dle.rae.es/pict%C3%B3rico>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA - Diccionario de la lengua española - *Polifonía* [fecha de consulta: 20/05/2023] <https://dle.rae.es/polifon%C3%ADa>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA - Diccionario de la lengua española - *Entelequia* [fecha de consulta: 05/06/2023] <https://dle.rae.es/entelequia>

RICHARD PAUL LOHSE. *Web del artista* [fecha de consulta: 03/04/2022] https://www.lohse.ch/entry_e.html

Rita Irwin. *About / Dr. Rita L. Irwin* [fecha de consulta: 03/04/2022] <https://www.ritairwin.ca/>

Royal Talens. *COLOUR STORIES - Vermillion: from mercury and sulphur to harmless pigments* [fecha de consulta: 03/04/2023]

<https://www.royaltalens.com/en/inspiration/tips-techniques/colour-stories/vermillion-from-mercury-and-sulphur-to-harmless-pigments/>

Sean Scully Studio. *Metaphor*. [fecha de consulta: 03/04/2023]

<http://seanscullystudio.com/writings/writings-by-ss/metaphor>

Semana. *10 palabras del español que cambiaron de significado con el tiempo*. [fecha de consulta: 03/06/2023]

<https://www.semana.com/educacion/articulo/10-palabras-del-espanol-que-cambiaron-de-significado-con-el-tiempo/649714/>

SModa. *La epopeya de Ángela de la Cruz, la artista que quiso convertir el negro en un color erótico*. [fecha de consulta: 03/06/2023]

<https://smoda.elpais.com/placeres/la-epopeya-de-angela-de-la-cruz-la-artista-que-quiso-convertir-el-negro-en-un-color-erotico/>

Smithsonian Magazine. *The Painter Who Earned His Stripes* [fecha de consulta: 03/05/2023] <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/painter-who-earned-his-stripes-180961348/>

Socrates Sculpture Park - *Concave Room For Bees* [fecha de consulta: 03/05/2023] <https://socratessculpturepark.org/exhibition/concave-room-for-bees/>

Sotheby's: *Lose Yourself in Bruce Nauman's Neon Circle of Meditation*. 01:07"

YouTube vídeo. [fecha de consulta: 03/06/2023]

<https://www.youtube.com/watch?v=ljXHg51Ef5Q>

Sotheby's. *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain | Contemporary Art Evening Auction | 2021 | Sotheby's* [fecha de consulta: 08/05/2023]

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/contemporary-art-evening-auction/life-death-love-hate-pleasure-pain>

Spazio Nobile. *Jeanine Cohen* [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://spazionobile.com/artists/jeanine-cohen/>

Studio International - *Ann Veronica Janssens – interview: 'I try to make visible the invisible, to work with the limits'* [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://www.studiointernational.com/ann-veronica-janssens-interview-i-try-to-make-visible-the-invisible-hot-pink-turquoise-south-london-gallery>

TATE UK - *ARTE POVERA* [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/arte-povera>

TATE UK - *'Henri Matisse', André Derain, 1905 | Tate* [fecha de consulta: 03/04/2022] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/derain-henri-matisse-t00165>

TATE UK - *Piet Mondrian* [fecha de consulta: 03/04/2022]

1872-1944 <https://www.tate.org.uk/art/artists/piet-mondrian-1651>

TATE UK - *NEO-PLASTICISM* [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/neo-plasticism>

TATE UK - *GUTAI* [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/gutai>

TATE UK - *Simultanism* [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/simultanism>

TATE UK – *Orphism* [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/o/orphism>

TATE UK – *Mario Merz Fibonacci Tables 1974* – [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/merz-fibonacci-tables-t03673>

TATE UK – *Mario Merz Che Fare? 1968–73* – [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/merz-che-fare-ar00598>

TATE UK – *Matthew Gale - Max Bill's Accents from Six Zones 1955* [fecha de

consulta: 03/04/2022] [https://www.tate.org.uk/art/artworks/bill-accents-](https://www.tate.org.uk/art/artworks/bill-accents-from-six-zones-t15559)

[from-six-zones-t15559](https://www.tate.org.uk/art/artworks/bill-accents-from-six-zones-t15559)

TATE UK – *Sandro Chia, Water Bearer, 1981 1982* [fecha de consulta:

03/04/2022] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/chia-water-bearer-t03469>

TATE UK – Francesco Clemente *Midnight Sun II, 1982* [fecha de consulta:

03/04/2022] [https://www.tate.org.uk/art/artworks/clemente-midnight-sun-ii-](https://www.tate.org.uk/art/artworks/clemente-midnight-sun-ii-t03551)

[t03551](https://www.tate.org.uk/art/artworks/clemente-midnight-sun-ii-t03551)

TATE UK – *Frank Stella, Salta nel mio Sacco, 1984* [fecha de consulta:

10/04/2023] [https://www.tate.org.uk/art/artworks/stella-salta-nel-mio-sacco-](https://www.tate.org.uk/art/artworks/stella-salta-nel-mio-sacco-t07152)

[t07152](https://www.tate.org.uk/art/artworks/stella-salta-nel-mio-sacco-t07152)

TATE UK – *Barnett Newman Eve, 1950* [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-eve-t03081>

TATE UK – *NABIS* [fecha de consulta: 10/04/2023]

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/nabis>

Tate UK – *Jannis Kounellis Untitled 1968* [fecha de consulta: 03/04/2022]

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kounellis-untitled-t07074>

THE ART STORY – *Christo and Jeanne-Claude Paintings, Bio, Ideas* [fecha de

consulta: 06/04/2023] <https://www.theartstory.org/artist/christo-and-jean->

claude/

THE ART STORY - *Washington Color School Movement Overview* [fecha de consulta: 06/04/2023] <https://www.theartstory.org/movement/washington-color-school/>

The Collector - *The Madi Movement Explained: Connecting Art and Geometry* [fecha de consulta: 06/04/2023] <https://www.thecollector.com/madi-movement-explained/>

The Collector - *Prestige, Popularity, and Progress: A History of The Paris Salon* [fecha de consulta: 06/04/2023] <https://www.thecollector.com/history-of-paris-salon/>

The Color Group (Gb) *Chevreur's Colour Theory and its Consequences for Artists by Georges Roque, Based upon a paper presented in Paris in June 2010 to the Colour Group (GB) meeting Colour and Textiles: From Past to Future CNRS, Paris* [fecha de consulta: 06/04/2022] <https://www.colour.org.uk/wp-content/uploads/2017/10/Chevreuls-Law-F1-web-good.pdf>

The Free Dictionary: *Vernissage*. [fecha de consulta: 15/06/2023] <https://www.thefreedictionary.com/vernissage>

The religious imagineer- Where the fire and the rose are one. *"Delightful! Wonderful! Incomparable!" - Thoughts about holy Spaces*. [fecha de consulta: 06/06/2023] <https://jimfriedrich.com/tag/james-turrell/>

White Space - *Li Shurui Paris* [fecha de consulta: 06/04/2022] <https://whitespace.cn/artists/li-shurui/>

Wikipedia - *Mangueira (Rio de Janeiro)* [fecha de consulta: 06/04/2022] [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mangueira_\(Rio_de_Janeiro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mangueira_(Rio_de_Janeiro))

Wikipedia. *Fundação Armando Alvares Penteado* [fecha de consulta: 21/05/2022]

https://pt.wikipedia.org/wiki/Funda%C3%A7%C3%A3o_Armando_Alvaros_Pentado

Wikipedia - *Angelus* [fecha de consulta: 19/06/2023]

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Angelus>

Wikipedia - *Pulsión* - [fecha de consulta: 12/11/2021]

<https://es.wikipedia.org/wiki/Pulsi%C3%B3n>

Wikipedia. *Ditadura militar brasileira*. [fecha de consulta: 06/04/2023]

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ditadura_militar_brasileira

Wikipedia. *Transitus*. [fecha de consulta: 10/06/2023]

<https://en.wikipedia.org/wiki/Transitus>

Wikipedia. *Ángela de la Cruz*

https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%81ngela_de_la_Cruz

Wikipedia. *Bezold Effect* [fecha de consulta: 02/03/2022]

https://en.wikipedia.org/wiki/Bezold_effect

Yves Klein - *Bio* - [fecha de consulta: 06/04/2022]

<https://www.yvesklein.com/en/bio/>

Yves Klein - *Resources (1)* [fecha de consulta: 06/04/2022]

<https://www.yvesklein.com/en/ressources/#/en/ressources/view/artwork/706/assembly-of-used-paint-rollers>

Yves Klein - *Resources 2* [fecha de consulta: 06/04/2022]

<https://www.yvesklein.com/en/ressources/#/en/ressources/view/artwork/602/vent-paris-nice-wind-paris-nice>

GLOSARIO DE CONCEPTOS

A/r/Tografía: «La A/r/tografía eclosionó en la Universidad de la Columbia Británica con el brillante acierto de su denominación. Cada una de las letras de la palabra inglesa ‘art’ [arte] corresponde a la primera letra de tres palabras inglesas ‘*artist*’ [artista], ‘*researcher*’ [investigador/a] y ‘*teacher*’ [profesor/a]. Este acróstico funciona también para ‘arte’ [art], ‘investigación’ [*research*] y ‘enseñanza’ [*teaching*], y de hecho se utiliza indistintamente en uno y otro sentido, o bien para referirse a la persona que hace a/r/tografía o bien para la acción a/r/tográfica.» Marín-Viadel, R.; Roldán, J. (2019), pp.887.

Assemblage: Son obras de arte construidas a partir de materiales preexistentes en lugar de obras dibujadas, pintadas o talladas. Este es un término muy amplio, inventado por el artista francés Jean Dubuffet en la década de 1950, que puede incluir collage, objetos escultóricos y arte de instalación. (Adaptado de *National Galleries Scotland*).

Audiovisual: Imagen creada por aparatos mecánicos (término creado por Flusser). Las Imágenes Técnicas, como las describe Flusser (2002), son imágenes hechas por aparatos, sin la interferencia de la mano humana. Así que la fotografía y el Daguerrotipo, son imágenes técnicas.

Color: De acuerdo con Caivano, J.: «entendemos la percepción de la distribución espectral e intensidades de la luz, lo que produce las sensaciones de rojo, verde, amarillo, azul, negro, blanco y cualquier grado intermedio. El color se describe mediante tres parámetros: tinte, valor y croma (según Munsell), o tinte, negrura y cromaticidad (según el Sistema Natural del Color, NCS), por ejemplo.» Caivano, J., & López, M. (2006), pp.411

Colores Complementarios: característica dada cuando un color surge por el memorial visual de otra vista. Conforme explicado por Schopenhauer: «A cada color, después de su aparición, lo seguirá en forma de espectro fisiológico su complementario para la plena actividad de la retina que ha quedado rezagado en el ojo». SCHOPENHAUER, A. (2013), pp. 68.

Efecto Bezold: El efecto Bezold fue descubierto por primera vez por un profesor alemán de meteorología, Wilhelm von Bezold (1837-1907), quien descubrió que un color puede aparecer diferente dependiendo de su relación con los colores adyacentes. «El efecto Bezold es una ilusión óptica, nombrada en honor al profesor alemán de meteorología Wilhelm von Bezold (1837-1907), quien descubrió que un color puede parecer diferente dependiendo de su relación con los colores adyacentes. Ocurre cuando pequeñas áreas de color se intercalan» (Definición adaptada de Wikipedia, *Bezold Effect*).

Fotografía: Lo mismo que Imagen técnica (ver abajo).

GIF: significa *Graphics Interchange Format* (Formato de Intercambio Gráfico). GIF es un formato de archivo rasterizado diseñado para imágenes relativamente básicas que aparecen principalmente en Internet. Cada archivo puede soportar hasta 256 colores indexados. Los archivos GIF también permiten combinar imágenes o marcos, creando animaciones básicas. (Definición adaptada de ADOBE - *GIF*).

Imagen: Captación visual, pudiendo referirse a la imagen formada en la retina, imágenes visuales (fotografía y pintura), que posee así diversas características: color, matiz, contraste, etc: «adjetivación común que suele aplicarse a los colores, coloridos y colorismos de la ciencia de la imagen (de la expresión inglesa *Imaging Science*), tanto a los propios de la teoría de la imagen y de la iconolingüística como a los de la práctica icónica en general, y multimedia en particular (de la expresión inglesa *Imaging*). Se escribe 'color imagen' y 'color-imagen'» -(Definición adaptada de Sanz, J. C., & Gallego

García, R. (2001). pp.473)

Imagen natural. «Percepción figurativa que se obtiene directamente a través de la contemplación del entorno y del proceso fotorreceptivo y visual inherente a ésta» (Definición adaptada de Sanz, J. C., & Gallego García, R. (2001). pp.473)

Imago: Máscaras funerarias tradicionales en la antigua Roma, que servían para la permanencia de las características del individuo. También se utiliza para crear esculturas de nobles a través del moldeado de sus rostros.

Imagen manual o tradicional: Imagen creada por la mano humana, sin interferencia directa de aparatos mecánicos.

Inconsciente Colectivo: Inconsciente Colectivo es un concepto de Jung, se puede entender de la siguiente forma: tal como el individuo tiene una dimensión psíquica que está más allá de la consciencia (el inconsciente); lo colectivo, también tiene su propio inconsciente. A diferencia del inconsciente individual, que se adquiere a través de las experiencias vividas, el inconsciente colectivo es una plataforma común, compuesta por arquetipos que modelan nuestra individualidad. Es decir, según Jung, hay una serie de experiencias psíquicas, imaginarios y símbolos, cuya existencia no viene dada por los aprendizajes adquiridos, sino que se trata de experiencias que compartimos todos los seres humanos, independientemente de nuestras historias de vida individuales. Puede entender que se trata de experiencias que obedecen a otro orden, por eso, es universal e impersonal. (Adaptado de: MARTINEZ, G.G.

Inconsciente colectivo: qué es y cómo lo definió Carl Jung)

Índice: Característica esencial de la Fotografía, según Peirce: «Todo lo que llama la atención es el índice. Lo único que nos sorprende es el índice, ya que marca la unión entre dos porciones de experiencia. [...] se espera, sin embargo, que se conecte con alguna otra experiencia» (PEIRCE, 1999, p.67).

Trae la noción de que algo existió/sucedió.

Noumenon: Noumenon, plural noumena, en la filosofía de Immanuel Kant, la cosa en sí misma (*das Ding an sich*) en oposición a lo que Kant llamó el fenómeno - la cosa tal como aparece a un observador. Aunque el noumenal contiene los contenidos del mundo inteligible, Kant afirmó que la razón especulativa del hombre sólo puede conocer fenómenos y nunca puede penetrar al noumenon. El hombre, sin embargo, no está completamente excluido de lo noumenal porque la razón práctica - es decir, la capacidad de actuar como agente moral - no tiene sentido si no se postula un mundo noumenal en el que residan la libertad, Dios e inmortalidad. (Definición adaptada de BRITANNICA - *Noumenon*.)

Orfismo: Característica descrita por Guillaume Apollinaire para describir el trabajo de Sonia y Robert Delaunay «El término, a veces llamado cubismo órfico, fue acuñado alrededor de 1912-13 por el poeta y crítico de arte francés Guillaume Apollinaire y solía distinguir su trabajo del cubismo en general. El nombre proviene del legendario poeta y músico griego antiguo Orfeo. Su uso por parte de Apollinaire se relaciona con la idea de que la pintura debe ser como la música, que fue un elemento importante en el desarrollo del arte abstracto. Robert Delaunay mismo usó el término simultaneismo para describir su trabajo.» (Definición adaptada de TATE Galería UK).

Parangolé: «1- Charla sin interés, charla inútil. 2- Regional (Rio de Janeiro/BR) Conversación con intención de engañar; labio. 3 - Decoración (tapa, bandera, pancarta, etc.) de tela, papel, plástico, etc., que no exhibe completamente sus colores, tonos, formas, texturas y gráficos, sino que se basa en los movimientos de baile de alguien que está llevándolo» (Adaptado de MICHAELIS - Diccionario Portugués Brasileño).

Percepción cromática: «Visión del color. Capacidad sensible de algunos

organismos, que proporciona a éstos la cualidad subjetiva global de luminosidad, matiz y saturación (inherente a su propio sistema visual) de las imágenes naturales que perciben durante la observación de su entorno iluminado o iluminante. [...] Sinestesia cromática. La fenomenología fisiológica es fundamental en el proceso de la percepción cromática de las imágenes naturales, pues ésta viene determinada por la actividad de las células complejas del córtex visual[...].» (Definición adaptada de Sanz, J. C., & Gallego García, R. (2001). pp.679)

Pictórico: Del lat. pictor, -ōris 'pintor' e -íco. 1. adj. Pertenciente o relativo a la pintura. 2. adj. Adecuado para ser representado en pintura. (definición extraída de la RAE/ES).

Pintura: Imagen visual que puede ser digital o tradicional. Nos ocuparemos aquí principalmente del segundo caso. Superficie con color, matiz, contrastes, líneas, plano, puede o no tener texturas en relieve. También entendido como superficie pictórica.

Pulsión escópica: centrada en la mirada, relacionada primordialmente a Lo Imaginario, la pulsión escópica se configura a partir del estadio del espejo, cuando el sujeto posee la capacidad de percibir imágenes - y, sobre todo- percibirse a "sí mismo" como una unidad. No confundir este sí mismo con el *self* de la psicología y psicoanálisis anglosajón. Es la base de la capacidad estética de cada sujeto. (Extraído de WIKIPEDIA - *PULSIÓN*)

Punctum: Término de Roland Barthes descrito en La cámara clara que, según el autor, es la parte subjetiva, «es él quien parte de la escena, como una flecha, y viene a través de mí» (BARTHES, 2012, p. 31).

Realidad objetiva o visión objetiva: término creado por GONZÁLEZ Flores (2011, p. 29), relativo al sentido de la visión como percepción de las cosas. AUMONT (1990, p. 11) llama a Percepción visual, «modo de relación entre el hombre y el

mundo que lo rodea».

Revival. Lo mismo que Renacimiento. ARGAN (2010, p. 391) define como una actitud que remite al pasado y al mismo tiempo al presente, trayendo al tiempo actual reminiscencias históricas, visuales y temáticas de manera continua.

Sinestesia: (del griego συναισθησία, συν- (syn-) «unión» o «junta» e -αισθησία (-esthesia) "sensación") Sensación que une dos o más sentidos humanos, como olfato, tato, y sentido abstracto de las palabras y cosas. La RAE tras algunas definiciones, cuya la de más interés es la tercera: «3. f. Ret. Unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, como en soledad sonora o en verde chillón.» (Definición adaptada de Real Academia Española, versión web, 2022)

Studium: siguiendo la descripción del término *Punctum*, es la parte objetiva de la imagen fotográfica, lo que describe objetivamente la imagen. Tiene un interés general para el espectador y puede agregar información sobre lo que se ve en la imagen. BARTHES la describe en *La Cámara Clara*, 2012.

Teoría de la pura visibilidad: Descrito por Calabrese, esta teoría consta del siguiente concepto: «El principio fundamental de la pura visibilidad es que no se trata de analizar el arte construyendo una nueva estética, sino, más bien, formulando una hasta ahora inexistente 'teoría de la visión artística'»¹
Calabrese, O., (1985): pp.19-20.

Weltanschauung (*Welt*, «mundo», y *anschauen*, «observar»), Este término, que se puede traducir como «cosmovisión» es de hecho una adaptación no literal del alemán *Weltanschauung* (*Welt*, «mundo», y *anschauen*, «observar»), una palabra que fue introducida por el filósofo Wilhelm Dilthey en su obra *Einleitung*, de 1914. El autor Dilthey fue el mismo un miembro de la escuela hermenéutica, y sostenía que la experiencia vital estaba fundada en el

conjunto de principios de la sociedad y de la cultura en la que se había formado. Para nosotros este concepto está muy próximo del propio círculo hermenéutico ya citado. «Todos los productos culturales o artísticos serían a su vez expresiones de la cosmovisión que los crease; la tarea hermenéutica consistiría en recrear el mundo del autor en la mente del lector. El término fue rápidamente adoptado en las ciencias sociales y en la filosofía, donde se emplea tanto traducido como en la forma alemana original. (Dilthey, W. (1914).» (Adaptado de GONZÁLEZ, L. Fernández, *Cosmovisión y explicación del término weltanschauung.*)

Zeitgeist: En el contexto contemporáneo, este cambio también reflejaba el espíritu rebelde general de la sociedad civil, que comenzaba a presenciar protestas sobre muchas cuestiones. / Las predicciones-como teoría no adivinan el espíritu de época de un período cultural; se refieren a lo que sólo puede describirse como diagnósticos psicológicos de ese período. (CAMBRIDGE DICTIONARY).

ÍNDICE DE IMÁGENES

Ilustración 1 – Página anterior: Robert Delaunay (1934) <i>Ritmos</i> . Centro Georges Pompidou, Óleo sobre lienzo, Dimensiones 145 x 113. Colección Centre Georges Pompidou Recuperado de: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Robert_Delaunay,_Rythmes,_1934.jpg	69
Ilustración 2: Página anterior: Una recreación del panel 41 a del Bilderatlas Mnemosyne de Aby Warburg (1925–1929/2020), estampados en plata de gelatina sobre arpillera. Cortesía del Instituto Warburg, Londres. Recuperado de https://www.artnews.com/gallery/art-in-america/aia-photos/photos-aby-warburg-mnemosyne-atlas-1202689823/9783775746939_hr03/	71
Ilustración 3. Aby Warburg, (1927–1929) <i>panel 39 de Bilderatlas Mnemosyne</i> . Recuperado de: https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2020/aby_warburg/bilderatlas_mnemosyne_start.php	85
Ilustración 4 – Pintura Rupestre, (Circa 30.000 a.C) <i>Bisonte de la sala de los policromos, en la Cueva de Altamira (Santillana del Mar)</i> . https://historia.nationalgeographic.com.es/a/datan-pinturas-mas-antiguas-altamira_6332	95
Ilustración 5 – Joseph Kosuth, (1965) <i>Five Words in Green Neon</i> , tubos de neón. Whitney Museum of American Art, New York. https://whitney.org/collection/works/8377	95
Ilustración 6 – Pablo Picasso, (1915) <i>Violín</i> , Corte de chapa curvada, alambre de acero, pintura al óleo, 96,5 cm x 66,6 cm. Museo Nacional Picasso, París. Recuperado de: https://artinvestment.ru/en/news/exhibitions/20100621_picasso_in_hermitage_museum.html	99
Ilustración 7 – Marcel Duchamp, (1912) <i>Nude Descending a Staircase (No. 2)</i> , óleo en lienzo. 147 × 89.2 cm. The Louise and Walter Arensberg Collection, Philadelphia Museum of Art. Recuperado de: https://philamuseum.org/collection/object/51449	101
Ilustración 8 – Luis Gordillo. (1979) <i>Los chinos</i> , óleo sobre lienzo. Fundación Obra Social Monte de Piedad de Madrid Colección. Recuperado de: http://www.caac.es/english/pre/img_gor16b/frame.htm	103
Ilustración 9 – Isabelle Roelofs, (2023) <i>Violeta Bayeux y Verde Esmeralda</i> . Amuestras de colores de pintura al óleo. Recuperado de: https://www.isaro.be/shop/gb/22-oil-colours	128
Ilustración 10 – Análisis de colores matizados en Georges Rouget. (1815–1830) TAPISSERIE DE LICE, Henri IV présidant l'assemblée des notables. Tapizeria. Tapizeria Gobeline, Francia. Recuperado de: https://collection.mobilier-national.fr/objet/F-2177-002	129
Ilustración 11. Johann Wolfgang von Goethe, (1793) <i>Circulo de Colores</i> . Recuperado de: https://www.colorsystem.com/?page_id=766&lang=en	130

Ilustración 12 - Robert Delaunay, <i>Rythme sans fin</i> , Pintura oleo en lienzo, 161 × 130 cm, 1934. Colección Museo Tate. Recuperado de: https://www.tate.org.uk/art/artworks/delaunay-endless-rhythm-t01233	132
Ilustración 13 - André Derain (1905) <i>Henri Matisse</i> , Pintura al óleo sobre lienzo, 46 × 35 cm Recuperado de: https://www.tate.org.uk/art/artworks/derain-henri-matisse-t00165	134
Ilustración 14 - Surrey Nano Systems - <i>Profesional enseña muestra de Vantablack</i> . Recuperado de: https://www.surreynanosystems.com/news-media/images-videos	136
Ilustración 15 - Vistas de instalaciones de la exposición de Anish Kapoor (2016) en el Palazzo Manfrin, Venecia. Foto: © David Levene. Recuperado de: https://www.dezeen.com/2016/03/02/anish-kapoor-exclusive-rights-vantablack-blackest-black-pigment/	137
Ilustración 16 -. Henri Matisse, (1947) detalle de <i>Icarus (Icare) from Jazz</i> , stencil y collage, 41 x 27.8 cm (estampa), Colección MOMA. - Seguida de Icarus con efecto digital de desaturación de colores (edición de la autora). Recuperado de: https://www.moma.org/collection/works/105386	139
Ilustración 17 - Carry van Biema, <i>Triángulo de color de la transcripción de una conferencia de Hölzel</i> de 1910, Ref. 12, p. 31. Libro <i>Einige Hauptbegriffe aus Goethes Farbenlehre</i> Recuperado de: https://dr-andreas-schwarz.de/en/goethes-color-triangle.html	142
Ilustración 18 - Daniel Richter, (2006-07), <i>The Owner's Historic Lesson</i> , Óleo sobre lienzo, 248.2 x 378 x 4.5 cm. Recuperado de: https://ropac.net/artists/74-daniel-richter/	143
Ilustración 19. Detalle de David Salle (1991-1991) <i>Dean Martin en Some Came Running</i> , Acrílico y óleo sobre lienzo con tres paneles insertados. © David Salle/VAGA at Artists Rights Society (ARS), New York. Recuperado de: https://www.pinupmagazine.org/articles/the-inner-architecture-of-david-salle	147
Ilustración 20 - J.Caivano, (2008) <i>Detalle de Diferentes Cesías, con variación de transparencia y opacidad, e con variación cromática, con reflexividad y superficie plana</i> . Recuperado de: http://lombardi-fadu-srga9.blogspot.com/2008/09/color-y-cesa-dos-aspectos-de-la.html	150
Ilustración 21 - Detalles de Juan Uslé, Jeff Koons, Anish Kapoor y Jackson Pollock y las diferentes apariencias visuales del color. Recuperado de: https://www.bombasgens.com/en/exhibitions/eye-and-landscape/ https://www.flickr.com/photos/laurennations/3590532471 https://www.tate.org.uk/art/artworks/kapoor-as-if-to-celebrate-i-discovered-a-mountain-blooming-with-red-flowers-t03675 https://fineartmultiple.com/jeff-koons-balloon-venus/	153
Ilustración 22- Detalle de Frank Auerbach, (1984-85) cabeza de J.Y.M. óleo sobre lienzo, 66 por 61 cm. Recuperado de: https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/contemporary-evening-auction-3/head-of-j-y-m	154

Ilustración 23 - Beatriz Milhazes (2022) <i>Mistura Sagrada</i> , acrílico sobre lienzo, 221 cm × 300.8 cm © Beatriz Milhazes - Recuperado de: https://www.pacegallery.com/artists/beatriz-milhazes/	154
Ilustración 24 - Edvard Munch (1899) <i>Los Solitarios (Dos seres humanos)</i> , xilografía. Comparativo propuesto por Gage, J. (2012), pp.68.....	156
Ilustración 25 - Luis Gordillo (1977), <i>Cabezas</i> , Litografía, 50 x 65 cm. Recuperado de: https://www.obragraficafernandezbraso.es/producto/luis-gordillo/	158
Ilustración 26 - Luis Gordillo, (1976), <i>Trio</i> , acrílico sobre lienzo, 140 x 192 cm. Recuperado de: https://www.invaluable.com/auction-lot/trio-23-c-i965ao8wh7	160
Ilustración 27 - Luis Gordillo. Imagen original, e imagen sin saturación, alterada digitalmente.....	160
Ilustración 28 - Tomma Abts (2016) <i>Oeje</i> , Acrílica y óleo en tela, 48 × 38 cm, Recuperado de: https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/tomma-abts/	162
Ilustración 29 - Collage de pinturas de Claude Monet (1894) <i>Rouen Cathedral</i> Recuperado de: https://fahrenheitmagazine.com/en/modern-art/a-walk-through-the-series-of-the-cathedral-of-rouen-de-monet	165
Ilustración 30 - Página anterior: Lygia Pape (2017) <i>Rueda de los placeres</i> , detalle de la exposición <i>A Multitude of Forms</i> , en MET Breuer. Recuperado de: http://mariaraci.blogspot.com/2017/05/lygia-pape-em-new-york.html	171
Ilustración 31 - Roy Lichtenstein. <i>Retrato de Madame Cézanne</i> , 1962 Magna sobre lienzo 172.7 x 96.5 cm. Recuperado de: https://www.roylichtenstein.com/portrait-of-madame-cezanne.jsp	181
Ilustración 32 - Piet Mondrian, (1913) El árbol A, pintura al óleo sobre lienzo DIMENSIONES Soporte: 103 × 64 cm. Recuperado de: https://www.tate.org.uk/art/artworks/mondrian-the-tree-a-t02211	184
Ilustración 33 - Piet Mondrian (1937-42), Composición con amarillo, azul y rojo, Pintura al óleo sobre lienzo, 73 × 69 cm. Recuperado de: https://www.tate.org.uk/art/artworks/mondrian-composition-with-yellow-blue-and-red-t00648	185
Ilustración 34 - Tate Photography, David Lambert & Rod Tidnam. (2014), Reconstrucción del estudio de Mondrian en 26 Rue du Départ, París, que estuvo expuesto en "Mondrian and his Studios" en la Tate Liverpool del 6 de junio al 5 de octubre de 2014. © Cortesía de Tate. Recuperado de: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-mondrian-turned-studios-giant-abstract-paintings	187
Ilustración 35 - Eric Koch / Anefo - Nationaal Archief - Vestidos Mondrian de Yves St Laurent (1966), CC BY-SA 3.0 Recuperado de: https://www.tate.org.uk/kids/explore/who-is/who-piet-mondrian	188
Ilustración 36 - Piet Mondrian (1942-43), <i>Broadway Boogie Woogie</i> , óleo en lienzo, 1,27 m x 1,27m Recuperado de: https://www.moma.org/collection/works/78682	189
Ilustración 37 Manifiesto blanco (White Manifesto). Lucio Fontana y estudiantes de la Escuela de Arte Altamira, Buenos Aires, 1946. Recuperado de: http://cvaa.com.ar/04ingles/02dossiers_en/concretos_en/05_docs_13.php	196

Ilustración 38 - Lucio Fontana, (1959), <i>Concetto spaziale</i> , Attesel, Pintura sintética sobre lienzo, verde oliva, 130,5 x 250,5 cm, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York Donación, Sra. Teresita Fontana, Milán. Recuperado de: https://www.guggenheim.org/artwork/1334	197
Ilustración 39 - El artista realizando cortes em el lienzo, dando a entender que el color puede venir después de la incisión. C. 1960. Recuperado de: https://bricabrics.wordpress.com/2012/11/05/180/	198
Ilustración 40. Adriana Varejão, (2002) <i>Parede con Incisões a la Fontana 3</i> , óleo en lienzo y poliuretano en aluminio y madera, dimensiones 260 x 195 cm, cortesía de la artista y Galería Victoria Miro, Londres / Venecia. Recuperado de: https://www.victoria-miro.com/news/984	200
Ilustración 41 <i>Capa do Jornal do Brasil</i> , suplemento Dominical, Río de Janeiro, marzo 1959, ilustrando el lanzamiento del Manifiesto Neoconcreto. Recuperado de: http://www.geometricae.com/2021/03/17/manifiesto-neoconcreto/	203
Ilustración 42. Lygia Pape, (1968) <i>Rueda de los placeres</i> , Porcelana, anilinas con sabores y cuentagotas, separadas en un diámetro de 4 metros. Acervo Proyecto Lygia Pape, RJ Recuperado de: https://www.ufrgs.br/arteversa/lygia-pape-experimentacoes-com-arte-e-vida/	205
Ilustración 43 - Detalle de <i>Alice tomando el 'DRINK ME' bottle from Alice's Adventures in Wonderland</i> , c.1865, Impreso por Dalziel Brothers (1815-1906) después de la ilustración de Sir John Tenniel (1820-1914). El grabado en madera fue creado originalmente para el conocido libro infantil de Lewis Carroll, publicado por primera vez en 1865. Recuperado de: https://www.britishmuseumshoponline.org/alice-taking-the-drink-me-bottle-from-alice-s-adventures-in-wonderland-sir-john-tenniel.html	209
Ilustración 44 - Lygia Pape <i>Roda dos Prazeres</i> (Wheels of Pleasure) 2011 Vista de la instalación em el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011 © Projeto Lygia Pape y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de: https://www.thejewelleryeditor.com/jewellery/article/h-stern-support-lygia-pape-magenetized-space-at-serpentine-gallery/	210
Ilustración 45 - Germano Celant, <i>Arte Povera. Appunti per una guerriglia</i> publicado en Flash Art, no. 5 noviembre-diciembre 1967, p. 5. Copyright Archivo Flash Art. Recuperado de: https://flash-art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/	212
Ilustración 46 - Mario Merz, (1968-73), <i>Che Fare?</i> , bacía de alumínio, cera e neon, 125 x 668 x 191 mm, 2,8 kg, Tate Gallery. Recuperado de: https://www.tate.org.uk/art/artworks/merz-che-fare-ar00598	214
Ilustración 47. Libro Vladimir Ilic Lenin (1970) <i>CHE FARE?</i> , Editora Riuniti Recuperado de: https://www.liceogullace.edu.it/biblioteca/prodotto/vladimir-ilic-lenin-che-fare-introduzione-di-luciano-gruppi-traduzione-di-luigi-amadesi/	216
Ilustración 48. Mario Merz, (1974-6), <i>Fibonacci Tables</i> , Carbón, pintura acrílica, pintura metálica y neón sobre lienzo, 2667 x 3822 cm. COLECCIÓN Tate. Recuperado de: https://www.tate.org.uk/art/artworks/merz-fibonacci-tables-t03673	217

Ilustración 49 – Página anterior: Nildo da Manguera en <i>HO</i> , película de Ivan Cardoso (Río.....	222
Ilustración 50. Max Bill 1938 <i>Quince variaciones sobre un mismo tema</i> , Material gráfico, 33,3 x 31,7 x 1,8 cm. MACBA Collection. MACBA Foundation Recuperado de: https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/bill-max/quinze-variations-sur-meme-theme	225
Ilustración 51. Richard Paul Lohse (1943/1970) <i>Treinta series de colores sistemáticos verticales en forma rómbica amarilla</i> - Óleo sobre lienzo, 165 × 165 cm Fundación Richard Paul Lohse, Zúrich. Recuperado de: https://www.lohse.ch/works_paintings3_e.html	226
Ilustración 52. Li Shurui (2011) <i>Inner Rainbow</i> Acrílico sobre lienzo 70 7/8 x 94 1/2 pulgadas.....	227
Ilustración 53 - Max Bill (1955) <i>Akzente aus six Zonen</i> , óleo sobre lienzo, 915 × 1267 × 73 mm. COLECCIÓN Tate ADQUISICIÓN Adquirido con fondos proporcionados por la Fundación Ampersand, el Nicholas Themans Trust y los miembros de Tate 2020. Recuperado de: https://www.tate.org.uk/art/artworks/bill-accents-from-six-zones-t15559	228
Ilustración 54. Antônio Maluf, (1951) <i>Cartel de la Primera Bienal de São Paulo, donde Bill ganó el Primer Premio</i> . La Bienal de Sao Paulo es hoy un evento de las artes de importancia global, y mucho del crecimiento del estado de SP creemos que se debe a la Bienal. https://bienal.org.br/cartazes/page/5/	229
Ilustración 55 Max Bill (1948-1949) <i>Unidad tripartida</i> , acero inoxidable, 113,5 cm x 83 cm x 100 cm, Donación Museo de Arte Moderno de São Paulo. Trabajo ganador del Premio Regulamentar Escultura Extranjera (Federación de las Industrias) I Bienal de São Paulo, 1951. Adquirida por el Museo de Arte Moderno de São Paulo durante la Bienal de São Paulo. Recuperado de: https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16840	230
Ilustración 56. Waldemar Cordeiro (1952) <i>Manifesto Ruptura</i> diseño del poster por Leopoldo Haar (1910-1954). Recuperado de: https://www.newcitybrazil.com/2019/01/08/breakthrough-a-conversation-with-fernando-cocchiarale-about-the-exhibition-ruptura-and-the-foundation-of-concrete-art/	232
Ilustración 57. Arman (1969) <i>I Still Use Brushes</i> (yo todavía uso pinceles), Cepillos incrustados en plástico, en caja de acrílico, 203.2 x 203,2 cm. Crédito: Legado de Richard S. Zeisler. Recuperado de: https://www.moma.org/collection/works/95061236	
Ilustración 58. Claes Oldenburg (1961) <i>The Store</i> , Cartel, 71,8 x 56 cm Editorial del artista en colaboración con Green Gallery, New York Printer Manhattan Press, New York Recuperado de: https://www.moma.org/collection/works/61054	237
Ilustración 59. Claes Oldenburg (1961) Registro de <i>The Store</i> Recuperado de: https://www.wikiart.org/en/claes-oldenburg/the-store-1961	238
Ilustración 60. Jannis Kounellis (1967) <i>Untitled</i> (Cavalli), 12 caballos, vista de la instalación en la Galleria L'attico, Roma, 1969. Recuperado de:	

- <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2021/march/23/how-jannis-kounellis-and-12-horses-made-an-arte-povera-masterpiece/>241
- Ilustración 61. Jannis Kounellis (1968) *Untitled*, Madera y lana, 2500 × 2810 × 450 mm Colección Tate Comprado 1996. Recuperado de:
- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kounellis-untitled-t07074>244
- Ilustración 62. Jackson Pollock, 1952, *Blue poles*. Number 11, Óleo, esmalte, pintura de aluminio, vidrio sobre lienzo, 212,1 cm × 488,9 cm. Galería Nacional de Australia, Canberra. Fundación Pollock-Krasner. Licenciado por ARS/Agencia de Derechos de Autor. Recuperado de: <https://bluepoles.nga.gov.au/artwork/blue-poles/>.....246
- Ilustración 63. Yves Klein, 1960, *Relieve de esponja monocromática azul (RE24)*, Esponjas, guijarros, pigmento seco en resina sintética sobre tablero de madera 145,4 x 115,3 x 9,5 cm. Donación del Sr. y la Sra. Joseph H. Hazen, P.961.288 © 2017 Yves Klein /ADAGP, París; Artists Rights Society (ARS), NY Recuperado de:
- <https://www.aguh.vsf.dartmouth.edu/yves-klein>.....249
- Ilustración 64. Yves Klein 1962 *Relieve Retrato de Arman* Pigmento seco y resina sintética sobre bronce montada sobre panel recubierto con pan de oro. S 176 x 94 x 26cm Recuperado de:
- https://www.yvesklein.com/en/ressources/#/en/ressources/view/artwork/1040/relief-portrait-of-arman?sb=_created&sd=desc250
- Ilustración 65. Yves Klein, 1960, *Vent París-Niza*, Pigmento seco y aglutinante sobre papel montado sobre lienzo 93 x 73cm. Recuperado de:
- <https://www.yvesklein.com/en/ressources/#/en/ressources/view/artwork/602/vent-paris-nice-wind-paris-nice>252
- Ilustración 66. Helio Oiticica e integrantes de la escuela de samba Estación Primeira de Mangueira con Parangolés, en el área exterior del MAM Rio durante la apertura de la exposición Opinión 65. Foto de Desdémone Bardin. Recuperado de:
- <https://mam.rio/historia/parangole-em-opinio-65/>.....257
- Ilustración 67. Fragmento del video Proyecto Hélio Oiticica Parangolés en Minhocão, en asociación con la Escuela de Samba Vai-Vai. Recuperado de:
- <https://www.artpk.com.br/expo-heliooitica> Video de la performance disponible en <https://youtu.be/43WWSYP01pl>259
- Ilustración 68. Hélio Oiticica (1967) *Nildo da Mangueira llevando P 15 Parangolé capa 11 - Incorporo a revolta*. Foto Claudio Oiticica. Recuperado de: <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>.....261
- Ilustración 69. William Kentridge (2015) *More Sweetly Play the Dance*, Video multipanel, dibujo, animación. Duración 13.02 Recuperado de:
- https://image.isu.pub/201023100733-6776ef84aa7fe137932f71ca2b526cc0/jpg/page_1.jpg262
- Ilustración 70. Luis Gordillo (1968) *Automovilistas en el paisaje* Acrílico sobre lienzo Dimensiones: 160 x 111 cm Recuperado de:
- <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/automovilistas-paisaje>266
- Ilustración 71 - Luis Gordillo (2018-2020) *Vegetal animal*, técnica mixta en lienzo, 180 x 127,5 cm. Recuperado de: <https://www.galeriajoanprats.com/luis-gordillo/>.....268

- Ilustración 72 - Luis Gordillo (2021) *Era una dinámica felizmente ascendente*, Acrílica en lienzo, 180 x 260 cm. Recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/luis-gordillo-era-una-dinamica-felizmente-ascendente> 270
- Ilustración 73 - Martial Raysse, (1963) *De repente el último verano*, Ensamblaje: fotografía pintada en acrílico y objetos 100 x 225 cm - Achat de l'Etat 1968, attr. 1976, AM 1976-1010, © Adagp, Paris. Recuperado de: <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm> 271
- Ilustración 74 - Martial Raysse (1964) *Made in Japan*, 130 x 97 cm, Pintura acrílica, vidrio, mosca, pasamanería de fibras sintéticas, sobre fotografía montada sobre lienzo. Recuperado de: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/WkU7gFb>..... 272
- Ilustración 75 - Barnett Newman, (1950) *Eve*, Pintura al óleo sobre lienzo, 2440 x 1721 x 50 mm. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-eve-t03081> 280
- Ilustración 76 - Julian Schnabel (1983) *El estudiante de Praga*, Óleo, placas, cuernos, y Bondo sobre madera. Dimensiones: seis paneles 296,2 x 555 cm). Solomon R. Guggenheim Museum, New York Gift, The Jerry and Emily Spiegel Family Foundation, 2007, Recuperado de: <https://www.guggenheim.org/artwork/20404> 282
- Ilustración 77 - Sandro Chia, (1981), *Water Bearer*, Pintura al óleo y pastel sobre lienzo 265 x 170 cm. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/chia-water-bearer-t03469> 284
- Ilustración 78 - Francesco Clemente (1982) *Midnight Sun II*, Pintura al óleo sobre lienzo, 210 x 257 cm. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/clemente-midnight-sun-ii-t03551>..... 286
- Ilustración 79 - Cartel de la muestra *Como vai você, Geração 80?* (1984) - Acervo: Memória Lage. Recuperado de: <https://riomemorias.com.br/memoria/a-nova-figuracao-como-vai-voce-geracao-80/> 290
- Ilustración 80 - Leda Catunda (1988) *Almofadinhas*, - Acrílica sobre lienzo, 130,00 cm x 123,00 cm. Recuperado de: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14344/almofadinhas> 291
- Ilustración 81 - Louis Cane (1967) *Tela tamponada* (detalle) 5/20 Artista Pintor, sello, tinta sobre lienzo, 290 x 195 cm. <https://www.louis-cane.com/louis-cane/les-toiles-tamponnees/>..... 293
- Ilustración 82 - Patrick Saytour (1935), *Plegado* (Folding), 1974, Alquitrán sobre tela, 298 x 298 cm. Recuperado de: Imagen cortesía de Ceysson & Bénétière © Adagp, Paris, 2021 - <https://www.gazette-drouot.com/en/article/supports-2Fsurfaces-3A-painting-above-all/24675> 294
- Ilustración 83 - Louis Cane, (1972-1973) *Lona de piso/pared1/10* - óleo sobre lienzo, pared 310 x 240 cm, suelo 215 x 190 cm Recuperado de: <https://www.louis-cane.com/louis-cane/les-sol-mur/> 295
- Ilustración 84 - Frank Stella, (1965) *Empress of India*, Polvo metálico en pintura de emulsión de polímero sobre lienzo, Dimensiones: 195,6 x 548,6 cm. Crédito: Donación

de SI Newhouse, Jr. Recuperado de: https://www.moma.org/collection/works/79806	296
Ilustración 85 - Robert Ryman, (1962), <i>Untitled</i> , Óleo sobre lino, Dimensiones: 176.5 × 176.5 cm. Recuperado de: https://whitney.org/collection/works/17207	298
Ilustración 86 - Manolo Quejido (1976), <i>Regla</i> (Ruler) Series: Taco. Acrílico sobre cartón Dimensiones: 101 x 71,8 cm. Recuperado de: https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/regla-ruler	300
Ilustración 87 - Manolo Quejido, 1997-1999, <i>Sin consumir</i> (Detalle) Acrílico sobre aluminio, 200 x 600 cm. Colección de la Junta de Andalucía. Centro andaluz de Arte Contemporáneo., VEGAP, Madrid, 2022 https://elpais.com/babelia/2022-10-29/manolo-quejido-un-trabajo-de-sisifo.html?event_log=go	301
Ilustración 88 - Kenneth Noland (1976) <i>Vault</i> , acrílico sobre lienzo, 184,8 cm x 229,9 cm © The Paige Rense Noland Marital Trust / Artists Rights Society (ARS), Nueva York. Recuperado de: http://www.pacegallery.com/artists/kenneth-noland/	303
Ilustración 89 - Kenneth Noland (1976) <i>Lapse</i> , Acrílico sobre lienzo. 75 x 141 pulgadas Recuperado de: https://www.ideelart.com/magazine/kenneth-noland	304
Ilustración 90 - Nuno Ramos (2015) <i>Proteu</i> , Vaselina, cera de abejas, pigmentos, aceite, tejidos, plásticos y metales sobre madera. Dimensiones 360 x 270 x 30 cm. Recuperado de: https://fdag.com.br/artistas/nuno-ramos/obras/	309
Ilustración 91 Alchemist-hp (www.pse-mendejew.de) Gases nobles. De la izquierda para la derecha: Hélio, Neônio, Argônio, Criptônio e Xenônio. Recuperado de: https://pt.wikipedia.org/wiki/G%C3%A1s_nobre#/media/Ficheiro:Edelgase_in_Entladungsgroehren.jpg	314
Ilustración 92 - László Moholy-Nagy (1930) <i>Lámpara para una etapa eléctrica (Modulador de Luz-Espacio; Lichtrequisit einer ELECTRischen Bühne)</i> , Medio: aluminio, acero, latón niquelado, otros metales, plástico, madera y motor eléctrico, Dimensiones: (151.1 x 69,9 x 69,9 cm), Ubicación actual: Museo Busch-Reisinger, Cambridge, Massachusetts. Recuperado de: https://curious.com/curios/11236#date	315
Ilustración 93 - Martial Raysse (1962) <i>Tri-Color Modern</i>	316
Ilustración 94 - Martial Raysse (1965) <i>High Voltage Painting</i> , dimensiones 15,5 x 31 x 4,5cm. Material: fotografía recortada, tinta, acrílico, pintura fluorescente, polvo flocado y luz de neón sobre lienzo. Recuperado de: https://www.wikiart.org/pt/martial-raysse/high-voltage-painting-1965	317
Ilustración 95 - Gyula Kosice (1946) <i>Escultura luminosa Madí</i> Gas Neón. Colección Centro Cultural Pompidou. Recuperado de: http://kosice.com.ar/la-obra/	319
Ilustración 96 - François-Joseph Heim, (1827) Detalles de la entrega de premios del rey Carlos X a los artistas al final del Salón de 1824, en el Gran Salón del Louvre de; y Pietro Antonio Martini después de Johann Heinrich Ramberg, (1787) Exposition au Salon du Louvre en 1787 (La exposición en el Salón del Louvre en 1787). Recuperado de: https://www.thecollector.com/history-of-paris-salon/	320
Ilustración 97 - Henri Matisse (1952), <i>The Parakeet and the Mermaid</i> , Gouache sobre papel, cortado y pegado, y carbón vegetal sobre papel blanco. (337 x 768,5 cm). Museo Stedelijk, Ámsterdam. Adquirido con la asistencia del Vereeniging Rembrandt y del	

- Príncipe Bernhard Cultuurfonds © 2014 Succession H. Matisse / Artists Rights Society (ARS), Nueva York en la exposición The Cut-Outs en la Tate Modern (PA). Recuperado de: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/tate-modern-takes-new-henri-matisse-cutouts-show-to-big-screen-9259462.html> 322
- Ilustración 98 - Frank Stella, (1962) *Sketch Les Indes Galantes* - 180 x180 cm - óleo sobre lienzo, © Frank Stella / Artists Rights Society (ARS), New York, Regalo de T. B. Walker Foundation. Recuperado de: <https://walkerart.org/collections/artworks/sketch-les-indes-galantes>..... 324
- Ilustración 99 - James Turrell inaugura la obra Skyspace: *Espíritu de Luz* en Monterrey/México - Cortesía de Tec de Monterrey. Recuperado de: <https://www.archdaily.com.br/br/977953/james-turrell-inaugura-obra-skyspace-espíritu-de-luz-em-monterrey-no-mexico/6217a1383e4b31334000000f-james-turrell-inaugura-obra-skyspace-espíritu-de-luz-em-monterrey-no-mexico-imagem> 328
- Ilustración 100 - Gerhard Richter (1995) *S. with Child* - óleo en lienzo, 36 cm x 41 cm, Catalogue Raisonné: 827-1. Recuperado de: <https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/mother-and-child-15/s-with-child-8128> 330
- Ilustración 101 - Anselm Kiefer, (1981) *Margarethe*, Oleo, acrílico, emulsión y paja sobre lienzo, 280 x 400 cm. Centro Pompidou, París. Recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-margarethe>..... 331
- Ilustración 102 - Tim Rollins, K.O.S. (Kids of Survival) con Angel Abreu, Jose Burges, Robert Delgado, George Garces, Richard Lulo, Nelson Montes, José Parissi, Carlos Rivera, Annette Rosado, Nelson Ricardo Savinon (1986-87) *Amerika VIII*, Acuarela, carbón vegetal y lápiz en páginas de libros sobre lino, dimensiones 175,6 x 426,7 cm). Crédito Fondo Jerry I. Speyer y Fondo Robert y Meryl Meltzer ©2023 Tim Rollins y K.O.S. Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/78570> 333
- Ilustración 103 - Tony Cragg (1978) *New Stones - Tonos de Newton*, Plástico, 5 x 366 x 244 cm. Tipo de trabajo: Escultura. Recuperado de: <https://artuk.org/discover/artworks/new-stones-newtons-tones-264460> 334
- Ilustración 104 Jonathan Lasker, (1999) Detalhe de *Desirable Stasis*, óleo sobre lino, 76 cm x 102 cm. Recuperado de: <https://jonathanlasker.net/painting/desirable-stasis/> 336
- Ilustración 105 - Max Bill (1968), *Unidad de tres volúmenes iguales*, acrílico colorido. 55x55x55cm. Recuperado de: https://www.artnet.com/artists/max-bill/einheit-aus-drei-gleichen-volumen-M6__cS3QjFHgBUN3_uPBzg2..... 337
- Ilustración 106 - Getty Images/Henry Groskinsky (1972) Gene Davis trabajando en su pintura Franklin's Footpath, creada en la calle frente al Museo de Arte de Filadelfia en. Recuperado de: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/painter-who-earned-his-stripes-180961348/> 338
- Ilustración 107 - Sol LeWitt (1982), *Wall Drawing #368*. Recuperado de: <https://publicdelivery.org/sol-lewitt-wall-drawings/> 339

Ilustración 108 - Dan Brady, (2005) <i>Pigmentos para la venta en el puesto de mercado</i> , Goa, India. Recuperado de: https://www.flickr.com/photos/11853009@N07/1382064216/	341
Ilustración 109 - Anish Kapoor (1979-1980), <i>1000 Names</i> , Medios mixtos y pigmentos. Dimensiones variables. Recuperado de: https://anishkapoor.com/708/1000-names-12	342
Ilustración 110 - Anish Kapoor (1984), <i>1000 Names</i> , Medios mixtos y pigmentos Dimensiones variables. Recuperado de: https://anishkapoor.com/4523/1000-names-15	344
Ilustración 111 - Anish Kapoor (2003) <i>Ode to Peter</i> - Luz de neón de color controlada por ordenador - 500×1300×70 cm - Recuperado de: https://anishkapoor.com/553/ode-to-peter	346
Ilustración 112 - James Turrell (1968) Prado, <i>Red</i> , Instalación de Proyección de Luz. Recuperado de: https://www.alminerech.com/exhibitions/874-james-turrell	349
Ilustración 113 - James Turrell: <i>Rendering for Aten Reign</i> , 2013, Luz diurna y luz LED, instalación <i>site-specific</i> , Solomon R. Guggenheim Museum, New York © James Turrell, Renderización: Andreas Tjeldflaat, 2012 © SRGF - Rotunda do Guggenheim será transformada temporariamente en un <i>Skyspace</i> de James Turrell. Recuperado de: https://www.archdaily.com.br/br/01-117874/rotunda-do-guggenheim-sera-transformada-temporariamente-em-um-skyspace-de-james-turrell?ad_medium=gallery	351
Ilustración 114 - Lygia Clark (1960) <i>Bicho linear</i> , Aluminio, dimensiones variables. Cortesía Asociación Cultural O Mundo de Lygia Clark. Recuperado de: https://www.moma.org/audio/playlist/181/2403	357
Ilustración 115- Vista das obras de Lygia Pape en la 34ª Bienal de São Paulo. © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo. Recuperado de: http://34.bienal.org.br/artistas/7334	358
Ilustración 116 - Andrea Pozzo, (1690) <i>La apoteosis de San Ignacio</i> , al fresco. iglesia de Sant'Ignazio, Roma. Fotografía de Anthony Majanlahti. Recuperado de: https://www.flickr.com/photos/antmoose/62278449/	362
Ilustración 117 - Lygia Pape (2012) <i>Ttéia 1 C</i> , 2002, hilo metalizado, dimensiones variables. Recuperado de: https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-lygia-pape/	364
Ilustración 118 - Frank Stella (1984), <i>Salta nel mio Sacco</i> , Aluminio e tinta a óleo sobre tela. Dimensiones del objeto: 3735 × 3250 × 390 mm Colección Tate. Presentado por Janet Wolfson de Botton 1996. Recuperado de: https://www.tate.org.uk/art/artworks/stella-salta-nel-mio-sacco-t07152	365
Ilustración 119 Lucio Muñoz (1997) <i>R- 97</i> , Pintura, 46 x 38 cm. Recuperado de: https://pt.redcollectors.com/products/lucio-munoz-1	368
Ilustración 120 - Nuno Ramos (2018) <i>Sol a pino 04</i> , Encáustica, tinta a óleo, tejidos, plásticos y metales sobre madeira 200 x 290 x 49 cm. Recuperado de: https://fdag.com.br/artistas/nuno-ramos/obras/	371

- Ilustración 121 – Vista a exposición: Nuno Ramos (2015) *HOUYHNHNMS* Estação Pinacoteca, São Paulo. Recuperado de: <https://fdag.com.br/artistas/nuno-ramos/obras/>..... 372
- Ilustración 122 – Bruce Nauman (1970) Vista de la instalación *Green Light Corridor* Contemporary Austin, Strange Pilgrims, 2016. Photo: Brian Fitzsimmon. Recuperado de: <https://www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative/bruce-nauman>..... 374
- Ilustración 123 – Bruce Nauman (1973), Vista de la instalación *Yellow Room (Triangular)*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988 (Panza's fabrication). © 2020 Bruce Nauman/Artists Rights Society (ARS), New York. Foto: Rafael Lobato. Recuperado de: https://www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative/bruce-nauman?gallery=gallery3_05_pci-nauman-landingpage..... 375
- Ilustración 124 – Detalle de Edward Ruscha (1963), *Electric*, Óleo sobre lienzo, 182,88 x 170,18 cm), Colección Buffalo AKG Art Museum. Crédito Fondos Charles Clifton y Edmund Hayes, 1987. Recuperado de: <https://buffaloakg.org/artworks/19872-electric> 376
- Ilustración 125 – Detalle de Wayne Thiebaud (1971), *Four Cupcakes*, (Bologna Museum of Modern Art / Morandi Museum). Recuperado de: <https://www.painters-table.com/link/painting-perceptions/wayne-thiebaud-morandi> 378
- Ilustración 126 – Bruce Nauman, (1983) *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain*. Neón; diámetro: 70 7/8 in. (180 cm). Bruce Nauman/Artists Rights Society (ARS), Nueva York (Propiedad de una importante colección europea). Recuperado de: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/contemporary-art-evening-auction/life-death-love-hate-pleasure-pain> 379
- Ilustración 127 – Ejemplos de trabajos circulares, con colores y palabras, de Bruce Nauman, de 1967 a 1986. Recuperado de: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/contemporary-art-evening-auction/life-death-love-hate-pleasure-pain> 380
- Ilustración 128 – *Medalla de San Benito (dos lados)*. Recuperado de: <https://lanoticia.com/espiritualidad/cual-es-el-significado-de-la-poderosa-medalla-de-san-benito-contra-el-mal/> 380
- Ilustración 129 – Bruce Nauman, (1983), *Studio para Pleasure, Pain, Life, Death, Love, Hate*, rotulador, lápiz y tinta sobre papel, h. 127 cm x b. 97,5 cm, 2020 bruikleen Collectie Matthys-Colle. Recuperado de: <https://smak.be/fr/ouvrages-d-art/study-for-pleasure-pain-life-death-love-hate-7540> 382
- Ilustración 130 – Collage de escenas del vídeo de la obra *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain*. Sotheby's: *Lose Yourself in Bruce Nauman's Neon Circle of Meditation*. 01:07" YouTube vídeo. 01:07" Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ljXHg51Ef5Q> 383
- Ilustración 131 – Dan Flavin (1962) *Icono III (sangre) (la sangre de un mártir)*, pintura al óleo y linóleo sobre yeso acrílico frío sobre masonita y pino, bombilla incandescente roja, y luz fluorescente roja, (86,4 × 63,5 × 15,2 cm). Recuperado de:

https://juddfoundation.org/index-of-works/icon-iii-blood-the-blood-of-a-martyr-1962/	385
Ilustración 132 – Dan Flavin, (1992) <i>sin título (a Tracy, para celebrar el amor de toda una vida)</i> lámparas neón Rosa, verde, azul, amarillo, luz diurna, roja y fluorescente ultravioleta, Dimensiones: variable. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York	
https://www.guggenheim.org/artwork/5684	387
Ilustración 133: (izquierda) Dan Flavin, (1964) <i>sin título (a Henri Matisse)</i> , luz fluorescente rosa, amarillo, azul y verde, 244 cm de altura, Colección privada, Nueva York, Foto: Billy Jim, Nueva York © Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), Nueva York – (derecha) Henri Matisse, (1905) <i>Open Window, Collioure</i> , óleo sobre lienzo, Colección del Sr. y la Sra. John Hay Whitney, 1998. 74. 7. Recuperado de:	
https://www.nga.gov/features/slideshows/dan-flavin-a-retrospective.html#slide_10	388
Ilustración 134. Detalle de Dan Flavin: El dibujo/estudio de Helene Geary para la instalación luminosa de Flavin <i>Untitled (in Honor of Harold Joachim)</i> en luz fluorescente rosa, amarilla, azul y verde. Graham S. Haber, Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), Nueva York.	
https://www.nytimes.com/2012/02/24/arts/design/dan-flavin-light-sculptor-in-another-medium-at-the-morgan.html	389
Ilustración 135 Dan Flavin, (1977) <i>sin título (en honor de Harold Joachim) 3</i> , Luz fluorescente y accesorios metálicos. Dimensiones: 243,8 x 243,8 x 25,4 cm. Clasificación: Escultura Línea de crédito: Fundación Dia Art. Recuperado de:	
https://www.diaart.org/collection/collection/flavin-dan-untitled-in-honor-of-harold-joachim-3-1977-1982-056	390
Ilustración 136 – Dan Flavin (1977) <i>sin título (en honor de Harold Joachim) 3</i> , © Stephen Flavin/Artists Right Society (ARS), Nueva York. Recuperado de:	
https://artssummary.com/2017/02/28/dia-the-dan-flavin-art-institute/	391
Ilustración 137 – (Página anterior) Christo y Jeanne-Claude (1980-83) <i>Islas circundantes</i> , Bahía de Biscayne, Gran Miami, Florida, – Foto: Wolfgang Volz © 1983 Fundación Christo y Jeanne-Claude. Recuperado de:	
https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/	396
Ilustración 138 – Mary Weatherford (2017) <i>Mariposa</i> , Flashe y neón sobre lino, 297,2 x 594,4 x 11,4 cm. Recuperado de: https://www.davidkordanskygallery.com/artist/mary-weatherford/featured-works?view=slider#5	404
Ilustración 139 – Mary Wheaterford, (2014), Vista de la instalación de la obra <i>From the Mountain to the Sea</i> . Recuperado de:	
https://www.davidkordanskygallery.com/exhibitions/mary-weatherford3	406
Ilustración 140 – Mary Weatherford (2012) <i>Isla Coney II</i> , Flashe y neón sobre lino, 261,6 x 210,8 cm. Recuperado de: https://www.davidkordanskygallery.com/artist/mary-weatherford/featured-works?view=slider#5	407
Ilustración 141 – Katharina Grosse (2010) <i>One Floor Up More Highly</i> – detalle de la exposición, Mass MoCA. Recuperado de: https://massmoca.org/event/katharina-grosse-one-floor-highly/	410

Ilustración 142 - Imagen de instalación de Katharina Grosse (2017) *This Drove my Mother up the Wall*, acrílico sobre pared y suelo de la galería. Foto: Andy Keate.
 Recuperado de: <https://www.southlondongallery.org/exhibitions/katharina-grosse/> 411

Ilustración 143 - Katharina Grosse (2016). *Rockaway!* La obra puede ser vista desde el aire - está en la ruta de vuelo al aeropuerto JFK. Fotografía: Pablo Enriquez.
 Recuperado de: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/aug/02/rockaway-beach-art-katharina-grosse-fort-tilden-new-york> 412

Ilustración 144 - Ann Veronica Janssens (2015-16), *CL9 Pink Shadow*, vidrio recocido, filtro de PVC CL9, 82 5/8 x 41 3/8 x 6". Recuperado de:
<https://www.artforum.com/print/reviews/201607/ann-veronica-janssens-63051> 413

Ilustración 145 - Ann Veronica Janssens, (2008) *Cocktail Sculpture*, vidrio, agua destilada, aceite de parafina, base de madera, 70 x 70 x 70 cm, Courtesy l'espace de l'art concret Mouans-Sartoux, © Photo: François Fernandez, © ADAGP, Paris.
 Recuperado de: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/ann-veronica-janssens/> 415

Ilustración 146 - Jeanine Cohen (2015) *Plenty of Empty*, n° XXXLV pintura acrílica y fluorescente sobre madera. 140 x 118 x 9 cm. <https://spazionobile.com/artists/jeanine-cohen/> 417

Ilustración 147 - Christo y Jeanne-Claude en su estudio con trabajos preparatorios para las islas circundantes Ciudad de Nueva York, 1981 - Foto: Bob Kiss © 1981 Fundación Christo y Jeanne-Claude. Recuperado de:
<https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/> 421

Ilustración 148 - Christo (1980) *Islas* (Proyecto para Miami, Florida) Dibujo. Lápiz, carbón y pastel, 28 x 20,3 cm (11 x 8 pulgadas) Propiedad de la finca de Christo V. Javacheff. Parte de la Exposición de Documentación de las Islas Rodeadas Foto: Eeva-Inkeri © 1980 Fundación Christo y Jeanne-Claude. Recuperado de:
<https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/> 423

Ilustración 149 - Christo y Jeanne-Claude (1980-83) *Islas circundantes*, Bahía de Biscayne, Gran Miami, Florida, - Foto: Wolfgang Volz © 1983 Fundación Christo y Jeanne-Claude. Recuperado de:
<https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/> 424

Ilustración 150 - Cécile Bart (2000-2020), *Minis*, colección del artista, producción FRAC Franche-Comté. © Cécile Bart. Fotografía: Nicolas Waltefaugle. Recuperado de:
<https://www.gazette-drouot.com/article/les-compositions-choregraphiques-de-cecile-bart-au-frac-franche-comte/17539> 427

Ilustración 151 - Vista de la exhibición - 2023 - Centre d'art contemporain de Bouvet Ladubay. Recuperado de: <https://allures.paris/cecile-bart-rappels-lexposition-immersive-de-cecile-bart/> 428

Ilustración 152 - Angela de la Cruz, (1998), *Larger Than Life (knackered)* pintura de 10x12 metros. Recuperado de: <https://www.galleriesnow.net/shows/angela-de-la-cruz-larger-than-life-knackered/> 431

- Ilustración 153- Angela de la Cruz, (1998), *Larger Than Life (knackered)* pintura de 10x12 metros. Recuperado de: <https://www.lissongallery.com/news/peer-reopens-with-a-new-exhibition-by-angela-de-la-cruz>..... 432
- Ilustración 154- Vista de la Instalación. – Helio Oiticica (2023), *Magic Square #3*, CCBB Brasilia Recuperado de: <https://ccbb.com.br/brasilia/programacao/magic-square/>. 435
- Ilustración 155 - Vista de la Instalación. – Helio Oiticica (2023), *Magic Square*, CCBB Brasilia Recuperado de: <https://ccbb.com.br/brasilia/programacao/magic-square/>. 435
- Ilustración 156 – Andy Goldsworthy (2022) *blackberry hand dumfriesshire*, Scotland. 27 august 2022. Recuperado de: <https://andygoldsworthystudio.com/blackberry-hand/>..... 439
- Ilustración 157 – Andy Goldsworthy: *Firehouse March 12 – May 28, 2022* Photos: Robert Divers Herrick. Recuperado de: <https://hainesgallery.com/2022-andy-goldsworthy-firehouse> 440
- Ilustración 158 Andy Goldsworthy (2022): *Firehouse*. Fotos: Robert Divers Herrick Recuperado de: <https://hainesgallery.com/2022-andy-goldsworthy-firehouse> 441
- Ilustración 159 – Andy Goldsworthy (2022) *Firehouse* - Instalación en Fort Mason, San Francisco. Tierra roja californiana en las ventanas. Conmemorando treinta años de colaboración con Haines Gallery. Recuperado de: <https://andygoldsworthystudio.com/firehouse/>
- Ilustración 160 – Meg Webster (2013) *Cacao*, cacao em polvo sobre papel Arches, 40,6 x 40,6 cm. Recuperado de: <https://www.paulacoopergallery.com/artists/meg-webster#tab:slideshow;slide:8> 444
- Ilustración 161 – Meg Webster (1990) *Espiral de vidrio*, placas de vidrio de pie, agua, plantas, tierra. Dimensiones variables. Vista de la instalación: Milwaukee Art Museum, Milwaukee, WI, Recuperado de: <https://www.paulacoopergallery.com/artists/meg-webster#tab:slideshow;slide:10>..... 445
- Ilustración 162 – Meg Webster (2016) *Concave Room for Bees*, una instalación específica de 21 metros de diámetro creada a partir de más de 300 yardas cúbicas de tierra que forman un cuenco de tierra de 5 pies de altura plantado con flores, hierbas y arbustos que atraen a las criaturas polinizadoras. Socrates Sculpture Park, Nueva York, 2016. Recuperado de: <https://socratessculpturepark.org/exhibition/concave-room-for-bees/>..... 447
- Ilustración 163 – Meg Webster, (2016) *Concave Room for Bees*. agua, plantas, tierra. 21 metros de diámetro. Recuperado de: <https://socratessculpturepark.org/exhibition/concave-room-for-bees/> 448
- Ilustración 164 – Agnes Denes (1982) *Antes de Plantar - Wheatfield - Un enfrentamiento: el vertedero de Battery Park*, el centro de Manhattan - © Todas las fotografías por Agnes Denes – Recuperado de: <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html> 451
- Ilustración 165 – Agnes Denes (1982) *Trigo Verde - Wheatfield - Un enfrentamiento: el vertedero de Battery Park*, el centro de Manhattan - © Todas las fotografías por Agnes Denes – Recuperado de: <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>..... 451

Ilustración 166 – Agnes Denes (1982) <i>Campo de Trigo con Agnes en el espacio - Wheatfield - Un enfrentamiento: el vertedero de Battery Park, el centro de Manhattan</i> - © Todas las fotografías por Agnes Denes. Recuperado de: http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html	453
Ilustración 167 – Vincent van Gogh (1888) <i>The Sower</i> , Óleo sobre lienzo, 64.2 × 80.3 cm https://www.artsy.net/artwork/vincent-van-gogh-the-sower	454
Ilustración 168 – Olafur Eliasson (1993-2009) <i>Beauty</i> , Long Museum, Shanghai, Instalado en 2016 Photo: Anders Sune Berg – Recuperado de: https://olafureliasson.net/artwork/beauty-1993/	456
Ilustración 169 – Olafur Eliasson, (1993 – 2009) <i>Beauty</i> , Take your time: Olafur Eliasson, 2009, Museum of Contemporary Art, Chicago, Photo: Studio Olafur Eliasson Recuperado de: https://olafureliasson.net/artwork/beauty-1993/	456
Ilustración 170 – Olafur Eliasson (1993) <i>Beauty</i> , The Museum of Contemporary Art Tokyo – 2020 Photo: Kazuo Fukunaga https://olafureliasson.net/artwork/beauty-1993/	457
Ilustración 171 – Mokha Laget (2022), <i>Antípodas #2</i> , Emulsión de vinilo sobre lienzo moldeado,	460
Ilustración 172 – Mokha Laget (2022), <i>Diapositiva óptica</i> , Emulsión de vinilo sobre lienzo moldeado - 122 x 112 cm Recuperado de: https://davidrichardgallery.com/artwork/18397-optic-slide?artistsid=1202	461
Ilustración 173 – Tauba Auerbach (2011), <i>Atlas del espacio de color RGB</i> , Conjunto de 3 libros: impresión offset digital sobre papel, libro encuadernado, cubierta de tela aerodinámica y bordes de página cada libro: 20,3 x 20,3 x 20,3 cm; recuento de páginas, cada uno: 3.712 páginas. Encuadernación co-diseñada por Daniel E. Kelm y Tauba Auerbach; encuadernada por Daniel E. Kelm asistido por Leah Hughes-Purcell en el Wide Awake Garage. Edición de 3. Recuperado de: https://www.paulacoopergallery.com/artists/tauba-auerbach#tab:thumbnails	463
Ilustración 174 – Tauba Auerbach (2011) <i>Atlas del espacio de color RGB</i> Impresión offset digital en papel, libro encuadernado, cubierta de tela aerodinámica y bordes de página, 20,3 x 20,3 x 20,3 cm. Encuadernación co-diseñada por Daniel E. Kelm y Tauba Auerbach. Los libros fueron encuadernados por Daniel E. Kelm asistido por Leah Hughes en el Wide Awake Garage. Foto: Vegard Kleven / nuevas fotos de Steven Probert. Recuperado de: https://taubaauerbach.com/view.php?id=286&alt=2959	464
Ilustración 175 – Tauba Auerbach (2011) <i>Atlas del espacio de color RGB</i> , Impresión offset digital en papel, libro encuadernado, cubierta de tela aerodinámica y bordes de página, Tres libros, 20,3 x 20,3 x 20,3 cm. Encuadernación co-diseñada por Daniel E. Kelm y Tauba Auerbach. Los libros fueron encuadernados por Daniel E. Kelm asistido por Leah Hughes en el Wide Awake Garage. Foto: Vegard Kleven / nuevas fotos de Steven Probert. Recuperado de: https://taubaauerbach.com/view.php?id=286&alt=2959	465
Ilustración 176 – Claire Tabouret (2021) <i>Au Bois d'Amour (violeta)</i> , Acrílico sobre tela, 200 x 135 cm, Foto: Marten Elder. Recuperado de: http://www.clairretabouret.com/en/works/	466

Ilustración 177 - Claire Tabouret (2021) <i>Au Bois d'Amour (jaune)</i> , Acrílico sobre tela, 213,4 x 182,9 cm, Foto: Marten Elder. Recuperado de: http://www.clairetabouret.com/en/works/	467
Ilustración 178 - Jessica Stockholder (2020) <i>Melodrama</i> , Panel de madera, lona de plástico, lámina metálica, iPhone, pintura al óleo, pintura acrílica, malla de plástico, adhesivo de silicona y hardware. 40,6 por 26,7 por 10,2 cm. Recuperado de: https://www.miandn.com/artists/jessica-stockholder	469
Ilustración 179 - Jessica Stockholder (2019) Vista de instalación de Stuff Matters en The Centraal Museum, Utrecht. Recuperado de: https://www.miandn.com/artists/jessica-stockholder?view=slider#8	471
Ilustración 180 - Jessica Stockholder (2000) <i>Vortex in the Play of Theatre with Real Passion: In Memory of Kay Stockholder</i> Instalación en Kunstmuseum St. Gallen, Duplo, cortina de teatro, contenedores de trabajo, banco, luz de teatro, linóleo, mesas, piel, periódico, tela y pintura. Dimensiones específicas del sitio Colección Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen, Suiza. Cortesía del artista y Mitchell-Innes & Nash, Nueva York Recuperado de: https://art21.org/gallery/jessica-stockholder-artwork-survey-2000s/	472
Ilustración 181 - Página anterior: Andreia Falqueto (2023) <i>Névoa Rasteira</i> . Acrílica e óleo sobre compensado. 160 x 220 cm. Acervo Particular.....	478
Ilustración 182 - Vik Muniz, (2004) <i>Elizabeth Taylor (Diamond Divas)</i> , 153 x 109cm. Recuperado de: https://artsandculture.google.com/asset/pictures-of-diamonds-elizabeth-taylor/JwH_ocRZTw3P2A?hl=pt-BR&avm=2	486
Ilustración 183 - Richard Phillips (2010) <i>Taylor Swift (Most Wanted)</i> , 241.3 x 198.1 cm. Recuperado de:	486
Ilustración 184 - Andreia Falqueto (2008) <i>Botellas y manzanas</i> . Boceto en acuarela s/ papel, 20 x 30 cm. Acervo propio.	488
Ilustración 185 - Andreia Falqueto (2008) <i>sin título</i> , grafito sobre papel (2008). Acervo propio.	488
Ilustración 186 - Andreia Falqueto (2014) <i>Barquillo</i>	489
Ilustración 187 - Andreia Falqueto (2008), <i>sin título 2</i>	490
Ilustración 188 - Andreia Falqueto (2011) <i>Fabianne</i> , acrílica sobre papel. 42 x 29 cm. Acervo propio.	492
Ilustración 189 - Andreia Falqueto (2011) <i>Reinaldo</i> , acrílica sobre papel. 42 x 29 cm. Acervo propio.	493
Ilustración 190 - Andreia Falqueto (2011) <i>Nestor</i> , acrílica sobre papel. 42 x 29 cm. Acervo propio.	494
Ilustración 191 - Andreia Falqueto (2011) <i>Jocimar</i> , acrílica sobre papel. 80 x 50 cm. Acervo propio.	495
Ilustración 192 - Andreia Falqueto (2011) <i>lvna</i> , acrílica sobre papel. 42 x 29 cm. Acervo propio.	496
Ilustración 193 - Lucian Freud, (1980/81) <i>Retrato desnudo</i> , Óleo s/ lienzo, 90 x 75	499

Ilustración 194 - Ulrich Lamsfuss (2010) <i>Dirk Hasskarl, Michel Houellebecq (2003)</i> , óleo s/ tela, 90 x 90 cm, Galeria Daniel Templon, Paris. Recuperado de: https://slash-paris.com/en/evenements/ulrich-lamsfuss-afternoons-in-utopia	500
Ilustración 195 - Jenny Saville (1992), <i>Propped</i> , óleo sobre lienzo 213,4 por 182,9 cm. Recuperado de: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/history-of-now-collection-david-teiger-l18623/lot.6.html?locale=en	501
Ilustración 196 - Andreia Falqueto (2011) <i>Sidnei</i> . Fotografía. Acervo propio.....	502
Ilustración 197 - Andreia Falqueto (2011) <i>Sidnei</i> , boceto en lienzo, 2011. Acervo propio	503
Ilustración 198 - Andreia Falqueto (2011), <i>Sidnei ou O apartamento antigo</i> , Óleo sobre lienzo 220 x 160 cm, 2011. Acervo propio.....	504
Ilustración 199 - Andreia Falqueto (2011) <i>Laranja Terra</i> , Óleo sobre lienzo,	505
Ilustración 200 - Andreia Falqueto (2012) <i>Sensação: Estrela</i> , Óleo sobre tela 150 x 90 cm, Acervo propio.....	506
Ilustración 201 - Andreia Falqueto (2013) <i>Vicky & Ana</i> , Dibujo en lienzo, 1,85 x 1,10 cm, Acervo propio.....	507
Ilustración 203 - Andreia Falqueto (2013) <i>Residencia de Lelet e familia</i> . Fotografía. Acervo propio	515
Ilustración 204 - Andreia Falqueto (2013) <i>Niños llevando bandeja de cáscaras de siri para pescar</i> . Fotografía. Acervo propio.....	516
Ilustración 205 - <i>Planta del Museo do Pescador</i> (2013) Acervo SEMC - Ayuntamiento Vitória/ES.....	518
Ilustración 206: Andreia Falqueto, <i>boceto y teste de color para tela</i> , Acervo propio...519	519
Ilustración 207 - Andreia Falqueto (2013), <i>lienzo en proceso</i> . Acervo propio	519
Ilustración 208 - Andreia Falqueto (2013), <i>Deixa eu ver</i> - Óleo sobre lienzo, 220 x 140 cm. Acervo SEMC - Ayuntamiento Vitória/ES.....	520
Ilustración 209 - Andreia Falqueto (2013), <i>Serie isto não é um anúncio</i> , 20x30 cm óleo sobre lienzo.....	521
Ilustración 210 - Andreia Falqueto (2013), <i>Quanto tempo vai levar</i> - óleo s/ lienzo - 150 x 110 cm, acervo Galeria de Arte e Pesquisa - UFES	522
Ilustración 211 - Andreia Falqueto (2013), <i>Tá na cara</i> , óleo s/ lienzo, 150 x 110 cm, acervo propio.....	523
Ilustración 212 - Andreia Falqueto (2013), <i>Tudo sob controle</i> , óleo s/ lienzo, 145 x 110 cm, acervo propio.....	523
Ilustración 213 - Andreia Falqueto (2013), <i>Manga</i> , óleo s/ lienzo, 145 x 110 cm, acervo propio.....	524
Ilustración 214 - En detalle em la abertura de la muestra, Lelet y su nieta.	525
Ilustración 215 - Andreia Falqueto (2016), Vista da instalação verde-grama - grama sintética y grama natural. <i>Galería de Arte Espaço Universitário - UFES - Vitória/ES</i> acervo propio.....	530
Ilustración 216 - Andreia Falqueto (2016), <i>Waterfall...Rain...RainWaterfall (Cachuveiro)</i> - óleo sobre tela, políptico, tamaño total: 160x195 cm. <i>Galería de Arte Espaço Universitário - UFES - Vitória/ES</i> acervo propio.....	531

Ilustración 217 - Andreia Falqueto (2018) <i>169 colores</i> , Materiales: Materiales de desecho encontrados e intervenidos. Acervo Propio	533
Ilustración 218 - Registro de proceso de trabajo n.1 - Acervo propio	534
Ilustración 219 - Registro de proceso de trabajo n.2 - Acervo propio	534
Ilustración 220 - Andreia Falqueto (2018) <i>169 colores</i> , Materiales: Materiales de desecho encontrados e intervenidos. Acervo Propio	535
Ilustración 221 - Andreia Falqueto (2018) <i>Panorama Concreto</i> em exhibición em el Centro Carmen Jiménez - La Zubia, Granada. Acervo Propio.....	536
Ilustración 222 - Vista del <i>Google Maps</i> de la ciudad de La Zubia e do Parque de Las Canteras. Registro digital de 2019. Acervo propio.	540
Ilustración 223 - Andreia Falqueto (2019) <i>Paisaje del Parque Natural con restos de construcción n.1</i> . Fotografía. Acervo propio.....	540
Ilustración 224 - Andreia Falqueto (2019) <i>Paisaje del Parque Natural con restos de construcción n.2</i> . Fotografía. Acervo propio. Fotos tomadas durante la llamada deriva creativa / análisis del espacio: varios paseos en el parque natural. Encontrado espontáneo de residuos de construcción. Acervo propio	540
Ilustración 225 - Andreia Falqueto (2019) bocetos realizados en el sitio, planificación y medidas básicas de algunas piezas. Se agregó una gruesa capa de yeso a cada pieza para emular la superficie de un soporte de pintura ordinario, pero mantuve todos los demás lados en su estado como se encontró. Dibujo en papel.	541
Ilustración 226 - Andreia Falqueto (2019) <i>Proceso de trabajo. Después, hicimos limpieza das piezas con agua y jabón, aplicación de capa de yeso</i> . Acervo propio	542
Ilustración 227 - Andreia Falqueto (2019) <i>Panorama concreto n. 1</i> , Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones aprox. 43x23x17 cm. Acervo propio	542
Ilustración 228 - Andreia Falqueto (2019) <i>Panorama concreto n. 2</i> , Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones aprox. 30x17x6 cm. Acervo propio	543
Ilustración 229 - Andreia Falqueto (2019) <i>Panorama concreto n. 3</i> , Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones aprox. 48x23x15 cm. Acervo propio	544
Ilustración 230- Andreia Falqueto (2019) <i>Panorama concreto n. 4</i> , Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones aprox. 39x22x8 4 cm. Acervo propio.	545
Ilustración 231 Andreia Falqueto (2019) <i>Panorama concreto n. 3</i> , Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones aprox. 34x19x12 cm. Acervo propio.	545
Ilustración 232 - Andreia Falqueto (2019) <i>Panorama concreto n. 3</i> , Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones aprox. 60x31x7 cm. Acervo particular.....	546
Ilustración 233 - Imagen del catálogo de la muestra.....	546
Ilustración 234 - Andreia Falqueto (2020). <i>N.1 serie Bienvenido</i> Técnica: acrílica y óleo sobre soporte sintético (alfombra), Medidas: 45 x 65 cm. Acervo propio.....	547

Ilustración 235 – Andreia Falqueto (2021). <i>Finca Tarumã</i> . Registro de proceso de trabajo n.1. Acervo propio.	553
Ilustración 236 – Andreia Falqueto (2021). <i>Finca Tarumã</i> . Registro de proceso de trabajo n.1. Acervo propio.	553
Ilustración 237 – Andreia Falqueto (2021). <i>Finca Tarumã</i> . Registro de proceso de trabajo n.2. Acervo propio.	554
Ilustración 238 – Andreia Falqueto (2021). <i>Finca Tarumã</i> . Registro de proceso de trabajo n.3. Acervo propio.	555
Ilustración 239 – Andreia Falqueto (2021). <i>Finca Tarumã</i> . Registro de proceso de trabajo n.4. Acervo propio.	555
Ilustración 240 – Andreia Falqueto (2021). <i>Finca Tarumã</i> . Registro de proceso de trabajo n.5. Taller improvisado. Acervo propio.....	556
Ilustración 241 – Andreia Falqueto (2021) <i>Panorama concreto Finca Tarumã n. 1</i> , Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones variables. cm. Acervo propio.....	556
Ilustración 242 – Andreia Falqueto (2021) <i>Panorama concreto Finca Tarumã n. 2</i> , Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones variables. cm. Acervo propio.....	557
Ilustración 243 – Andreia Falqueto (2021) <i>Panorama concreto Finca Tarumã n. 3</i> , Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones variables. cm. Acervo propio.....	557
Ilustración 244 – Andreia Falqueto (2021) <i>Panorama concreto Finca Tarumã n. 4</i> , Materiales: Ladrillo, cemento, arena, yeso y pintura al óleo. Dimensiones variables. cm. Acervo propio.....	558
Ilustración 245 – David Hockney. <i>Páginas de Sketchbook (cuaderno de artistas)</i> . Recuperado de: https://www.hockney.com/index.php/works/sketchbooks	563
Ilustración 246 – Sean Scully (2017) <i>Eleuthera</i> , impresión digital cromogénica, 91x76 CAC Málaga. acervo propio, 2020.....	567
Ilustración 247 – Figura 2. Sean Scully (2014), <i>Espai d'art Sean Scully</i> . Iglesia de Santa Cecilia de Montserrat. Recuperado de: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/888621/sean-scully-en-la-cuadra-san-cristobal-de-luis-barragan-la-obra-maestra-del-movimiento-moderno	570
Ilustración 248 – Sean Scully (2017) <i>Eleuthera</i> , 12 e 17, 2017, tiza pastel oleoso, 46 x 61 cm. CAC Málaga. CAC Málaga. acervo propio, 2020.....	573
Ilustración 249– Sean Scully (2017) <i>Eleuthera</i> , rotulador sobre papel –28 x 21,5 cm, CAC Málaga. acervo propio, 2020.....	574
Ilustración 250 – Sean Scully, (2017) <i>Eleuthera</i> , óleo y pastel al óleo sobre aluminio, 216 x 190 cm. CAC Málaga. acervo propio.....	576
Ilustración 251 – Atlas 1 –Abstracción. Da izquierda para la derecha: Vista del cielo de cultivo de tulipas. Recuperado de: https://i.pinimg.com/originals/c6/d4/c1/c6d4c183c15ded783d083245422eb005.jpg Sean Scully (1984) <i>Tríptico</i> , óleo sobre lienzo, 107 x 207 cm, Recuperado de: http://seanscullystudio.com/new-arts-holder/paintings/triptych/ Sol LeWitt (1985)	

Dibujo de pared # 450,1985, tinta acrílica, 899,16 × 2194,56 cm. Recuperado de: <https://collection.cmoa.org/objects/7909ad09-9566-4440-914b-103590b46eaf> Sean Scully, vitrales de la Catedral de Girona. Recuperado de: <http://www.catedraldegirona.cat/es> Marccone Moreira (2010) *Visualidade ambulante*, cajas de poliestireno con cinta colorida Recuperado de: <https://barogaleria.com/exhibition/marccone-moreira-visualidade-ambulante/> bolsa de feria, típicas del Brasil. Recuperado de: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-970022105-kit-120-unid-mini-sacola-de-feira-nylonalca-ref-cor-sortida-_JM.....578

Ilustración 252 - Poster da Apresentação de nuestra investigación en el Primer Congreso Anual de Estudiantes de Doctorado de la Universidad Miguel Hernández de Elche celebrado por vía telemática el día 2 de febrero de 2021 titulada: *De La Creación E Interpretación De Imágenes En La Actualidad: La Ampliación Y Practica De Los Lenguajes Visuales.....*581

MAPAS CONCEPTUALES Y GRÁFICOS

Mapa 1 – Andreia Falqueto, Nube de Palabras de los principales conceptos abordados en la investigación, ilustración digital, 2021	14
Mapa 3: Andreia Falqueto, Círculo hermenéutico de Gadamer adaptado a nuestra investigación, ilustración digital, 2022.....	118
Mapa 4. – Andreia Falqueto, Mapa conceptual del Capítulo 2 de la tesis, ilustración digital, 2023.....	172
Mapa 5 – Andreia Falqueto, Mapa conceptual del Capítulo 3 de la tesis, ilustración digital, 2023.....	223
Mapa 6. Andreia Falqueto, <i>Mapa conceptual del Capítulo 3 de la tesis</i> , ilustración digital, 2023.....	310
Mapa 7: Fabricación del pigmento azul ultramarino: el proceso húmedo. Adaptado de: ultramarineblueindia.in/pictures-production-process/	313
Mapa 8 – Andreia Falqueto, <i>Mapa conceptual de la conclusión del Capítulo 5 de la tesis</i> , ilustración digital, 2023	475



UNIVERSIDAD
DE GRANADA