

Investigación pictórica

Investigación pictórica

Sobre la materialidad de la pintura orgánica
en sus dimensiones lingüística y social

Manuel Molina

Trabajo Final | Asesores: Carolina Senmartin y Fernando Fraenza
Licenciatura en Pintura, Facultad de artes, Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, marzo de 2012

[Papeles]

Índice

Preámbulo.....	6
Analítica sobre este Trabajo Final.....	8
Materialidad en la pintura orgánica.....	52
Dimensión lingüística de la materialidad pictórica.....	87
Dimensión social de la materialidad pictórica.....	140
Notas sobre la copia.....	194

Preámbulo

En la siguiente selección de papeles está contenido todo este Trabajo Final desde sus inicios a comienzos de 2010. Y para más, está contenido de la mejor manera posible, es decir, mejor de lo que podrían mostrarlo tanto las pinturas como los textos escritos. Y si eso es así, es porque también ellos ya están anticipados en estos papeles. En la medida que este Trabajo Final se trata de una investigación, ha encontrado su primera materialización en anotaciones rápidas, esquemas provisorios y dibujos al paso. Acceder a ellos significa observar el devenir de los sucesivos momentos de construcción que ha atravesado el proyecto de investigación, y simultáneamente la imagen del proyecto detenido y tal como será presentado.

Estas notas han sido realizadas en contextos diferentes: algunos en el estudio personal del autor, otros en instituciones públicas (universidad, museos, secretarías, etc.) y también en espacios abiertos. De allí que sus trazos denoten manos, circunstancias de producción, temporalidades,

concentración y dedicación distintas. Son fiel e íntimo registro de las conversaciones sostenidas entre el autor y sus profesores, asesores académicos, y amigos; de las voluntades, ambiciones y obsesiones de este trabajo; de los puntos del proyecto que luego han sido reprimidos u olvidados por el propio curso de la investigación; de los ejercicios pictóricos y programas operativos diseñados; de las situaciones institucionales e intercambios con otros actores del campo; y de las lecturas, asociaciones, argumentos y reflexiones heurísticas en torno al objeto de estudio.

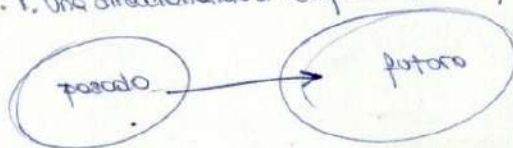
La selección de papeles aquí presentada está reorganizada siguiendo el mismo esquema que ordena a todo el proyecto, y que no es cronológico. En realidad el movimiento es el inverso: el proyecto entero ha recibido su estructura de los núcleos conceptuales engendrados en estos apuntes. Aunque aquí se discrimina un núcleo más y de igual peso que los demás, acerca del problema de la copia.

¿Para qué guardar algo en mi cabeza si lo puedo anotar en un papel?
EINSTEIN

Analítica sobre este Trabajo Final

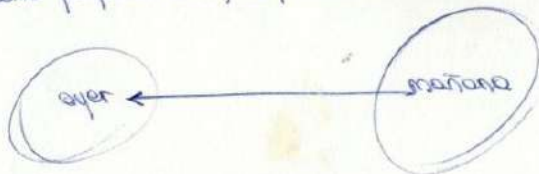
Contra aquellos que aseguran que vivimos bajo la era del individualismo, diré que hay más que nunca una socialización, casi despierto, casi despierto. Desde lo hondo Aristóteles atinó al decir que somos animales sociales (Zoon politikon), porque si socializar es fingir, hay somos perfectamente animales de ello.

Pintar otra vez no supone un retorno. Muchas veces se hablado de ello como un retorno al origen. El retorno supone $\geq$ esos, al menos: 1. Una direccionalidad temporal (lineal, que avanza en el sig. sentido):



2. Una valoración estética / ética / política [histórica], que lo es moderna pues depende del sentido de lo bueno de lo nuevo, del valor del progreso. Se asume la idea de 'vuelta', de 'regreso', de 'retroceso'.

Prefero pensar que pintar otra vez puede ser leído no en un sentido conservador, retardatario o afirmativo, sino como propone Borges, pensando en el verso de Unamuno: [con la siguiente temporalidad] (Borges, J.L. Historia de la Eternidad, pp. 14).



Pintar otra vez, supondría un fluir del futuro al pasado, donde la direccionalidad temporal es puesta en jaque. ¿Dónde queda la clave del progreso? ¿En el mismo acto de pintar eligiendo la maestría pasada?

Ante la licenciatura en Pintura tengo dos opciones: 1. Hacer pintura
2. Hacer cualquier otra cosa.

(por vía negativa)

Lo que es seguro es que optando por des (2. Hacer cualquier otra cosa que no sea pintura) [1] generaría una autorrepresentación tal que "antagonizaría" con el "is-ought" de la contemporaneidad; [2] articularía la tesis de Licenciatura con los procesos de arte conceptual que he realizado durante la carrera; [3] me recibiría, seguramente, pero sin responder a las habilidades y al nivel de profesionalización que supone una licenciatura universitaria de la disciplina en cuestión, o saber, pintura.

(por vía positiva)

Optando por uno (1. Hacer pintura) [1] articularía mi tesis de Licenciatura en Pintura con el espectro de resultados que se deberían esperar de una licenciatura en Pintura, o saber, una serie de artefactos pintados; [2] plantearía, positivamente, el problema de la pintura en el arte contemporáneo, su sentido, su alcance conceptual, su potencialidad crítica, etc.; [3] pondría en peso la voluntad de trabajar con un nivel de acabado técnico cercano siquiera a la maestría de obras integrales de la tradición al óleo.

Jugando a las palabras y los cosas diré que este TF nació de un cuadro de Rembrandt. De la risa que sucede, el mirarlo, todo lo familiar al pensamiento - al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía - trastornando todos los superficies ordenados y todos los planos que existen la abundancia de seres, provocando una larga resonación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. [Foucault, M. Las palabras y las cosas.]

CHARLA 1 CON CARO

Un paso más: Realizar un relevamiento (trabajo de campo) del estado de las instituciones a desmontar.

Analizar las operaciones de desmontaje enérgico de la neovanguardia, de los 60 - '70.
No descuidar como desmonta ideologías la teoría crítica.

C. sugirió analizar la posibilidad de pensar en Buenos Aires, en especial las galerías.

[DE AHORA EN MÁS CON AZUL LA "ESCRITURA" DE TESIS, CON NEGRO LAS "IDEAS"]

¿quién era aquel que narraba la historia de esos pintores que competían por hacer el cuadro más engañoso a la vista, y uno de ellos terminaba por engañarlo al otro?

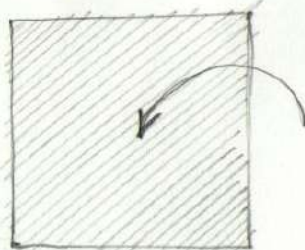
→ ¡Un pájaro quiso comer el fruto!
¿y el otro lo engañó a su rival?

Ver pp. 4 (creos)

éstea 2 4.

Zeuxis (de Heraclea) y **Parrasios** (de Éfeso y posteriormente Atenas) fueron pintores que florecieron durante el siglo V a. C. Están mencionados cuatrocientos años más tarde en la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo según la cual celebraron un concurso para determinar quién de los dos era el artista más grande. Cuando Zeuxis desveló su pintura de uvas, aparecían tan exquisitas y tentadoras que los pájaros bajaron volando del cielo e intentaron picotearlas. Zeuxis le pidió entonces a Parrasios que corriera la cortina de su pintura, tan sólo para que entonces Parrasios revelara que la cortina en sí era una pintura, y Zeuxis se vio obligado a conceder la victoria a su oponente. Se rumoreaba que Zeuxis había dicho: «Yo he engañado a los pájaros, pero Parrasios me ha engañado a mí». En otras palabras, mientras que su obra había conseguido engañar los ojos de los pájaros, la obra de Parrasios había engañado los ojos de un artista. En un seminario celebrado en el año 1964, el psicoanalista y teórico Jacques Lacan observó que el mito de los dos pintores revela un interesante aspecto del conocimiento humano. Mientras que los animales se sienten atraídos por las apariencias superficiales, los humanos son seducidos por la idea de lo que está oculto.

→ Uno de los momentos del proyecto de TF, el de la ficción, de la imitación, del engaño, de la ilusión de la esencia, queda bien ilustrado por esta anécdota de la historia de la pintura donde justamente se usa la pintura como dispositivo de engaño, donde un artista engaña a otro.



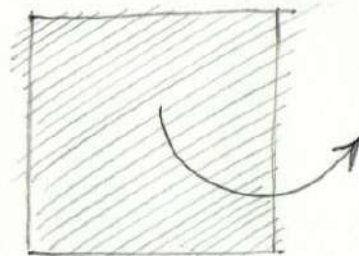
PINTURA IV (+ FERNANDO + CARO).

Todo lo relacionado a la pintura:
materiales y técnicas, estilo, composición,
tema, contenido, dimensiones, etc.
desarrollarlo principalmente en el taller.

No sólo que sea una pintura buena como tal,
en su superficie, sino además, que tenga un
buen trabajo semántico, de énfasis a la historia
de la pintura, con guías y puentes retóricos,
simbólicos, conceptuales, racionales, etc.

PLAN DE TRABAJO

- Durante el año 2010 trabajar las pinturas,
pensarlas, diseñarlas, hacerlas.
Formato a escala intermedia / 100 x 80 cm / cont. 5
Formato a gran escala / 280 x 200 cm / cont. 2.
- comenzar con un estudio de campo (del campo
del arte local) y tener una plataforma que
permita ajustar las estrategias de "crítica
institucional"



FRAENZA + CARO

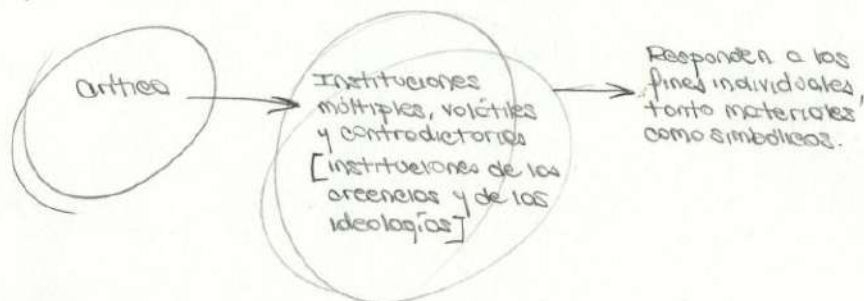
Todo lo relacionado a las pinturas
en su ejecución, deconstrucción del
arte, etc. desarrollado con los "asesores"

- Durante el año 2011 trabajar las pinturas
en su dimensión ideológica basando explícito
en tanto tal algún potencial crítico (de
desmontaje analítico de los mecanismos
ideológicos, institucionales, académicos y
lores, del circuito y de la propia pintura)

¡Trabajo Final!

CHARLA 2 CON FERNANDO

1. Sobre el relevamiento: ¿cuáles son las creencias que hay que desmontar? En vez de la exhaustividad de un trabajo de campo, podrá trabajar sobre un primer esbozo, mapeo de las intenciones de cómo funcionan las creencias localmente. Sobre todo en un estado parasitario donde no hay FUERTES paspas que desmontar, sino que las creencias son superfluas y fragmentarias (pérdida de lo hermenéutico sintético contemporáneo).
y están orientados a fines. Es decir que las creencias habrán que tomarlas en su ocasión misma en tanto síntomas.
2. Sobre las pinturas: En vez de apostar todo a UNA SOLA PINTURA, trabajar sobre varias telas a la vez, puesto que la pintura puede salir mal (y no depende sólo de mí). La copia es la mejor escuela. La pintura padece un grado de dificultad (de abstracción) mayor que la escultura.
3. Sobre la metáfora de Zeuxis y Parrasio: la anécdota presenta sutilezas conceptuales que no hay que desmenujar. Por ejemplo (y según F.F.) la variedad de trucos pictóricos, es decir las distintas posibilidades de la mimesis (una que engaña a la naturaleza, la otra a los pintores).
4. Sobre el escrito: hay una "tradición" de malos escritos de los TF. [sería muy oportuno revisarlos]



= Es por tanto una crítica a los FINES

CHARLA 3 CON CARO

1. Trabaja por varias pinturas a la vez.

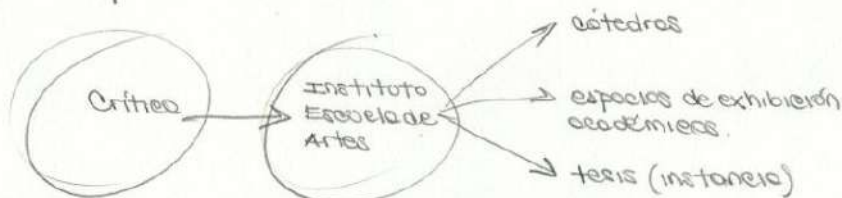
2. Hacer un breve relevamiento de campo para tener una plataforma empírica sobre la cual desarrollar y diseñar (i) la pintura; (ii) la operación deconstructiva (de un estado de cosas). ¿Y qué campo?

2.1. Luego de descubrir que las propuestas que en su contexto fueron más radicales del año 2009 (Dibujo III, Pintura III y Morfología) tuvieron un sentido y un potencial crítico; mientras yo creí que fueron fracasando en tanto fueron aceptadas por los profesores, en realidad, esto pareció de manifiesto precisamente el efecto de su función: que incomodaron y provocaron intelectualmente. Tanto mientras mejor recibidos fueron por sujetos que de ellos no pudieron explicar, acceder y entender nada, y que a la vez intuían que lo «esencial» se les escapaba. Se vieron en la hipótesis situación de: (i) o asumir que no entendían una propuesta cuyo peso específico es el entendimiento o (ii) o asumir que sí entendían mientras sentían que se les escapa el núcleo de una propuesta que negaba el sentimiento. De esto dos conclusiones.

2.1.1. El alcance político de algunas obras a veces se cierra al nos, al entendimiento de su autor o de un lector crítico, tanto como las obras parecen plegarse a la lectura ingenua.

2.1.2. Que desplegaron su función, su sentido tan solo contextualmente.

2.1.3. Que para el T.F. es preciso marcar el territorio institucional o criticar dentro de lo Escuela de Artes, inclusive considerando los cátedras, los espacios de exhibición académicos, tesis (instancias).



TF. 12. 15. 103. 110.

Dentro del espacio
textual...



[A lo Caravaggio]

PINTURA I

Cesto con uvas
(elemento extra-artístico)
Pintura que simula algo de
la realidad, tiene por objeto de
representación un cesto con
uvas.

PINTURA II

Cortina que simula
tapar la pintura
con un artificio
pretórico. Lo repre-
sentado es la negación
de la representación,
logrado con una destreza
técnica de representor.

Se pinta el cuadro
(centro, insinuado por
los pliegues de la tela)
y se pinta el paño que
lo elocura.

Su objeto de representación
es la representación de sí misma
(de la pintura) vedada o lo visto.
Es una pintura superior, avanzada
con respecto a la de Zeuxis, pues
es metasemiótica...



[A lo Magritte]

[A lo Velázquez]

[A lo Kaelth]

Hoy, la anécdota, ha perdido sus referentes reales: no sólo, por supuesto a los sujetos empíricos (Zeuxis y Parrasios); sino a las pinturas empíricas. Sólo contamos con este tipo de descripciones, de pinturas textuales que construimos en parte con otras pinturas (de lo traido de la pintura al óleo.
→ ékphrasis

TF 15 23/03/19

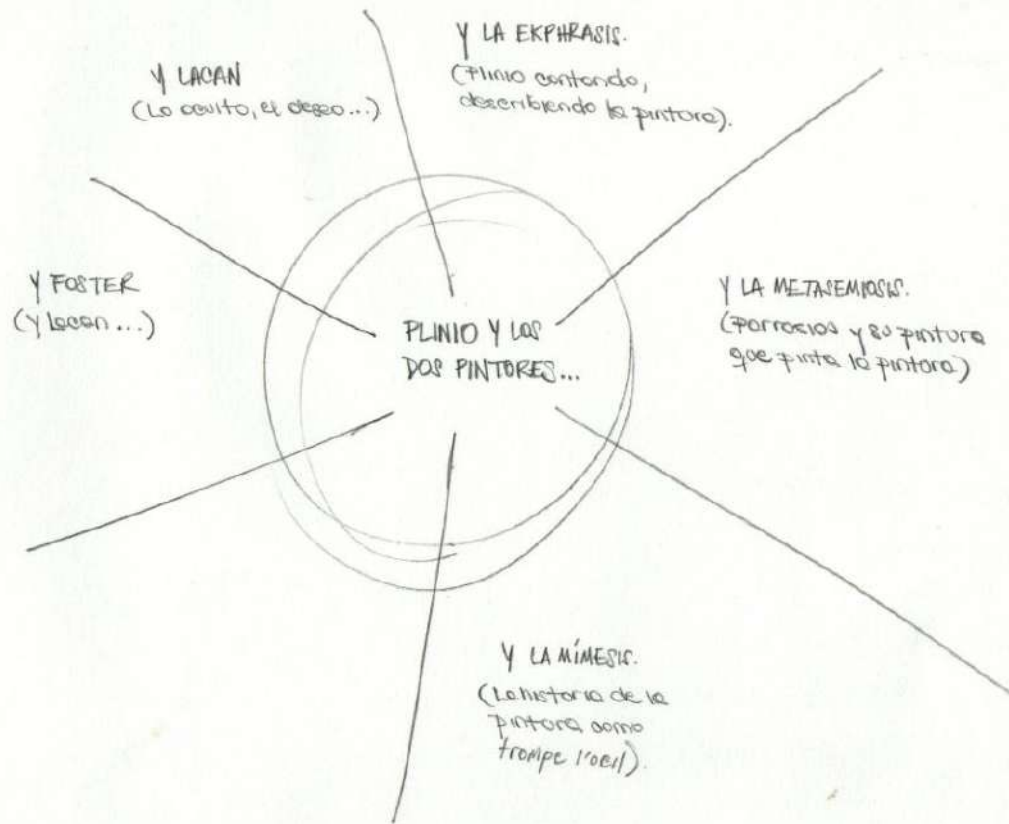


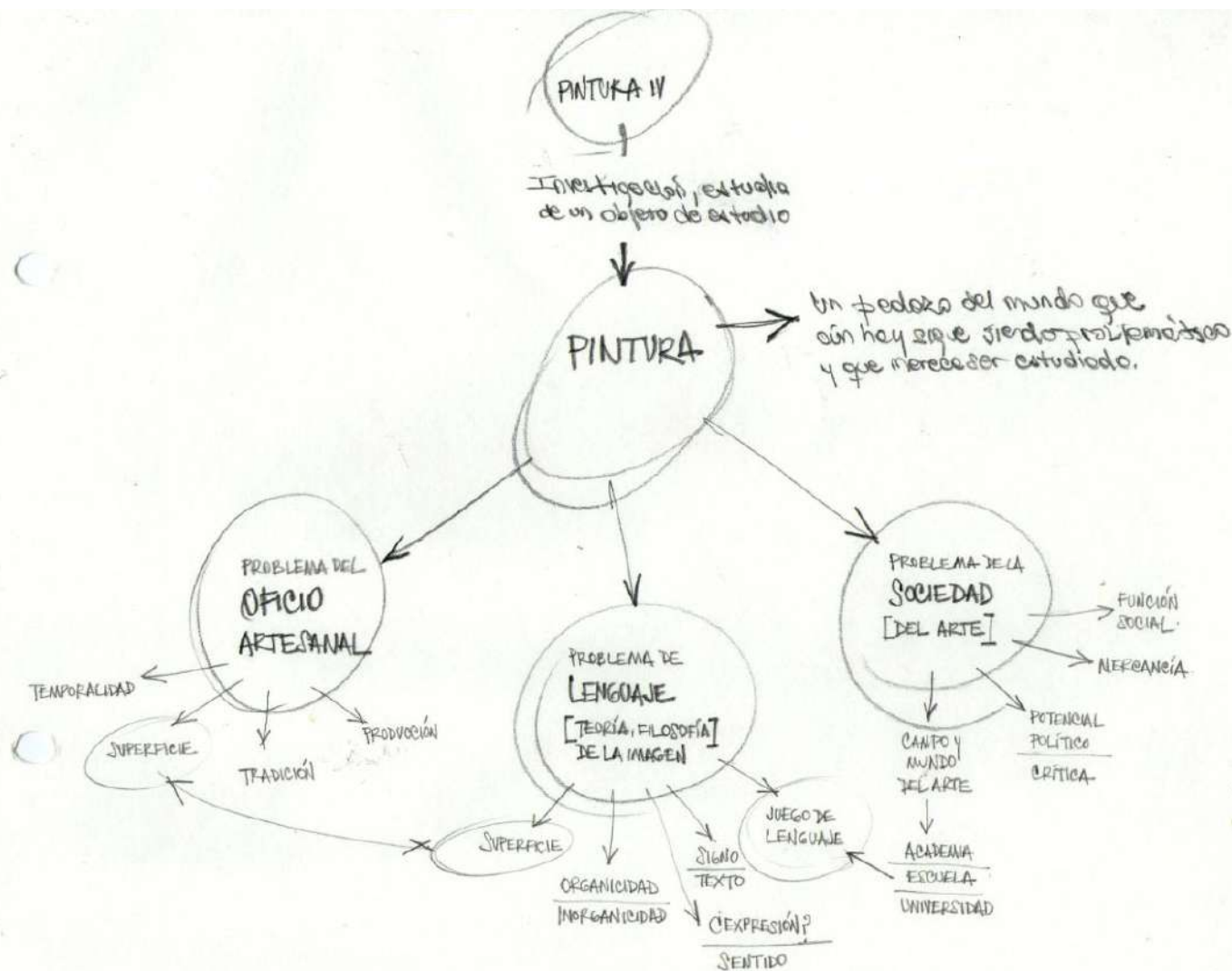
Ver también
"Muñeco con
cesto de fruta"
de 1594

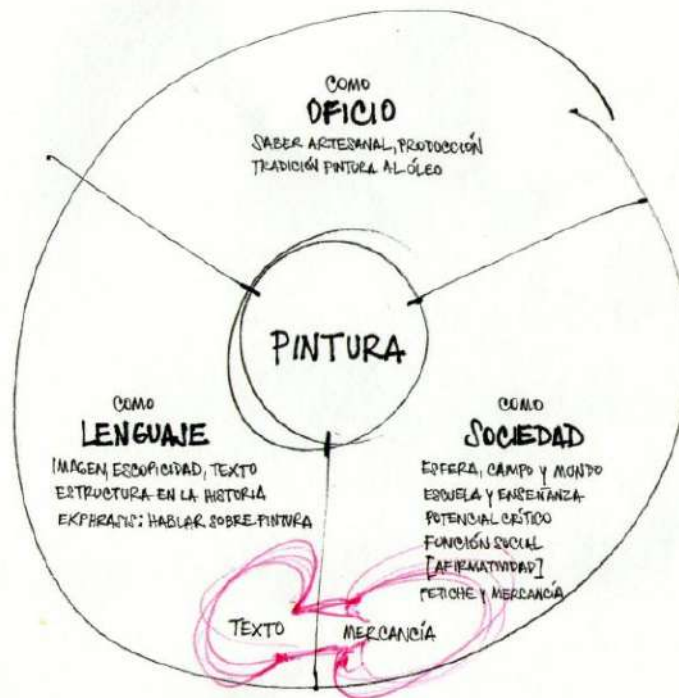
[Caravaggio]

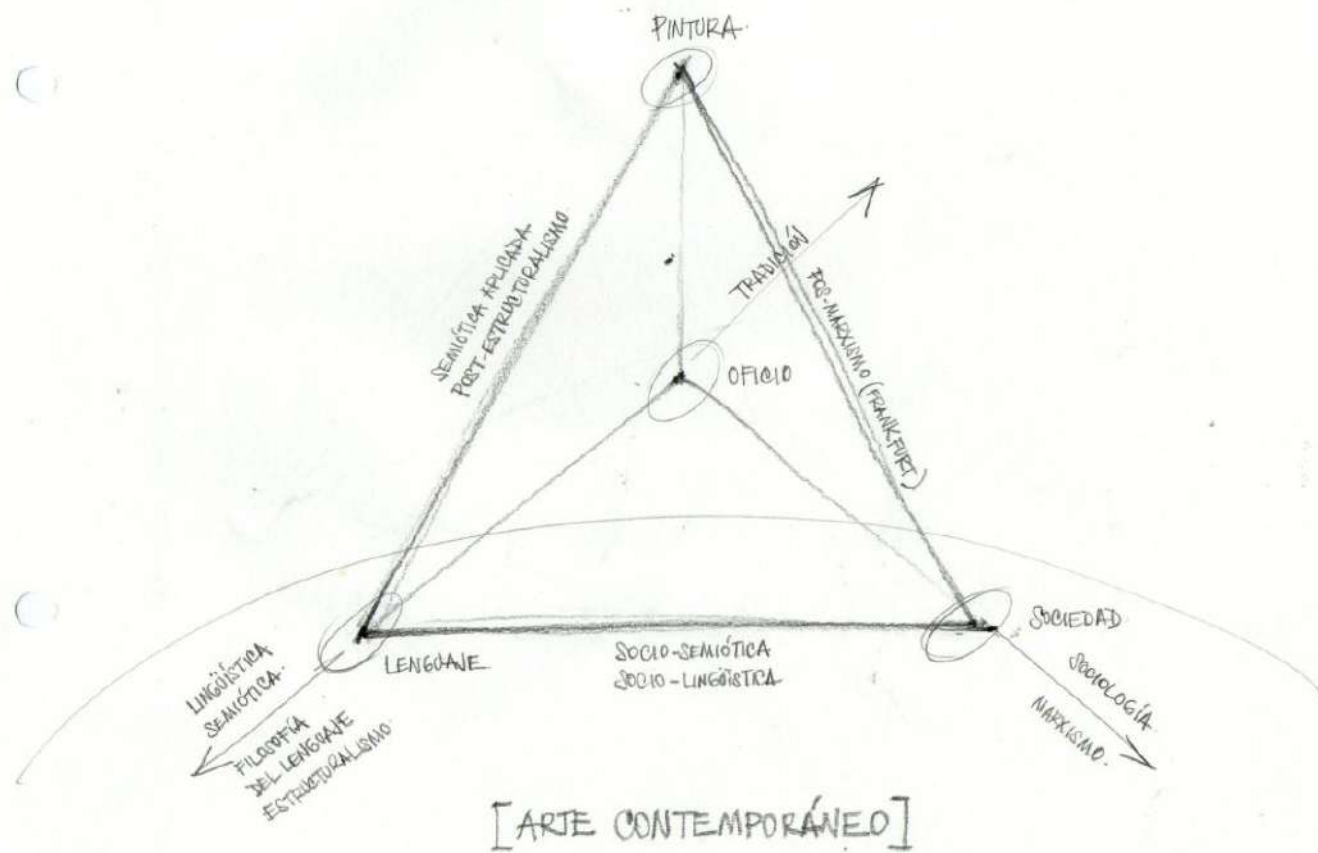
→ "El cesto de fruta" de 1596, no sólo es el 1º bodegón de la Modernidad, sino que no cuesta imaginar que un pájaro tragara de picoteo...

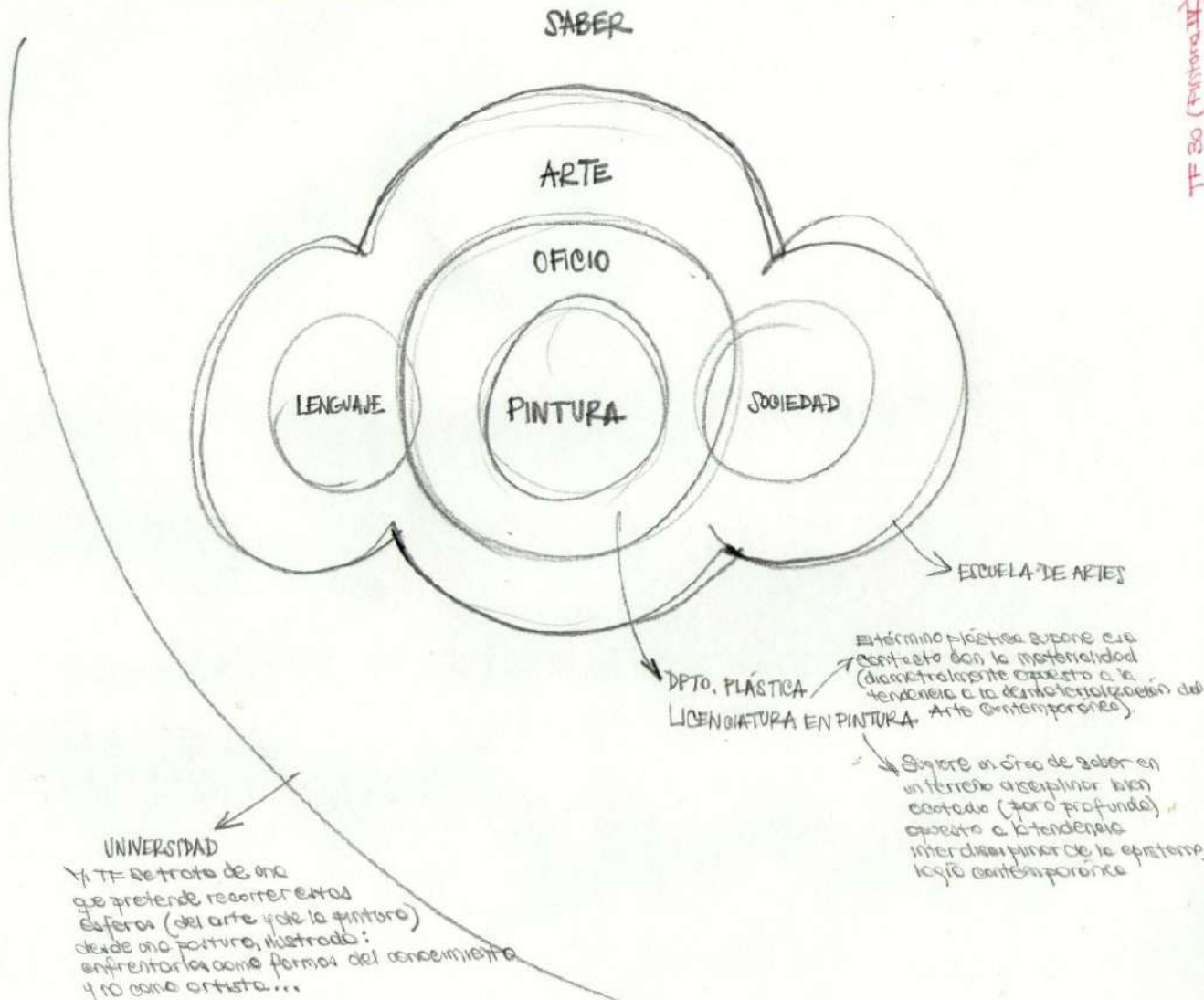
11/14/2010
TF 14.28.10

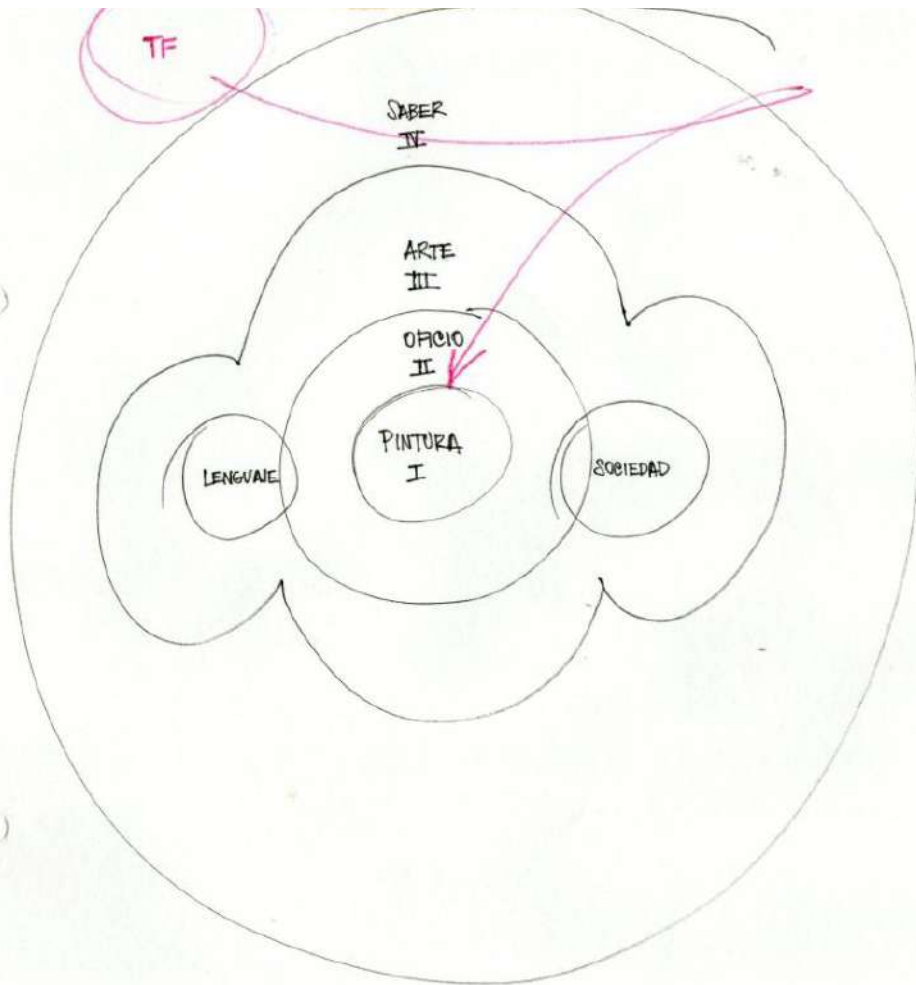










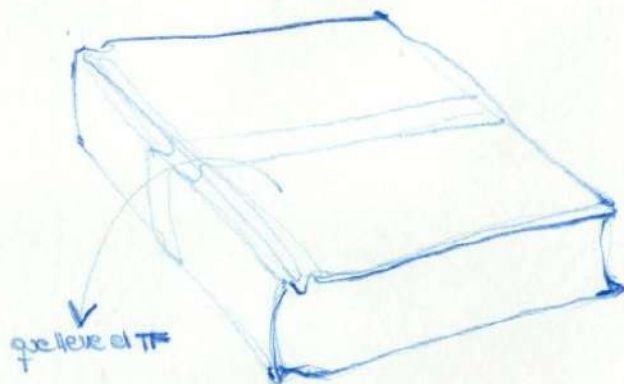


- I LICENCIATURA EN PINTURA
- II DEPARTAMENTO DE PLÁSTICA
- III ESCUELA DE ARTES
- IV UNIVERSIDAD

TF 32 (PINTURA III)

LUDWIG WITTEGENSTEIN

TF



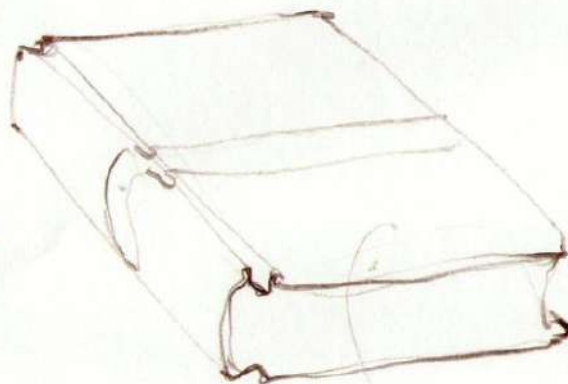
que lleve el TF

CUADERNO AZUL

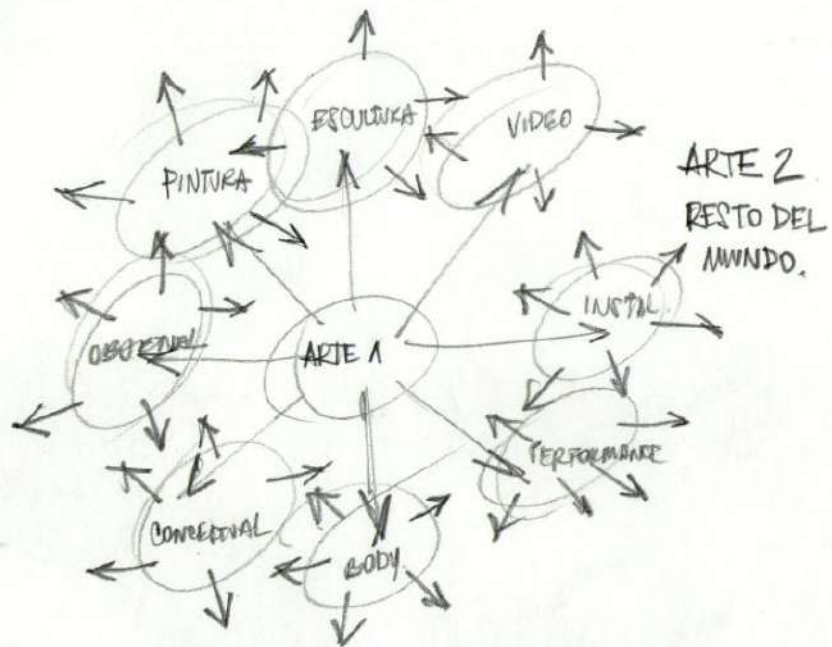
Corresponde a los clases dictados en Cambridge el curso 1933-34. Las copias a multipapistas se encuadernaron con pastas azules.

Corresponde a unas notas que dictó a dos de sus discípulos en 1934-35. Se realizaron sólo tres copias mecanografiadas que se encuadernaron con pastas marrones.

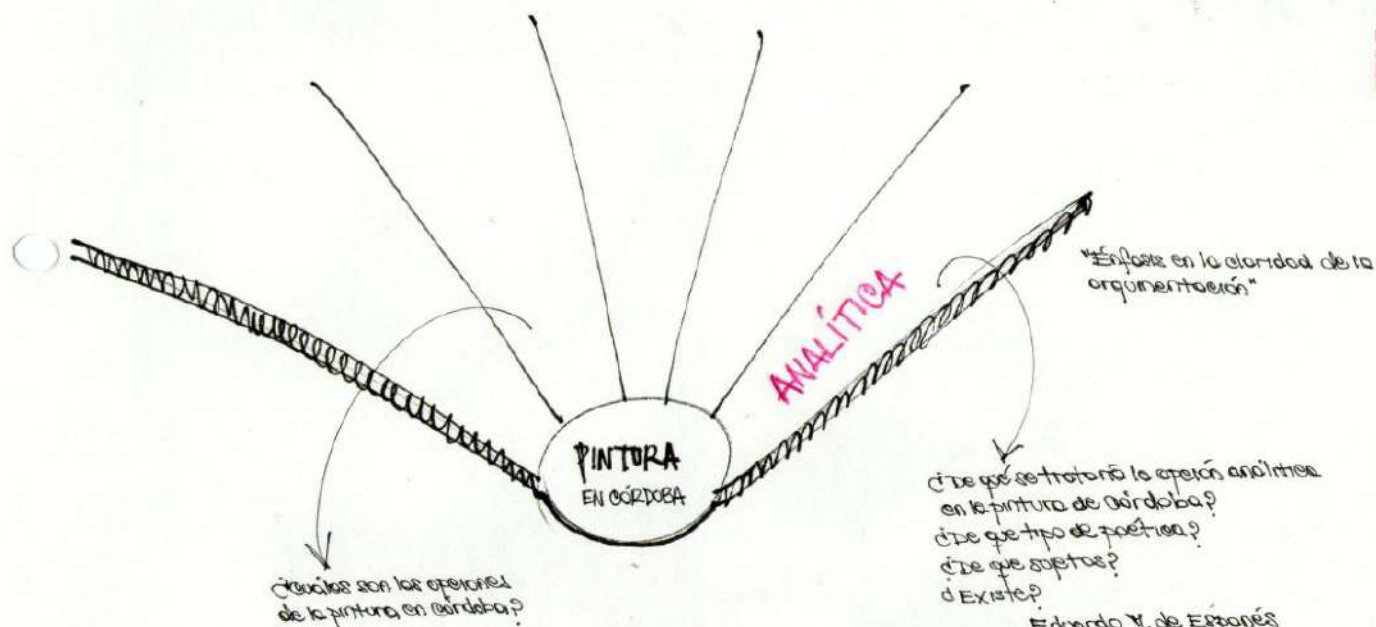
CUADERNO MARRÓN



que lleven copias de los bocetos del TF



Cada una de las esquivas en las que ha
estallado el arte, ha vuelto a estallar otra vez



- 2001 "AQUÍ NO ENTRE QUIEN NO SEA ANALÍTICO"
- 2005 "NO LEA SUS PRINCIPIOS QUIEN NO SEA MATEMÁTICO."
[Leonardo da Vinci, Proemio, Tratado de Pintura]
2020. "AQUÍ NO ENTRE QUIEN NO SEPA GEOMETRÍA"
[Cartola que colgaba en la entrada de la Academia de Pintón]

Edoardo V. de Espinós

E. Gotsdieck, F. Froese,
J. Fizarro, A. Ferié

Letra El Heli Obeid,
Carolina Benítez,
Carina Casado
Yara Fuentes

Faz Chasseng, Juan Cooper
Guillermo Esteban, Diego
Fernández, Yaniel Molina.

Internet es el caldo del entretenimiento, es el entretenimiento sin fin, ilimitado, infinito porque estas inmerso como el mundo mismo. Es el mundo pero duplicado, es la versión binaria, electrónica, virtual, hecha de luces del mundo. Si el arte (la cultura) es el mundo por segunda vez como dice Adorno, Internet es el mundo por tercera.

Internet es como una gran película sin trama y sin director. Sin trama supone que no hay ni principio ni fin, y sin dirección supone sea creación descontrolada de la información y de los casos. No hay actores, o la que equivale, que todos existamos arriba del escenario. Queda el entretenimiento masivo y paradójicamente -atomizado. Son masas virtuales, e individualizaciones corporales. La esencia es el fin, si, pero en nosotros incorporada. Es proyecto tecnocientífico de racionalización limitada se hizo real, pero por su costo o más problemático, por la virtualidad.

Internet es la vanguardia del s. XXI

Lo que hoy llamamos administración de la economía familiar (la administración de los ingresos para "llevar a fin de mes") ya no es otra cosa que la regulación del impulso de consumo.

La competencia entre las industrias - las de la belleza, las de la cultura y el saber, las de salud mental y corporal, las de la vida verde y natural, las de la droga y la fiesta, las cibernéticas y tecnológicas - se libra dentro nuestro, en forma de impulsos y fuerzas opuestas.



[La materialidad pictórica
es el lugar-teniente de la dimensión
lingüística y social de la pintura.]

Materialidad
[La sustancia pictórica en el
oficio, en los procesos reológicos
y en los fenómenos perceptivos]

La construcción y la
configuración material
de la obra de la lingüística
en la pintura

Lenguaje

Reconocimiento de la sociedad
humana sobre la sociedad que
habla.

Sociedad

[Los antagonismos sociales vuelven
a aparecer en la dialéctica de los
formas]

TF. 141

CONTRADICCIONES: PRESENTACIÓN DEL TF. EN EL PALACIO FERREYRA

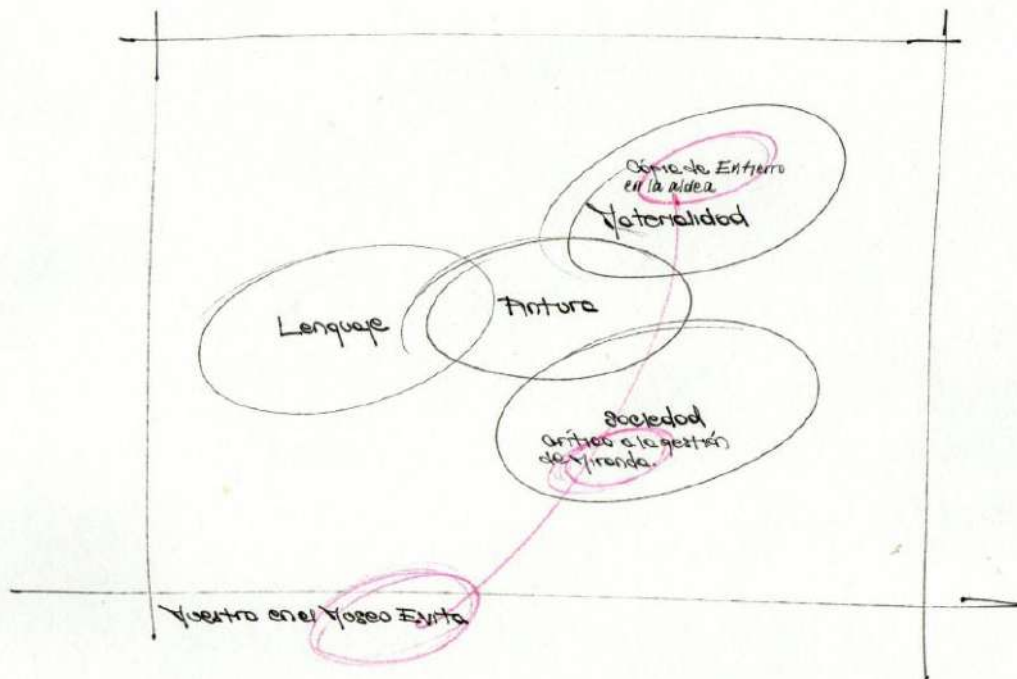
Si el TF se presentara y mostrara en el Museo Evita se activarían dos aspectos del proyecto como semillas de contradicción:

1. La copia de *Entierro en la aldea de Casafflo*
2. Críticas a la gestión de Yiranda.

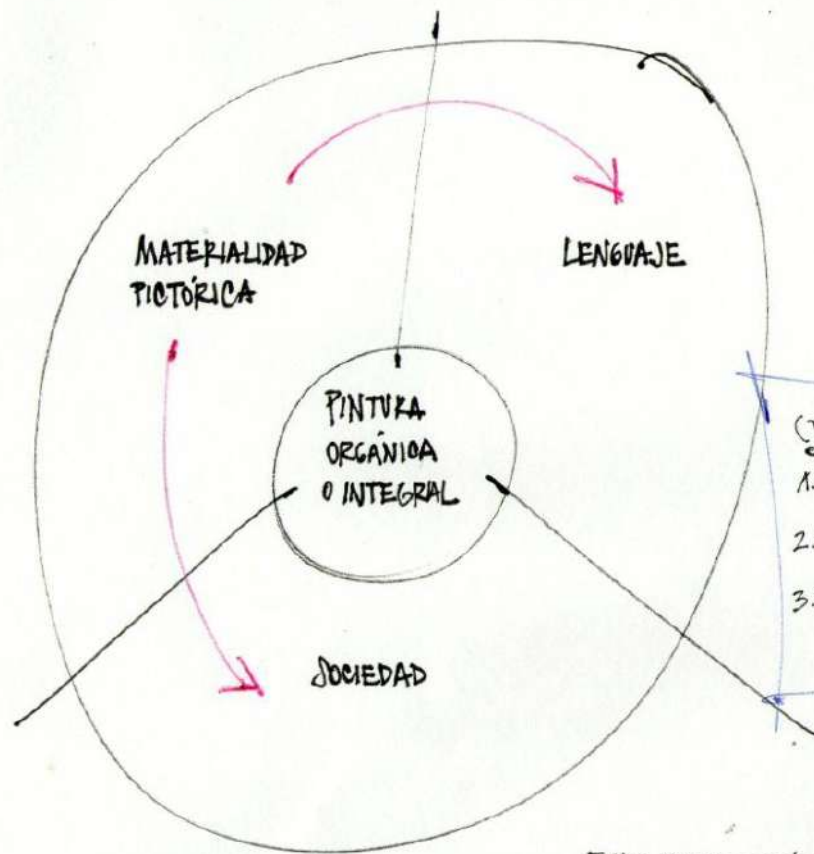
"Hay que subestimar los enemigos porque al final no terminan por esclatarse sobre ellos." J.L.B.

"Quien no incorpora las contradicciones a su producción actúa en la ideología."

Th. W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*, p. 171.



ANOTA ÉSTOS CON BREVES TRAZOS, COMO AQUÍ SE
MUESTRA, EN UN PEQUEÑO CUADERNO QUE SIEMPRE
HAS DE LLEVAR CONTIGO; SEA ÉSTE DE PAPEL COLOREADO,
PORQUE NO LO HAYAS DE BORRAR, QUE BASTA CON CAMBIAR
EL VIEJO POR UNO NUEVO. EN EFECTO, NO SON ESTAS
COSAS PARA SER BORRADAS, SINO, POR EL CONTRARIO,
PARA SER DILIGENTEMENTE CONSERVADAS, PUES LAS
FORMAS Y POSICIONES DE LAS COSAS SON INFINITAS, DE
SUERTE QUE LA MEMORIA ES INCAPAZ DE RETENERLAS.
ASÍ, TÚ CONSERVARÁS ESTOS [BOSQUEJOS] COMO TUS
GUÍAS Y MAESTROS. ✶ LEONARDO. TRATTATO DELLA
PINTURA. F. 397-398.

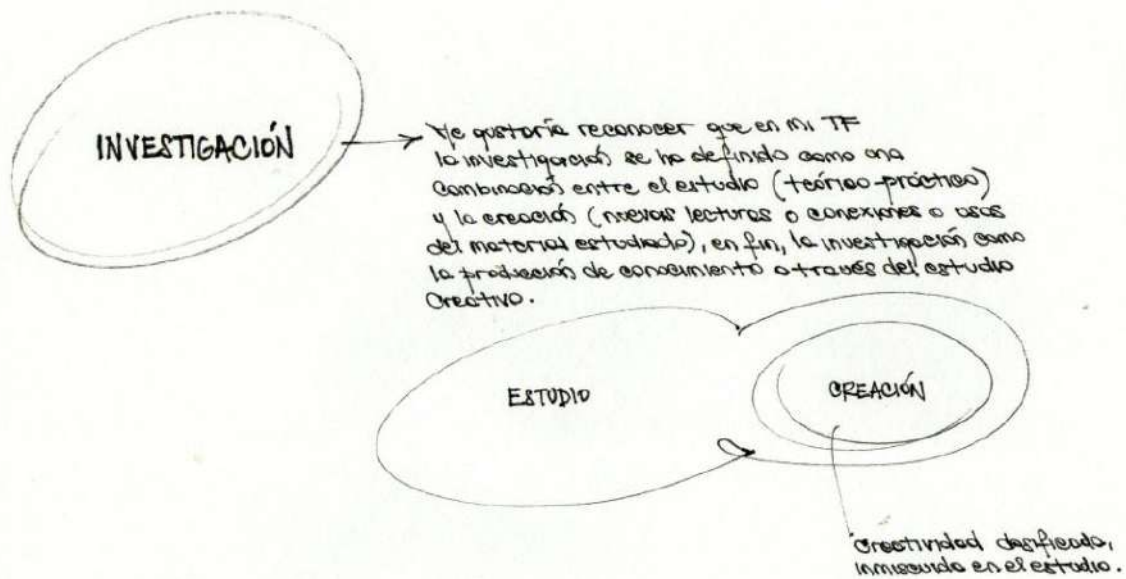


TF. 162.

(Podría enseñarse mejor así:

1. Materialidad pictórica y organicidad o integralidad
2. Materialidad pictórica y sociedad
3. Materialidad pictórica y lenguaje.)

Esta investigación es acerca de la pintura integral o orgánica en tres dimensiones, dando la primera prioridad a los otros dos: (i) materialidad [como pertenencia de] (ii) sociedad y (iii) lenguaje.



1958

"INVESTIGACIONES
FILOSÓFICAS"
LUDWIG
WITTGENSTEIN

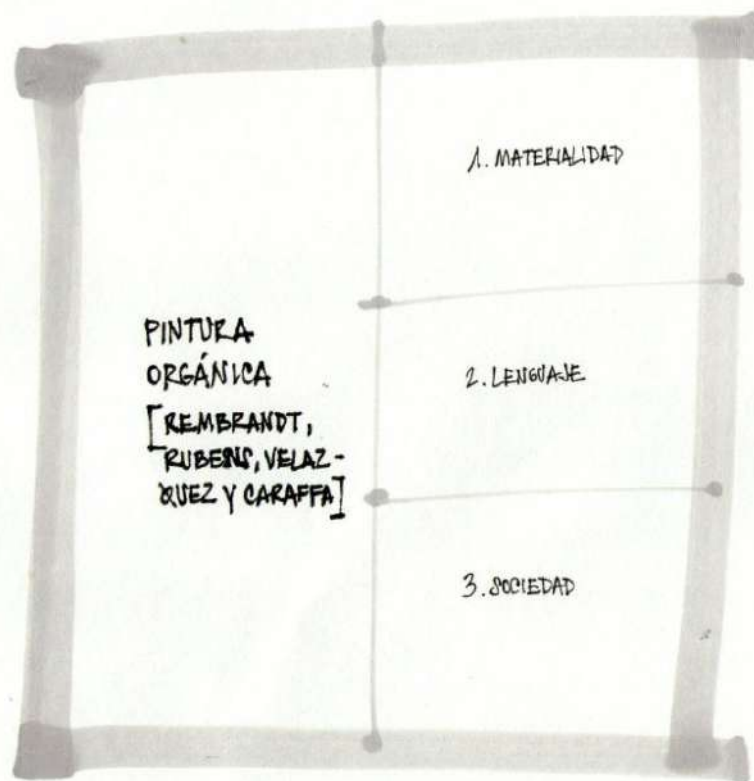
1970

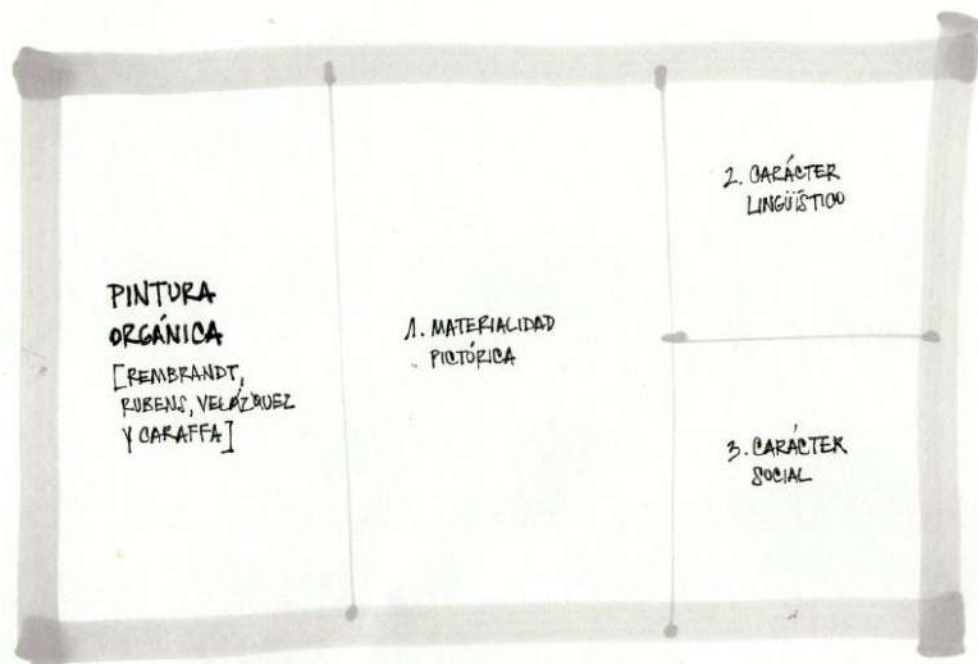
"INVESTIGACIÓN
ESPECIAL"
"OCTAVA
INVESTIGACIÓN"
JOSEPH
KORUTH

2011

"INVESTIGACIONES
PICTÓRICAS"
MANUEL
MOLINA

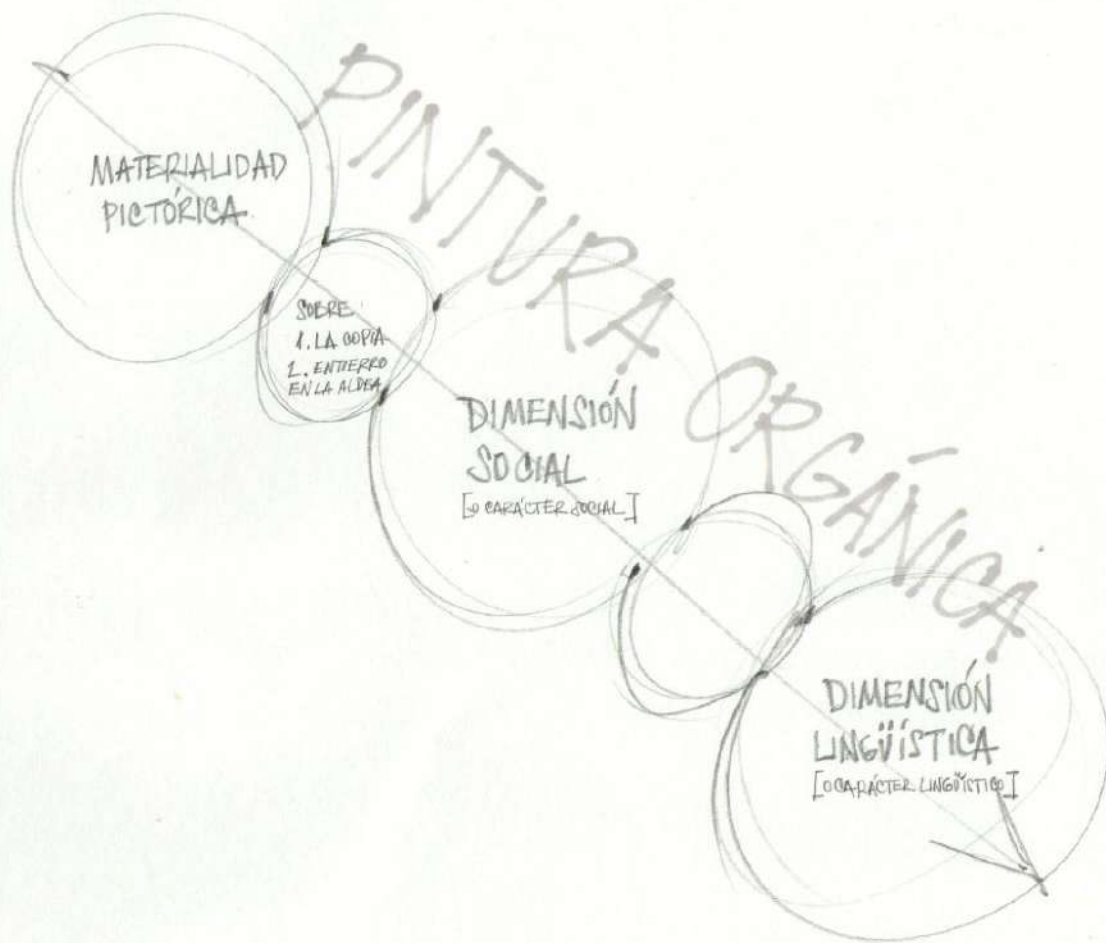


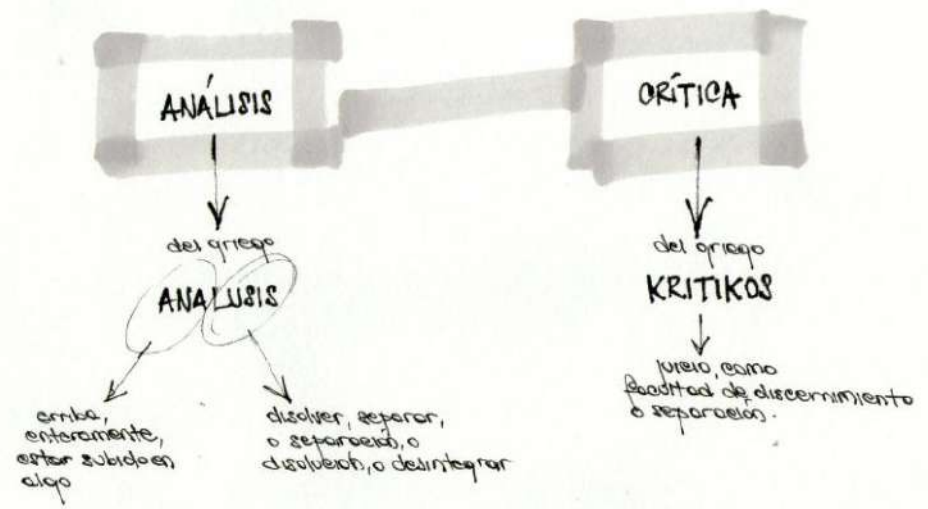




La investigación es sobre la materialidad de la pintura orgánica (1) en su carácter lingüístico (2) y social (3).

23/06/11





Se podría pensar que el método o el procedimiento del espíritu crítico es el análisis.

ANÁLISIS CREATIVO.

ANÁLISIS

Stanford Encyclopedia
of Philosophy

11/07/11

Caracterización básica:

1. Proceso de reducción de algo a sus partes, o de descomposición (breaking down) a elementos simples.
2. Restricción de los conceptos y de sus dominios de aplicabilidad
3. Exposición de la estructura lógica.

[Sentido amplio]

Conceptión
"descomposicional"

Conceptión
"regresiva"

Proceso de reducción a los primeros principios

[Grecia antigua]

Conceptión
"transformativa"

Las declaraciones a analizar tienen que ser primero en forma lógica correcta.

[Frege, Russell]

Hoy

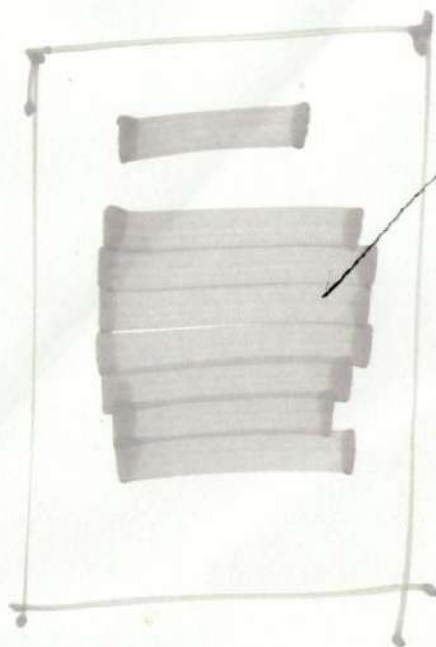
Se combinan las tres formas de análisis:

"To analyze something, we may first have to interpret it in some way, translating an initial statement, say, into the privileged language of logic, mathematics or science, before articulating the relevant elements and structures, and all in the service of identifying fundamental principles by means of which to explain it."

PARADOJA DEL ANÁLISIS

Anticipada por la paradoja de Menon: ¿Cómo saber qué hay que investigar, y por lo tanto qué se puede y qué no se puede aprender? Si algo ya se sabe, entonces no es necesario investigarlo (porque ya se sabe). Pero si algo no se sabe, entonces no se puede investigar (porque no se sabe qué investigar).

15/07/11



EX LIBRIS (X 2)

Cada cuaderno (el azul como en
Wittgenstein y en Benjamin y el marrón)
debería llevar un ex libris que desarrolle
e que relate esta voluntad de presentar
los eventos y los textos...

20/07/11

La voluntad de mi proyecto de investigación
es entender un espíritu analítico sin perder
todas otras facultades del conocimiento

la creatividad

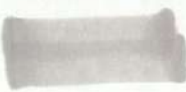
el saber (la supuesta af.

BARTHES Leerán incongrua

la erudición.

Pasear como en las calles de una gran ciudad por los edificios
y los rincones del mundo de la pintura, como un flaneur intelectual.

- 1 - Preparar nota sobre moneda en artículo "sobre un hecho artístico/social ..."
- 2 - Pentimento y repentir en Rembrandt (cf. Jodit... en catálogo "Juseo del Prado").
 ↓ papel de la radiografía para descubrir cambios en una pintura: Rubens → The Adoration of the Magi.
 Rembrandt → Jodit....
- 3 - pensar y ampliar descripciones de Entierro en la aldea.

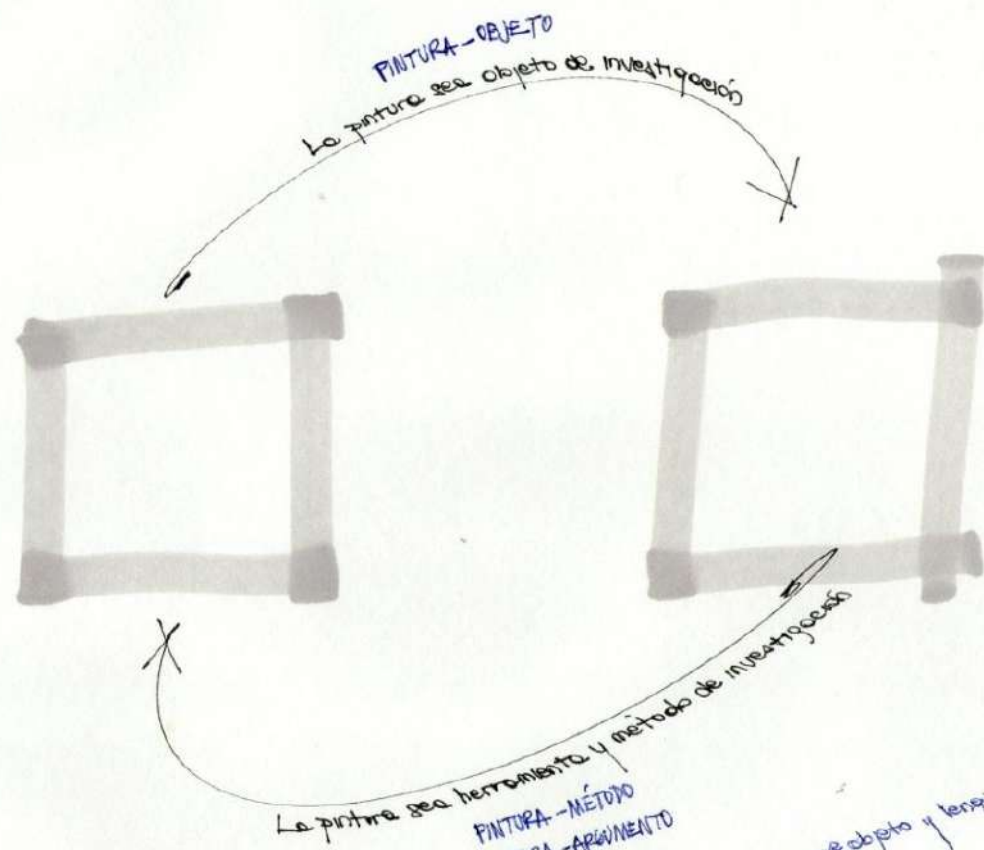
Adorno TF		9:00 hs - 13:00 hs	LECTURA I
		14:00 hs - 18:00 hs	PINTURA
TF Adorno		19:00 hs - 23:00 hs.	LECTURA II

SISTEMA DE NOMENCLATURA DE LAS COPIAS

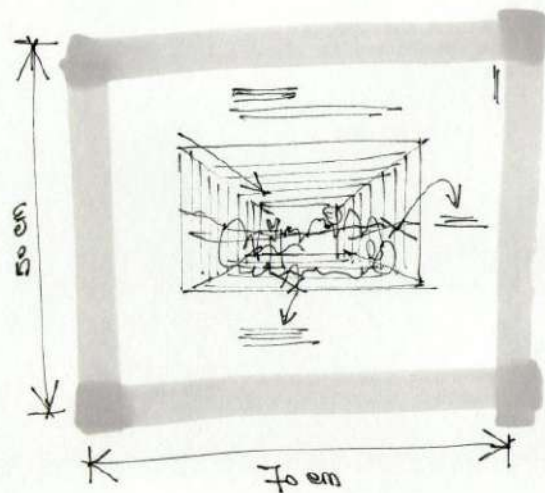
NÚMERO DE
COPIACOPIA DE
[VELÁZQUEZ]AÑO DEL
ORIGINALAÑO DE LA
COPIA

01 CV 1644-2010
03 CCar 1891-2011
05 CRem 1642-2010
13 CRvb 1629-2011

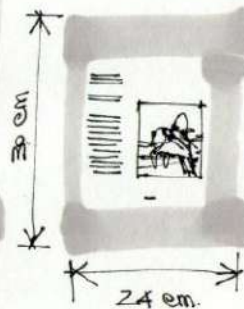
05/08/14



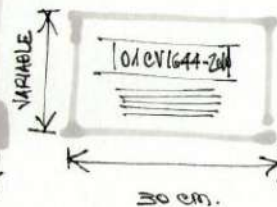
09/08/11



Fotografías (impresión s/ forboard)



Reproducciones de las fotografías copiadas (impresión s/ forboard)

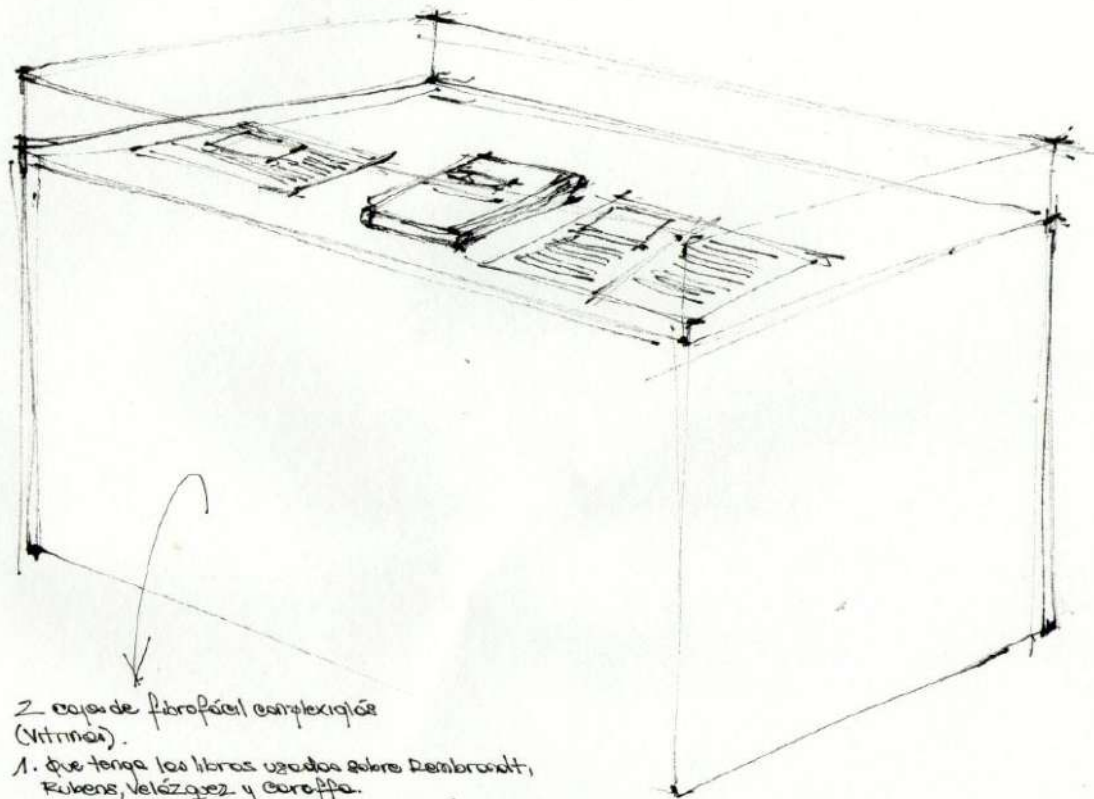


Títulos y breve desarrollo de la copia (impresión sobre vinilo autocadésivo transparente).

Clave para recorrer la exposición ¿cómo está organizada?



09/08/11



2 capas de fibrafácil complexigión
(Vitrina).

1. que tenga los libros usados sobre Rembrandt, Rubens, Velázquez y Caravaggio.
2. que tenga el libroto "Pintores y Alrededores", los artesanos pero distintos sobre la copia, etc...

20/09/11

Análisis del título



11 | 10 | 11

EL PODER DE LO INACABADO



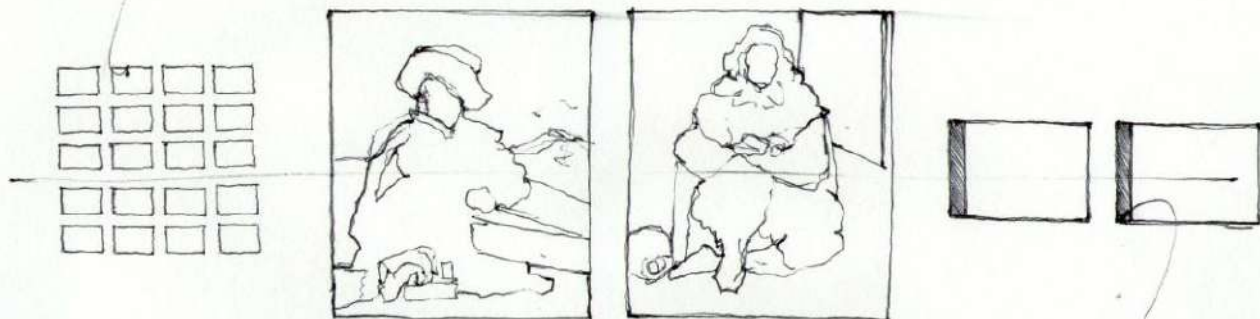
Panel sobre pinturas inacabadas del propio
proceso de H y de la historia, y sus potenciales
negativos]

24/10/11

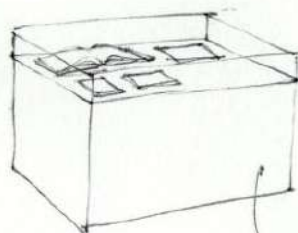
¿CÓMO SEPARAR CON EL MONTAJE LOS NÚCLEOS HEURÍSTICOS?

NUEVA PREGUNTA: ¿HAY QUE SEPARARLOS?

Uso de los bocetos.



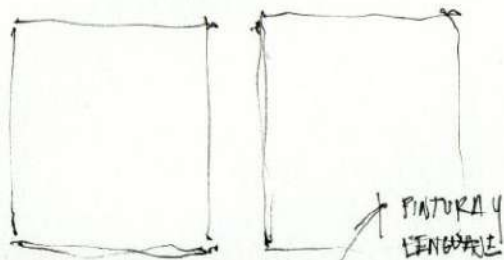
Alguna cinta o banda de color en los paneles común en cada núcleo.



Uso de las vitrinas.

28/10/11

MONTAJE



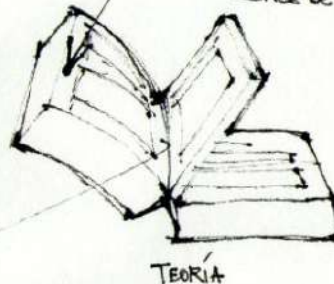
PINTURA Y
LENGUAJE



PINTURA Y
MATERIALIDAD

PINTURA Y
SOCIEDAD

Un plotter que configure una banda o una cinta por debajo de las pinturas
que recorra toda la sala...



A. La teoría es la continuación y el despliegue de una reflexión (sobre la pintura) ya comenzada en las copias y en su traducción (práctica de la copia de originales, de reproducciones, ejercicios y series de copias, etc.)

B. Las copias son la continuación y el despliegue de una reflexión (sobre la pintura) ya comenzada en la teoría y su producción (lectura, escritura, análisis teóricos, etc.)

Lo que subyace o conecta a la teoría y a la práctica pictórica es la producción de conocimiento: de allí que este Trabajo final sea una INVESTIGACIÓN

07/12/91

REUNIÓN BONDONE

MARZO '92 K y HALL.

1) FECHA y SALAS P/ LA MUESTRA.

2) APORTES DEL MUSEO: VERNISAGE, CATÁLOGO, PARATEXTO, PINTURA. ^{CONCESIÓN DEL CAFÉ. PAGAR SERVENO.} SÍ | PLATEADOS NO.

3) CATÁLOGO: FINANCIACIÓN P/ IMPRESIÓN. SÍ | NO. CONTROL SOBRE EL DISEÑO. PUBLICIDAD AFUERA. NO. ^{7 MARIANO BARRERA: mariano.barrera.333@yahoo.com.ar}

4) MONTAJE: PINTURA GRP. SÍ | NO. APOYATURA MUSEOGRAFICA. EQUIPO y TIEMPOS DE MONTAJE. NO. ^{7 MARIANO BARRERA: mariano.barrera.333@yahoo.com.ar}

5) CERTIFICADOS COPIA EN EL MUSEO. SÍ. ^{TRABAJO CON LA COLECCIÓN.}

6) MANO DE OBRA P/ PINTURA PAREDES.

FINALES 02/12. (ÚLTIMA SEMANA FEB. P/ DESMONTAJE ROUX y PRIMEIRA SEMANA MAR. MONTAJE)

COLORES (DIDGOR):

3597 - D. Charcoal. Carbón de piedra.

3607 - D. Melville - Melba loca.

3617 - D. Iron Kettle - Tetera.

3627 - D. Carbondale - Carburoto.

3637 - D. Ahab - Ahab.

MARIANO BARRERA.

A53229933.

mariano.barrera.333@yahoo.com.ar.

Materialidad en la pintura orgánica

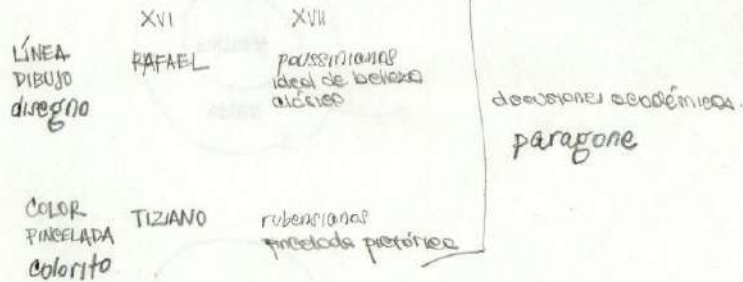
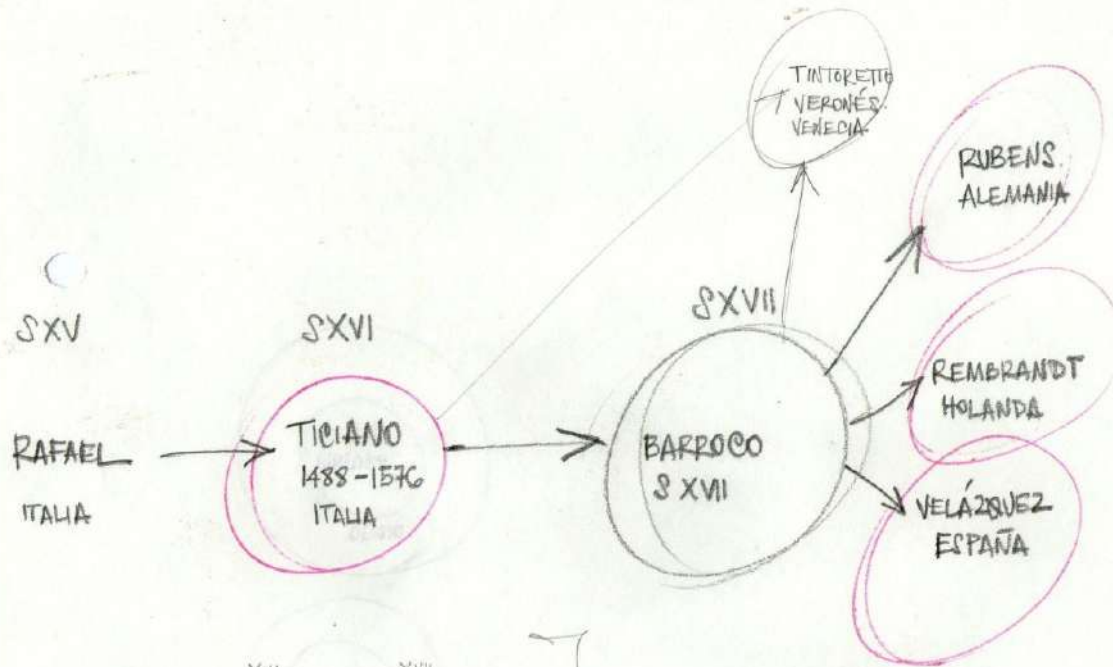
La pintura en cuestión
[de la tradición de la pintura
al óleo, mimética, orgánica,
burguesa, europea, autónoma,
bella] miente y engaña por dos
frentes

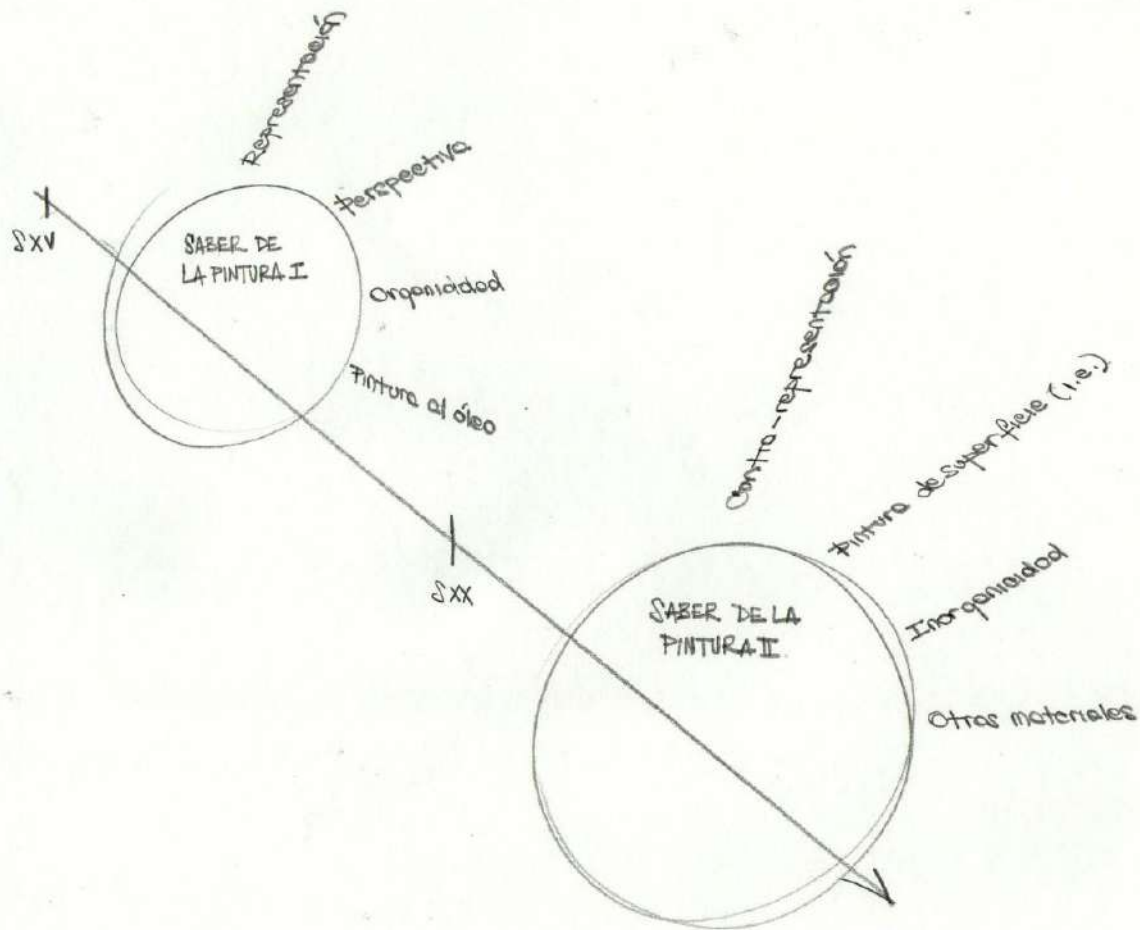
1 En tanto pintura encierra en su propia
superficie pictórica (*tableau*) un engaño
óptico: el de hacernos creer que lo pintado
que el objeto de representación es real.
El ppio. del *trompe l'œil*

2 En tanto arte, se han descubierto en el
seno del arte varios engaños:
Adorno → promesa de *bonheur*
Marcuse → carácter afirmativo de la cultura
y función compensatoria.
Bürger → institucionalidad del arte
Lauter → muerte del arte
Bourdieu → juego o campo del arte y la *illusio*

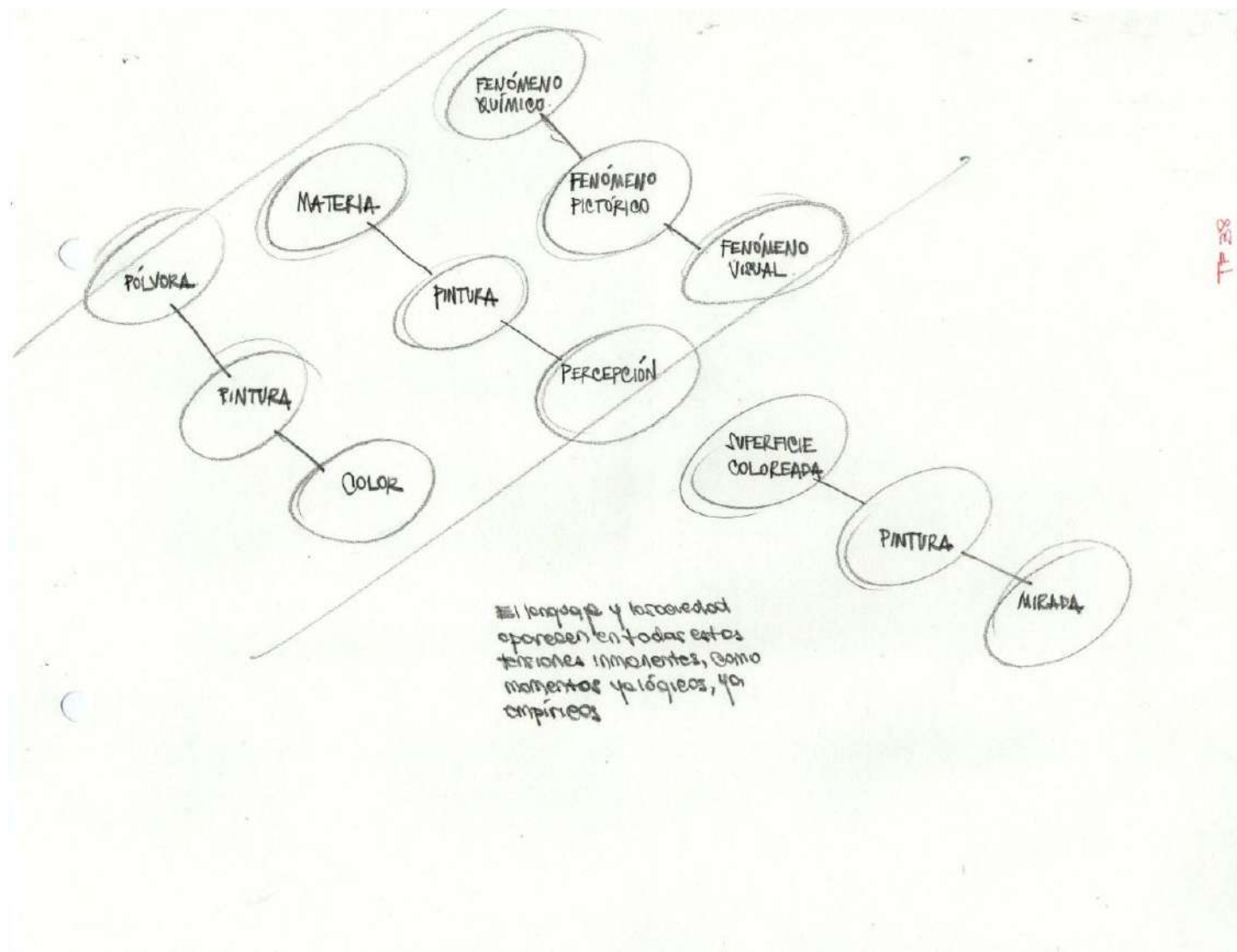
¿Esto se cristaliza en el engaño a
Zeuxis de Parrasio?

TF. V. 21/02/10





TF 3x (Pintura II)



La pintura es fenómeno

La pintura es cosa percibida

La pintura es un producto que existe sobre todo en virtud de su carácter visual.

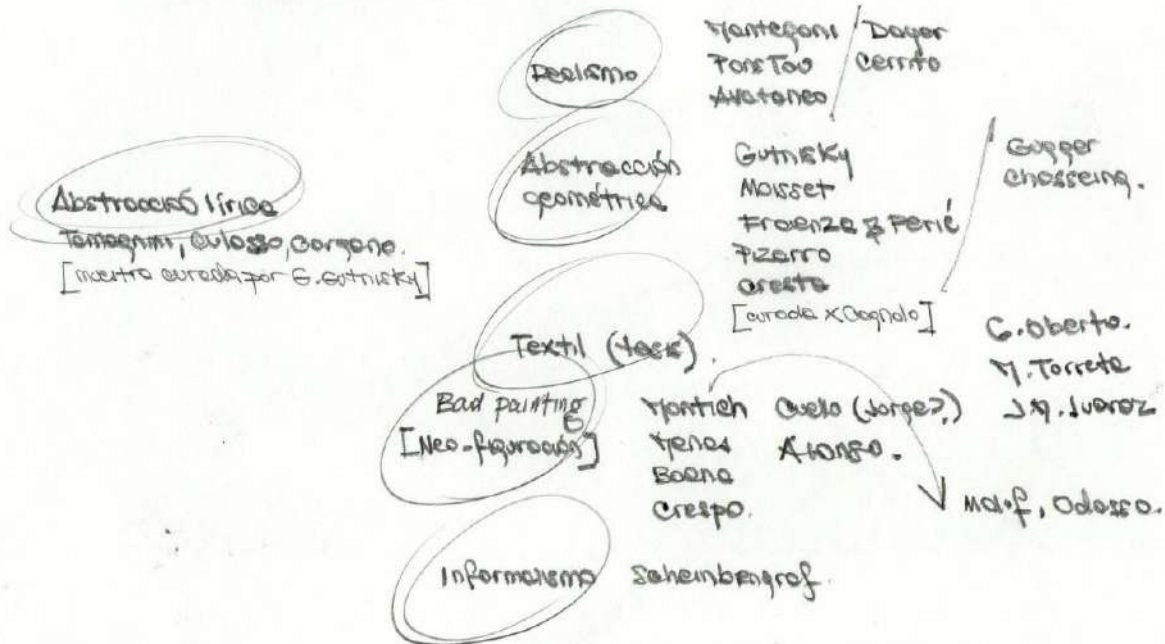
A pesar, claro, de los intentos de desmaterialización del soporte, de las impulsos controrrepresentacionales y de los críticos y los alternativos al secular-centrismo desplegados a lo largo del s. XX, hoy la pintura se nos sigue apreciando como manejo de una sustancia plástica (ya que sea, con los instrumentos y los procedimientos que sea y sobre el soporte que sea) dispuesta a ser-mirada.

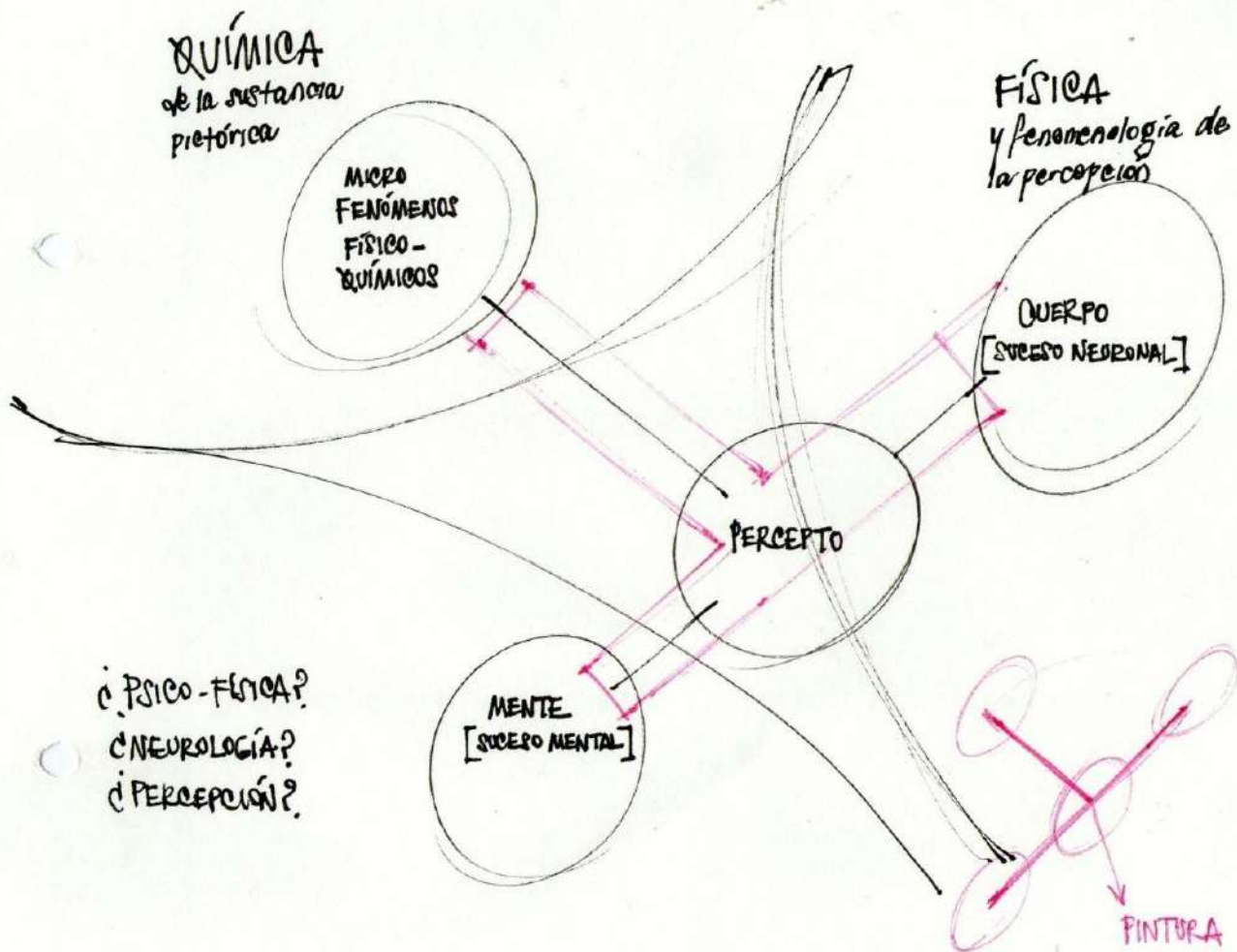
La pintura se ofrece como síntesis de la vieja discusión filosófica mente-cuerpo: porque lleva en sí, como producto, el resultado de un trabajo sino manual (puesto que ha habido pinturas realizadas hasta con los genitales) corporal. Es famosa la pregunta de la tradición ~~señal~~ - que hoy vive en el sentido común - sobre si la habilidad del maestro pintor reside en su mano o en su mirada.



Las categorías más cercanas (por próximas) al fenómeno de la pintura son las que se movieren en esta tensión, esto es que nombren estados mentales (visuales, auditivos, perceptuales, cromáticos, espaciales, etc) que encierran su correlato $\bullet$ que ha sido producido o activado por fenómenos materiales (corporales, procedimentales, físico-químicos, superficiales, etc).

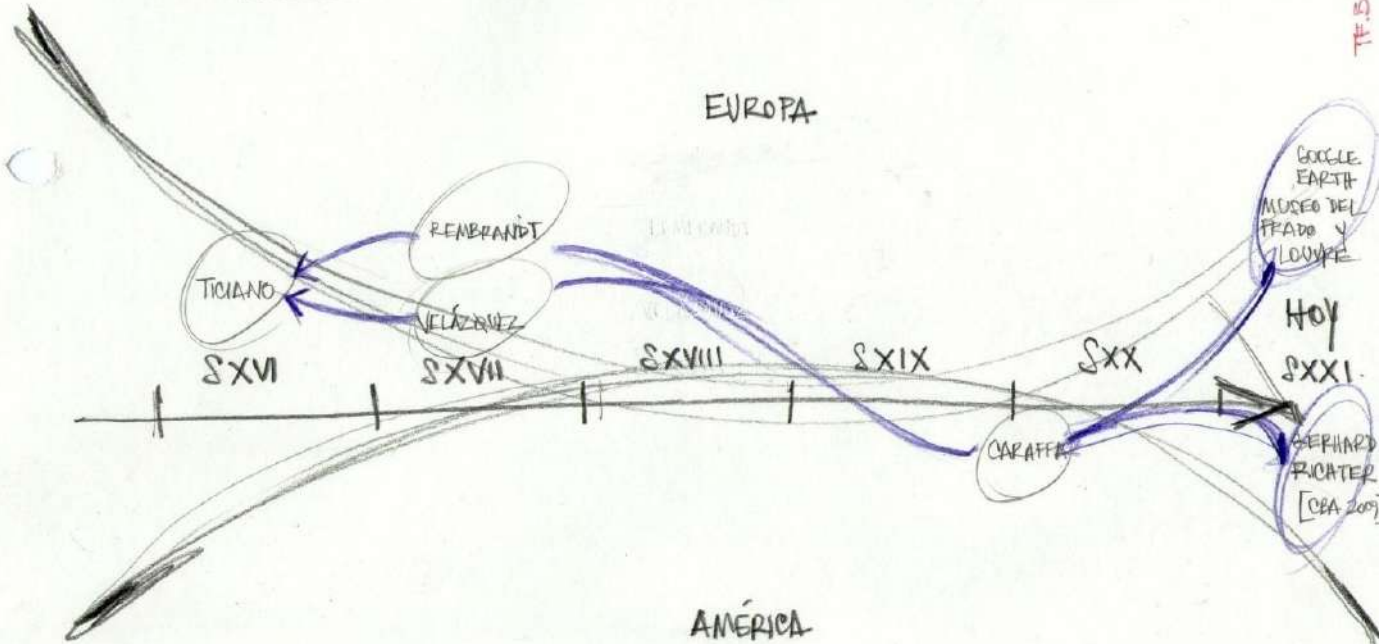
PINTURA EN CÓRDOBA.

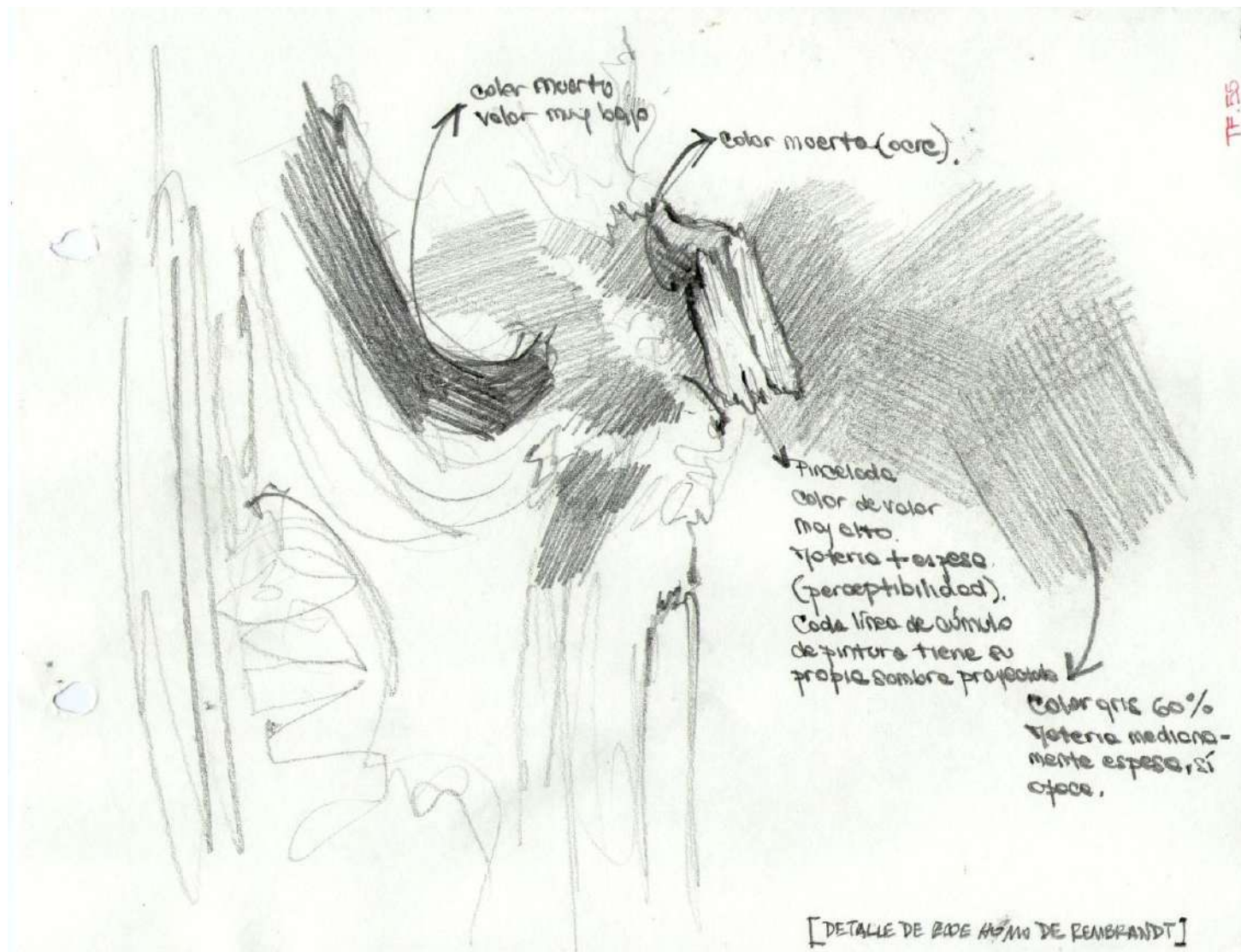


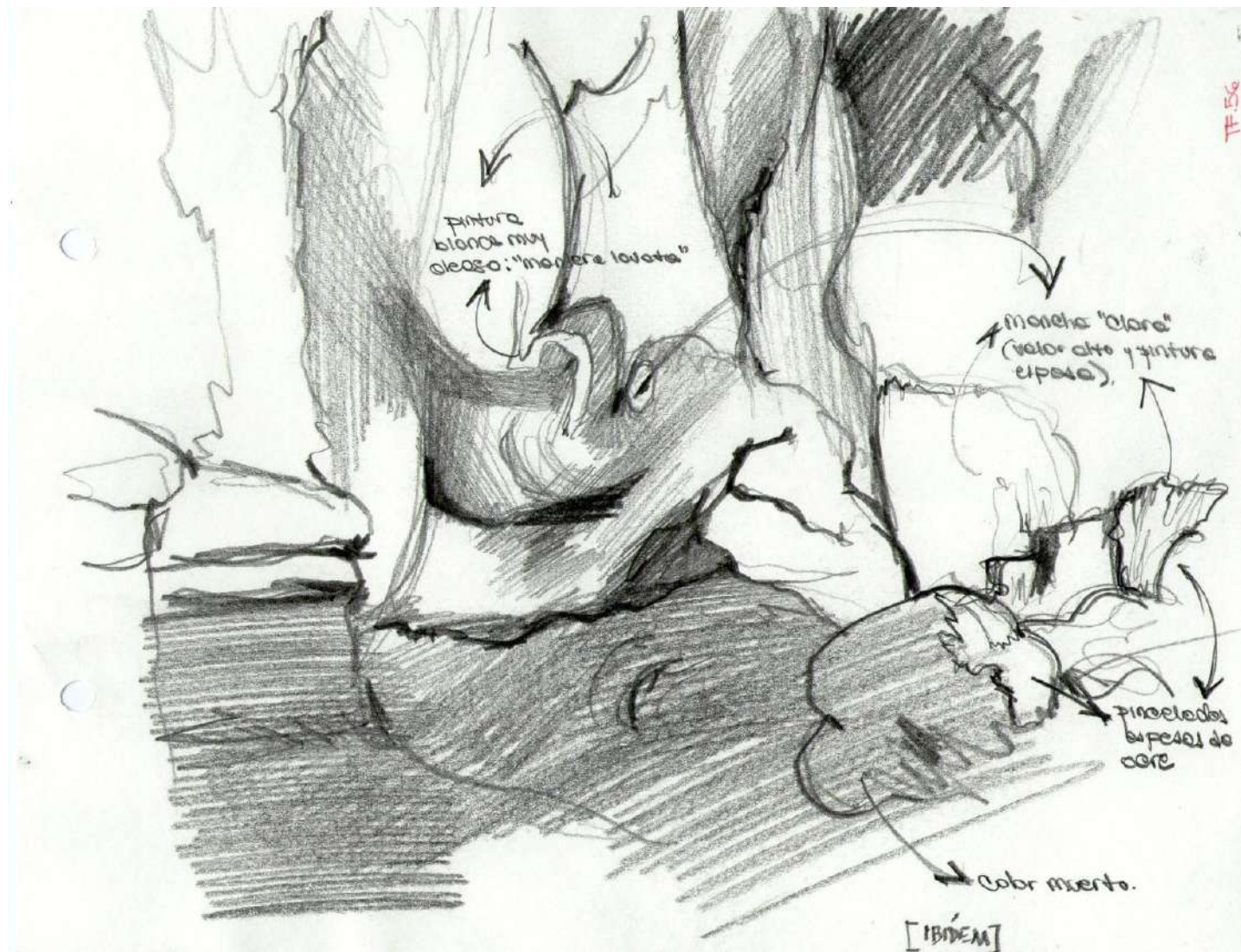


ARTÍCULO «PINTURA Y REPRESENTACIÓN»

TF.54









Parece ser que la pintura de Velázquez lleva menos cantidad de material que la de Rembrandt.

Esto lo acercaría más a Tiziano que a su contemporáneo holandés.

Sin embargo ambos tienen ese estilo toso y esa alternativa al sfumato de Leonardo, con el efecto del restregado con pintura poco oleosa y pincel seco [probablemente de cera].

REMBRANDT
Pintura como excremento

Ahora, aquí y allá, dependiendo el caso se observan pinceladas que han desaparecido mucha materia oleosa (translucida o mezclada heteropneumáticamente) y en otras zonas sobre todo para la carne (y más aún en las zonas de carne colindantes con otros sectores del cuadro) se ven pinceladas más secas, con pintura menos translucida, más opaca, gruesa.

¿Usted sabe que es un bastidor?

Un bastidor es una obra artesanal cuidadosamente armada, con la seriedad y conocimiento, que solo se consigue con años de aprendizaje. La vida del bastidor es muy larga y en ella alberga muchos nombres que trascienden en el tiempo.

En el lienzo, los pintores vuelcan creatividad, sentimientos y hasta su parte más fraccional. **¡Fíjense! -Que importante es un bastidor.**

El lienzo debe ser preparado en forma correcta, libre de ácidos y abrojos, con protección funguicida, con hilados cuidadosamente seleccionados de máxima calidad. La base debe tener el mordiente necesario para que las pinturas utilizadas tengan la adherencia adecuada.

Las texturas son fundamentales a la hora de elegir un bastidor; estas acompañan y colaboran con las diferentes técnicas. Seurat cuenta con cuatro granos diferentes:

→ TELA 03 »

Grano fino, indicado para técnicas de trazos finos, carga media.

→ TELA 01 »

Grano medio, muy resistente, indicada para técnicas veladuras, empaste, pinceladas marcadas, figuras.

→ TELA 19 »

Grano grueso, super resistente, indicado para técnica con espátula, empaste grueso, texturas, paisajes.

→ TELA 011 »

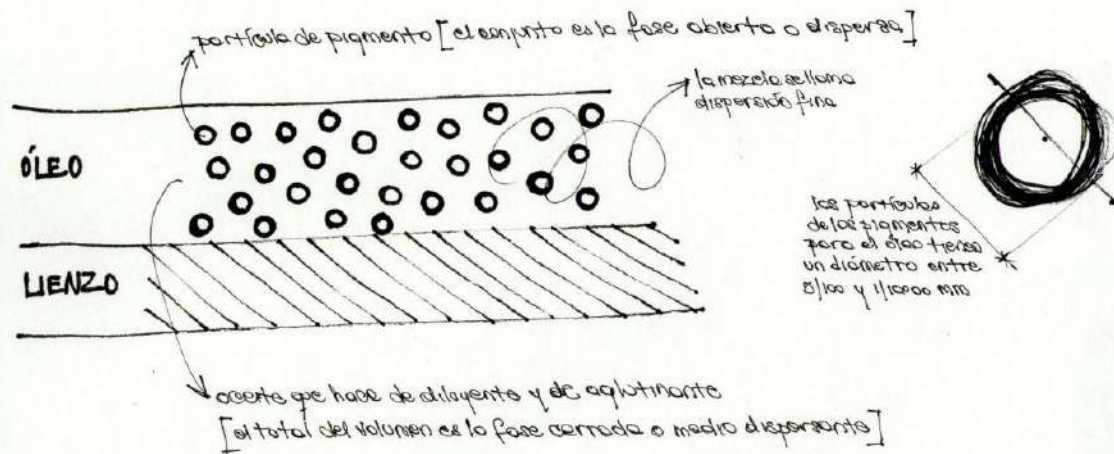
Grano extrafino, indicado para aerografía, trabajos minuciosos, transparencias, retratos, trazos finos.

Por todo esto...Al comprar un bastidor, ¿que va a elegir?

eso es cierto...

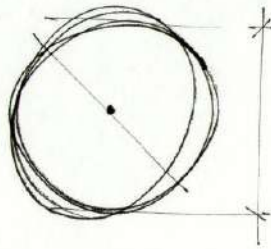
no es, bajo ningún aspecto esta la razón por la que el bastidor es importante.

deben ser indicados con qué material está hecha la impresión, porque el yeso y la arena son vulnerables a los efectos de humedad en las paredes.



FUENTE: Doerner, Y. Los materiales de pintura y sus ejemplos en el arte.

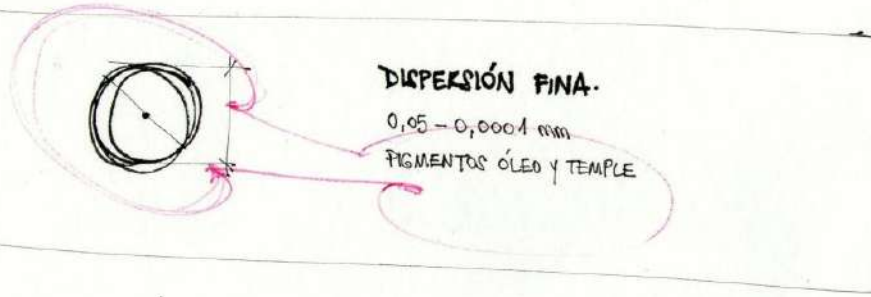
CLASIFICACIÓN DE LOS COLORANTES SEGÚN LA ESCALA DE LA PARTÍCULA COLORANTE



DISPERSIÓN BASTA

$0,05 \geq$ [IGUAL O MAYOR A...]

TF-01



DISPERSIÓN FINA.

$0,05 - 0,0001 \text{ mm}$

PIGMENTOS ÓLEO Y TEMPLE



COLOIDES O DISOLUCIÓN COLOIDAL

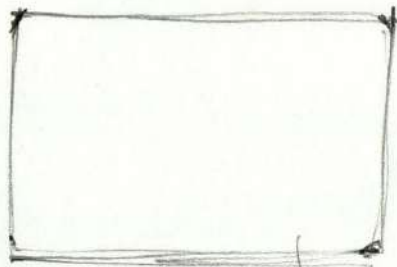
$0,0001 - 0,000001 \text{ mm}$

DISOLUCIÓN GENUINA

$0,000001 \leq$ [IGUAL O MENOR A...]

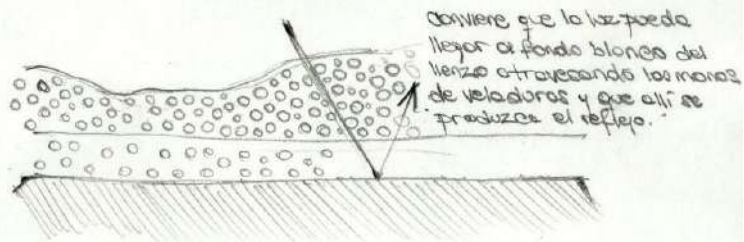
MATERIAS COLORANTES (Tintas textiles, onilinas, colorantes en disolventes y aglutinantes acuosos).

FUENTE: Doerner. pp. 11



→ Sobre el lienzo blanco
usar una mano bien traspicada
(oleosa) de un ocre-naranja.

FUENTE: Doerner, M. Op. cit. 719 y ss.



2 ITALIANOS

trattato della pittura
Leonardo da Vinci
Apox. 1485

l'occhio e l'idea
Ruggiero Pierantoni
1979

→ parece haberse vuelto
a causa de su excesivo
manoseo - contraintuitivamente -
un tabú.

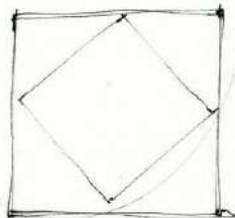
→ sus pinturas (algunas no de
gran maestría) parecen ser
estudios con igual derecho
que el tratado.

tratta to



F. MENNA.

detecta la línea
analítica en una
pintura progresivamente
analítica [peinture]

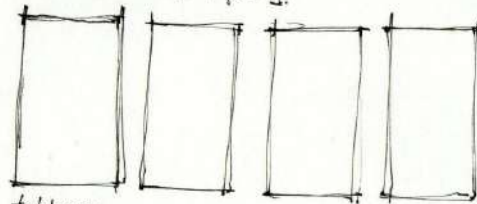


peinture
pintura de superficie

SXX EUROPA-AMÉRICA-NORTE

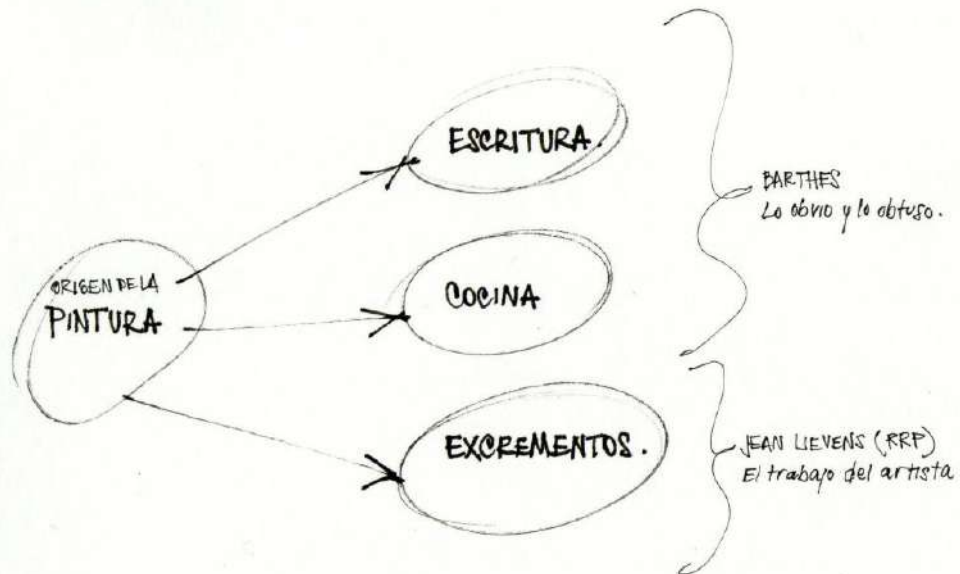
SXXI AMÉRICA DEL SUR.

El desafío de mi TF es llevar
la pintura de caballete, el
tableaux, la pintura orgánica
a la línea analítica [un poco
como hizo Mondrian la la
rectitud de Koonz, la serie y el
espíritu del art program más algunas
estrategias del conceptualismo
(como el uso de peritextos) pueden
salvadora a estas líneas].



tableaux
pintura de
representación

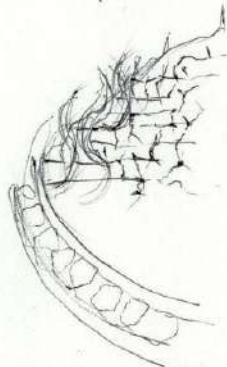
Cf. TF 73 y ss. (a/11)



Hoy dos fenómenos microsuperficiales bien conocidos de la pintura al óleo que derivan de dos maneras de trabajar el óleo

+ puntos

- ① El araqueado
como los celajes
quiebra de la Gioconda



que son, más frecuentes
en fresco, en puros
de madre (creo...)

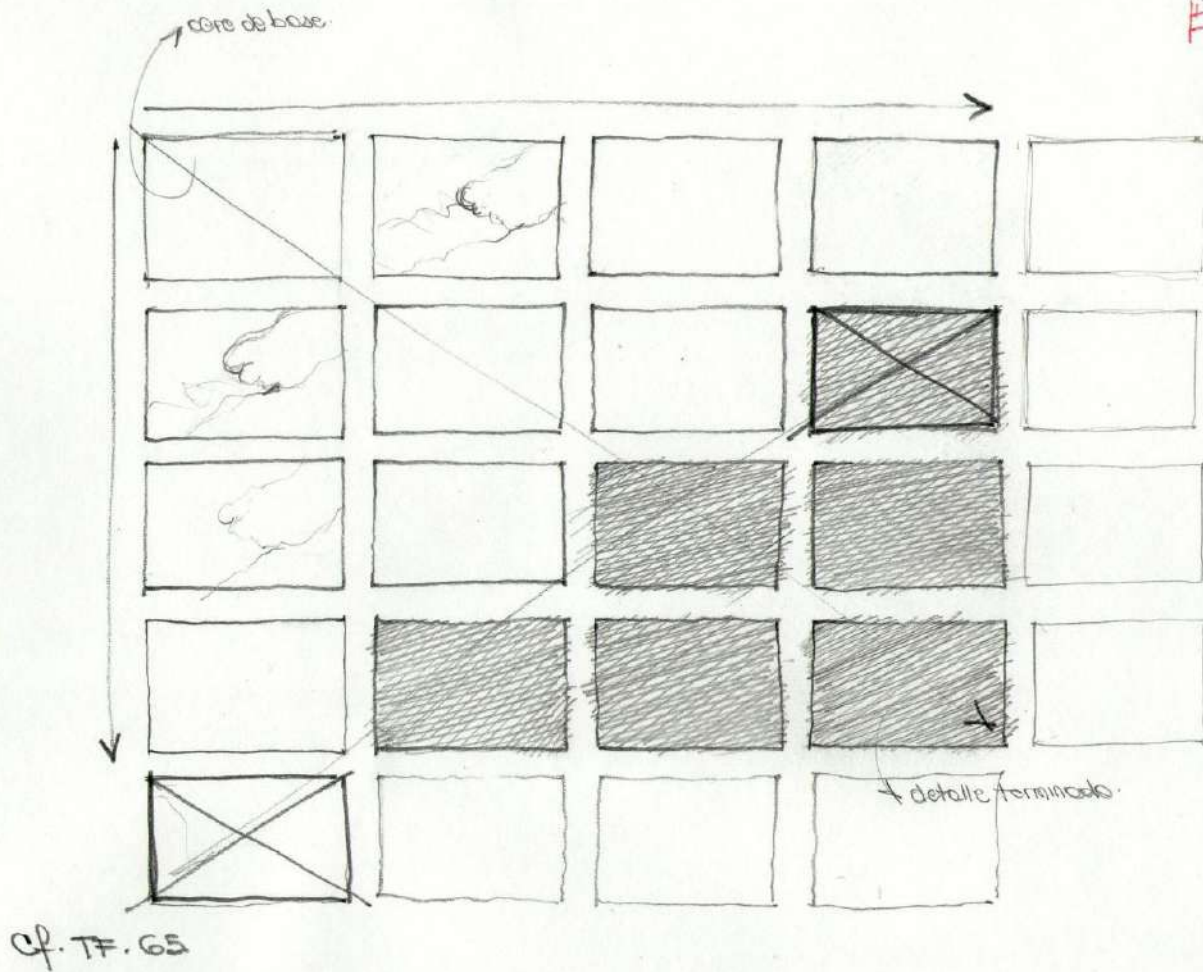
Puede ser un fenómeno que ocurre por el
paso del tiempo y no tanto por el secado
de la pintura a corto plazo.

+ acetoso.

- ② El estrado
más parecido a
arrugas o pliegues
o ríos... [Madonna del garofano]



Puede ser un fenómeno más inmediato,
más próximo a la realización de la pintura,
en las eses o en las zonas donde se envía
mucho aceite



Detalle de "Jeremías lamentando
la destrucción de Jerusalén"
Rembrandt. core de
base.

eje de la
introducción
del color muerto.

eje de la primera
puesta del color.

2 ejes de la
segunda puesta
del color y pátina marrón.

eje de la primera
puesta del color

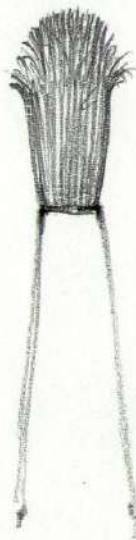
eje de la introducción
del color muerto.

core de base

Detalle de "La navia judía"
Rembrandt

cf. TF. 65

El ofero mismo en su despliegue
va poniendo los herramientas y los
materiales a punto.



✓ por ejemplo, en las
pinceles el aceite que
va quedando le da
una dureza (tanto al
pelo como a la cordia)
y tuerce ligeramente a
los de afuera que contribuye
certainamente a la torquedad
y a la distribución irregular (o, un
nivel microsuperficial) propio
del estilo toreo.

Seorre lo propio con los
colores en la paleta.
Se van ensucando, esto es,
desatorándose, llenándose hacia
los tiernos.



97.11

CARAFFA

G. PEREZ
A. PINERO

ASOCIACIONES DE PINTORES JUZGANDO LA SUPERFICIE GEOGRÁFICA DE SUS TELAS
A PARTIR DE REPRODUCCIONES:

TIZIANO

LEONARDO

VELÁZQUEZ

REMBRANDT

RUBENS

Una densidad más pastosa,
quizá sin posibilidades de ser
adjetivada sin remitirnos al
proceso que imagino y que, x
momentos he logrado recrear:
se trabaja con pinceladas de cierta algo
sucias y endurecidas por el aceite,
y se genera como una distribución granulada
y transparente de la ~~base~~ pintura, lo que
permite hacer el sfumato sin veladura.

La pintura (en Caraffa se recuerda
esto menos de la sustancia oleosa)
está más diluida y tomada con pinceladas
más suaves. Hay más transparencias,
y los sfumatos se hacen por capas de
pérdida del color.

1	2	4	7
3	5	8	IX
6	9	IX	VI
10	VIII	V	III
VII	IV	II	I

La lógica de construcción de la grilla es por defecto o por abandono: todas las telas parten del grado cero de la pintura que es el bostido en blanco ardo sin dar un color homogéneo (capa macroscópica). Se abandona una tela y se avanza con la siguiente paso con el resto, el primer bostido o introducción del color muerto. Luego se abandona otra tela más y se hace el punto de valores, con color muerto más blanco y negro. Así se procede, como en el caso de la sila, o en la escudilla, continuando la copia pero siempre abandonando una. Al final quedará una especie de palimpsesto racionalizado (programático) donde se exhibirá el resultado y se construirá simultáneamente.

→ Cada ronda de juego comienza con un jugador nuevo.

Cf. TF. 65 y 74

PERCEPTIBILIDAD

Los blancos siempre más pastosos

Los negros siempre más oleosos...

generan puntos
visuales de
atracción al ojo

percepción de una imagen superficial
como un espacio pictórico.

VELÁZQUEZ

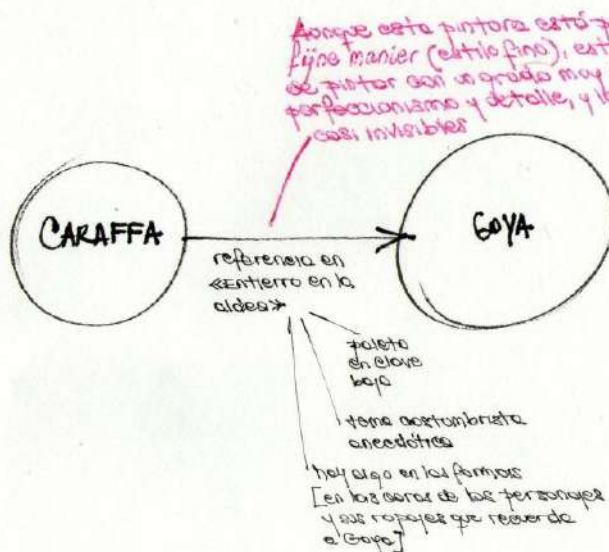
"pintor de pintores"

Cf. Biondini. p. 74

REMBRANDT

"el brillante Rembrandt"
según Sandrart en
Rembrandt, el trabajo...

p. 152



ARTÍCULO «PINTURA Y REPRESENTACIÓN»

15.11

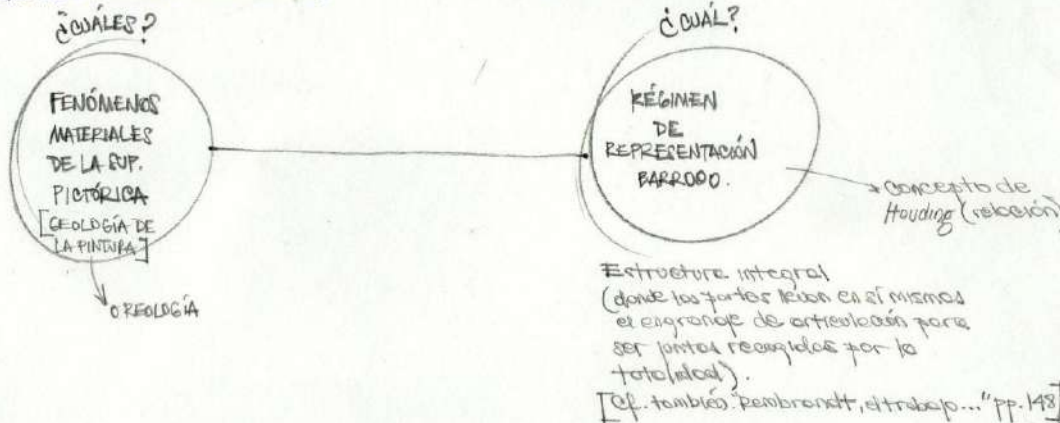
¿Qué aspectos o fenómenos materiales de la superficie de la pintura al óleo contribuyen a la construcción de la representación?

- * 1. LA PERCEPTIBILIDAD → Adaptación y exorcismo de pintura pastosa en las bores, que hacen que se perciba el espacio pictórico en una imagen superficial, a partir de esas indicaciones visuales. pp. 222, 182 [kenlijkheit]
- * 2. LOS PENTIMENTI [vinculada a la progresiva transparencia del aceite]
- * 3. IMPRIMATURA [≠ IMPRIMACIÓN] (o PRIMURSEL) ver. verdadero (una imprimatura local verdadera bajo las tonalidades de la piel).
- * 4. PATINA [o TONO DE GALERÍA]
- * 5. SPREZZATURA [por el "desentorno" de los "toques"] [elasticidad rugosa] cf. Rembrandt, el trab... p. 221
- * 6. PINTABILIDAD [cf. Rembrandt, pp. 142 y 225] [cine de la sustancia pictórica para imitar las texturas de los distintos materiales].

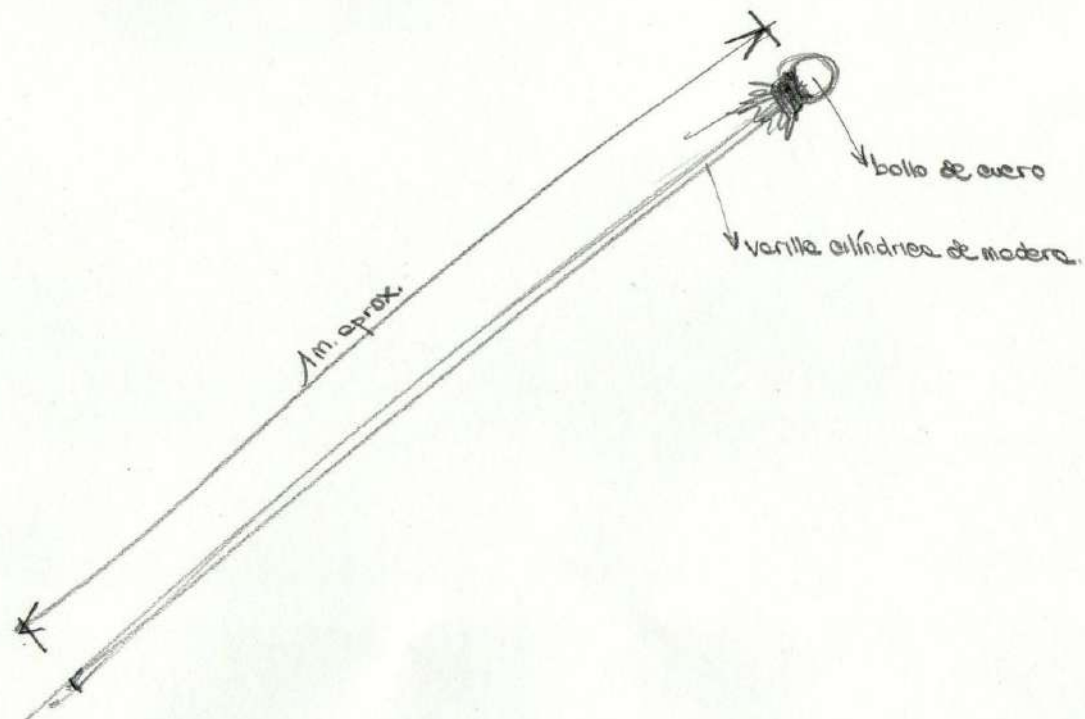
7. POLIMERIZACIÓN

* Los tres se ajustan al estilo toreo.

* Los dos se orientan hacia la configuración de la unidad pictórica.



MAULSTICK, o MAHLSTICK



TF-88

3 Curiosidades del mundo de la pintura

1. La copia a veces resulta mejor conservada que el original. Así, es la copia más verosímil al original en su momento cercano a su ejecución que el propio original después de siglos. [cf. Rubens... y Rembrandt, el trabajo...]
2. La copia aparece testimoniada en muchas pinturas del s. XVIII y XIX hechas en las galerías del museo: en muchas de ellas se retrata a muchos copistas trabajando en los pasillos de los museos.
3. La evolución de los regímenes de distribución de los colores en la paleta está registrado en numerosas pinturas. [Rembrandt el trabajo del pintor... pp. 144.]

ORGANICIDAD

Los estudios que se hacen a las pinturas del pasado p/ averiguar su autenticidad son los mismos que se le hacen a un cuerpo humano: radiografías, autorradiografías con activación de neutrones, muestra de las copias (como biopsia), fotografías de infrarrojos, cromatografía, cromatografía de capa fina, cromatografía de gas-espectrometría de masa (GC-MS), etc. Esto, además de ser una poderosa aplicación del instrumental científico con fines heurísticos, confirma la hipótesis de Junker y Adorno sobre la organización estructural de las obras de arte del pasado, pues son tratadas como lo que aparentan: como organismos.

o cortes transversales

¿Cuáles son

Fenómenos atribuibles o localizables en la superficie de la pintura?

Autor
Oficio

Procedimientos,
técnicas y materiales

obra
SUPERFICIE

Accidentes presentes
en la propia materialidad
de la obra.

Receptor.
PERCEPCIÓN
Efectos visuales

I

Indicaciones pictóricas como
aptes, círculos, raspados,
esquejes, cédulas de pintura. Un relieve
que refleja la luz (p. 220)

PERCEPTIBILIDAD.
Percepción del espacio pictórico
a partir de indicaciones visuales.
p. 252. [Rembrandt]

II

«PERTINENTIA»

combinan en las formas de una
capa a otra de pintura que
PUEDEN aparecer o No en la sup.

III

«IMPRIMATURA»

O «primersel» es una capa de un color
homogéneo, por lo general un color a la tierra, drabio, o por medio de la influencia
sobre las capas superiores.

PUEDEN aparecer en la superficie
por defecto (sin otras capas de color
por debajo) o por medio de la influencia
sobre las capas superiores.

IV

Hecho con barniz o con aceite
tratado.

«TONO DE GALERÍA»
(para de entender el color como sensación)
tintina amarillenta o marrón de envejecido,
etc.

V

Se manifiesta superficialmente en las
contornos toscos e en las plasticidad
rugosa.

«SPREZZATURA»

Efecto de despreocupación
aparente y de inculcación de una
pintura.

VI

FINIABILIDAD.

Comportamiento de una pintura
debajo del pincel (es una cualidad
de la pintura que se trata de ajustar...)

Cambios en la textura, brillo, color, etc.
de la superficie pictórica.

VII

POLIMERIZACIÓN

Proceso de transformación
química en la que las moléculas individuales
de un compuesto (monómero) actúan
combinadas y reunidas para formar una
nueva cadena de moléculas de elevado peso
molecular (polímero).

Aumento de la transparencia
de las capas de pintura.

VIII

CHIAROSCURO

Se sitúan los valores más altos
en un contexto de luz, y los
más bajos rodeados de penumbra.

«CHIAROSCURO»

Aquí se puede oficiar
(o jugar) o ser un gesto o
o un realismo.

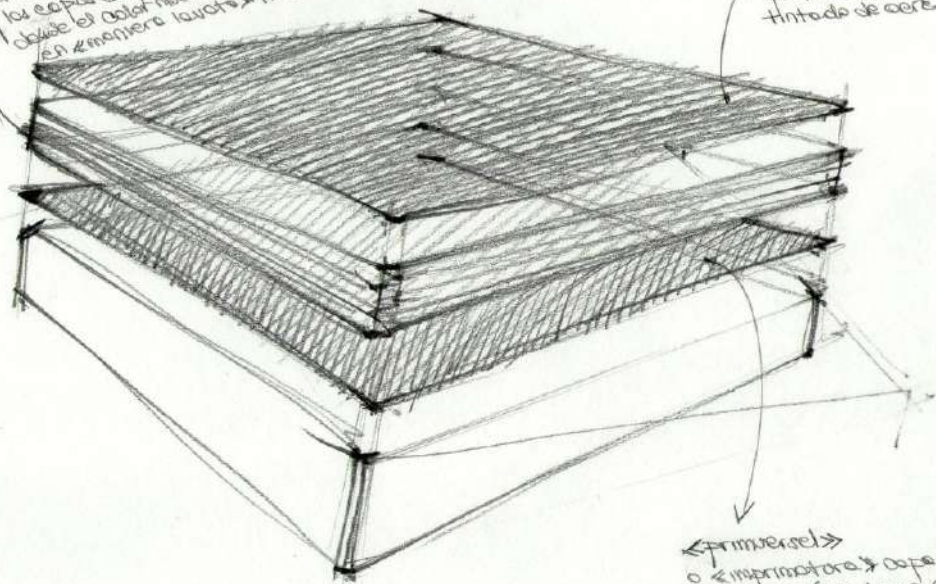
LA PINTURA COMO SANDWICHE (O SANGUICAE)

entre 2 capas tierras, que contribuyen a la complicación de todo lo que sucede entre ellos...

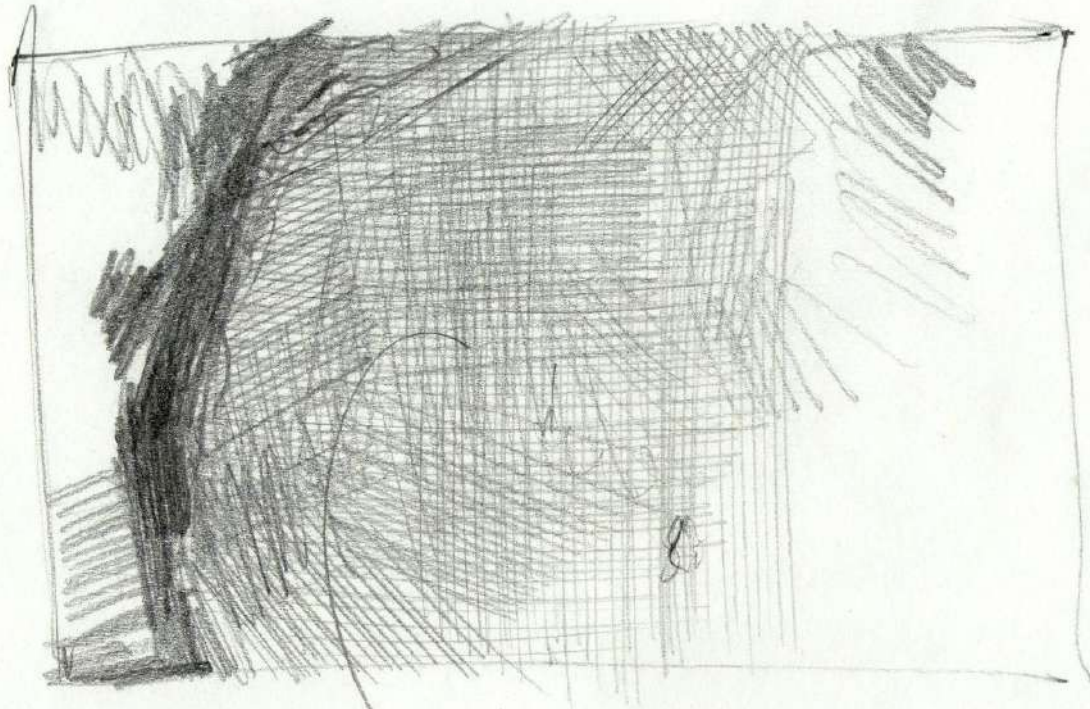
en el medio quedan todas las capas de pintura que van desde el color nuevo o el blanco en «manera lavada» hasta el «acabado»

«tono de color»
patina de barniz
tintado de cere o tierra

Cada capa es una giornata, o etapas, jornadas donde se trabajaba en etapas y según formulas particulares [cf. p. 222]
y también TF. p. 91.



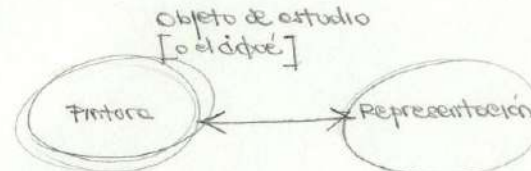
«primeres»
o «imprimatura» capa de color homogéneo, luego del primer que era de blanco plano, de color amarillento o tierra.



→ lo que las superficies de la pintura de Rembrandt hace ver es que se superponen varias capas de pintura empastada con baste y puestas (arrastradas o rastreadas) con pinceles de cerda.

ESQUEMA DEL PAPER «PINTURA Y REPRESENTACIÓN»

TF: 100



Materialidad de la pintura en 3 momentos:

1. Oficio: cómo ha trabajado el pintor lo sustenta pictórico.
2. Poética: referido a los fenómenos superficiales.
3. Perspectiva: cómo se perciben los dos anteriores.

Inscrito en el régimen de la integralidad u organicidad.

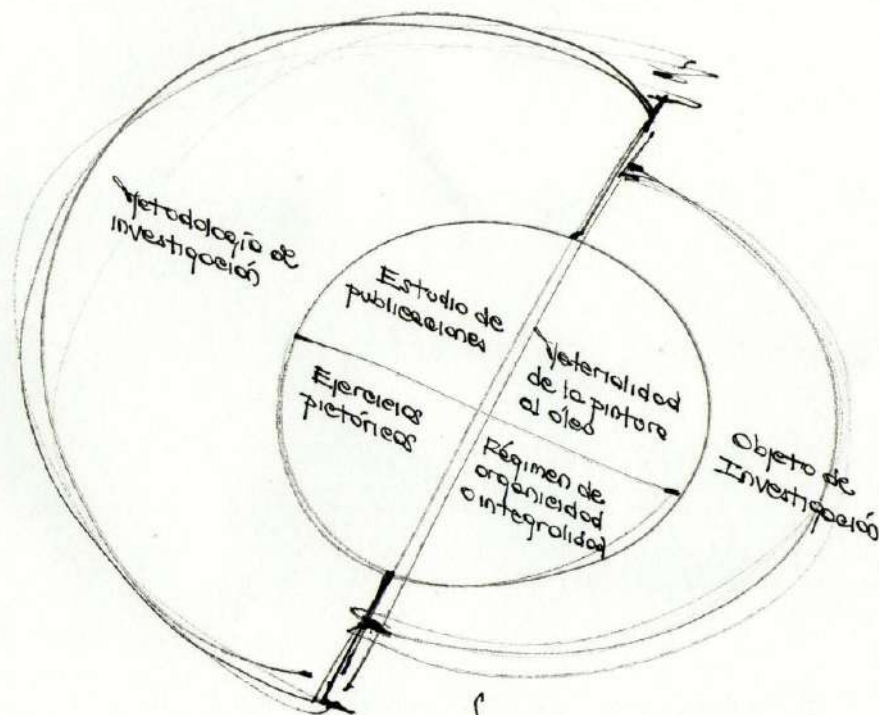
[Junker o Adorno]

Barrocos: Rembrandt, Rubens y Velázquez.

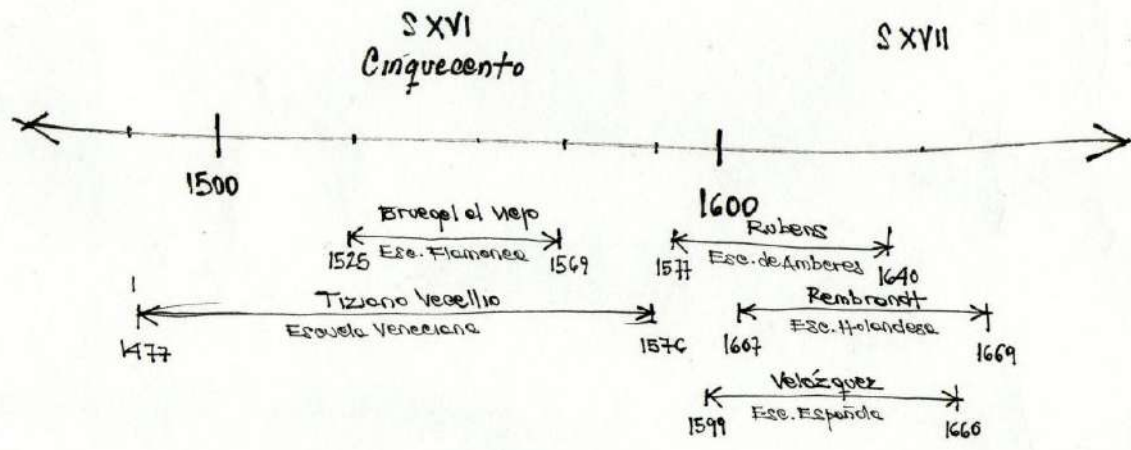
[El intento es profundizar o precisar cómo se establece esta mutua determinación entre la materialidad pictórica y la representación integral u orgánica. En este sentido no hay una tesis a argumentar sino una voluntad de ajustar una tesis ya esbozada por todos.]

Metodología.
[o el cómo?]

No hay un marco teórico respetado a pies juntillas, por esta tensión materialidad pictórica - representación dan lugar a aportes muy fructíferos de autores muy diversos. Fracción del oficio como estudio y lectura de los estudios sobre la materialidad y la representación pictórica.



Se trata pues de un artículo
cuatrimpartito, constituido por
dos dimensiones, cada una de
ellas a su vez bifurcadas.



Dimensión lingüística de la materialidad pictórica

2.1. INTRODUCCIÓN

PINTURA Y LENGUAJE

¿Es la pintura un lenguaje?

¿Qué relación hay entre la pintura y el lenguaje articulado?

casos

polémicas

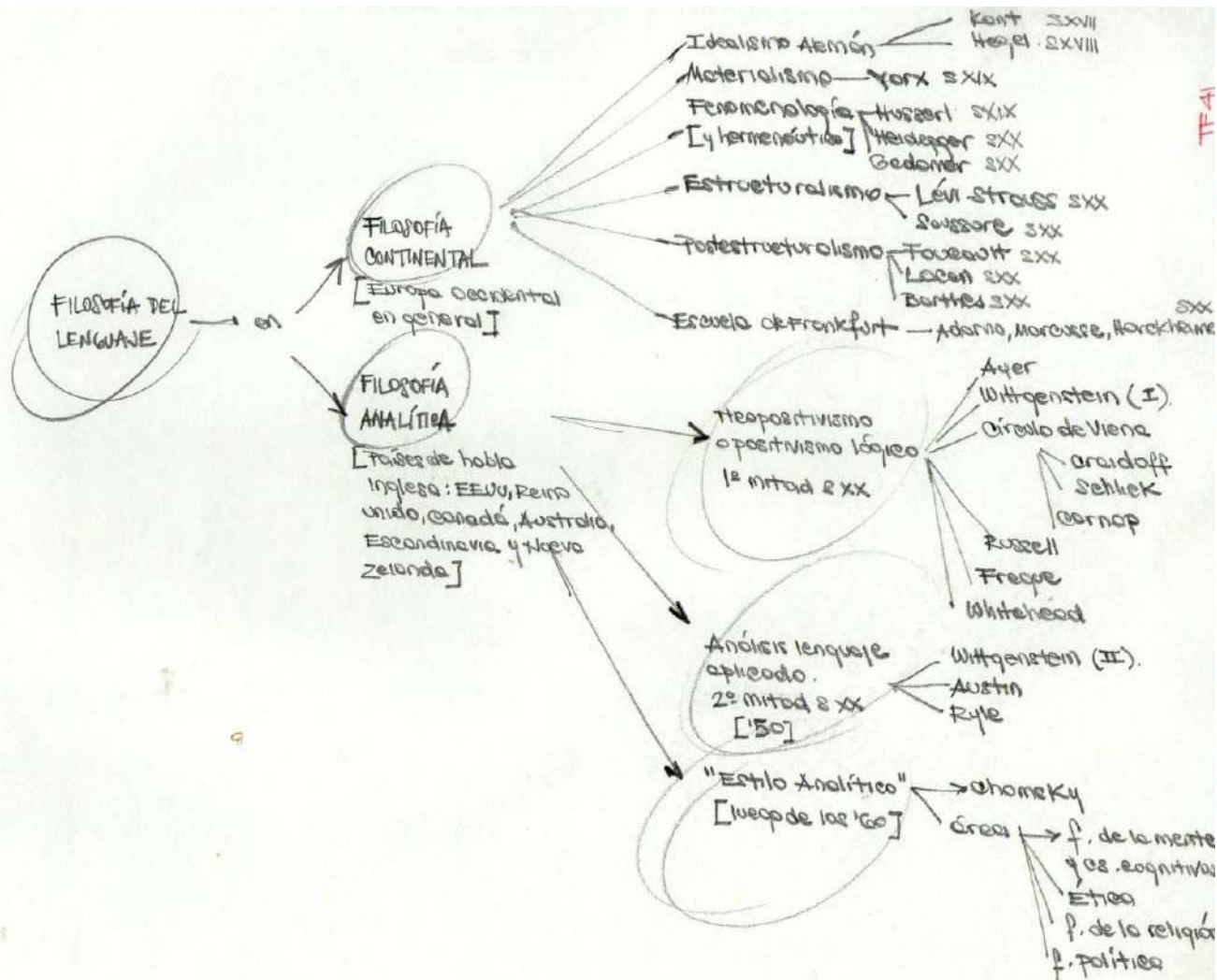
[Foucault, y. Las palabras y las cosas]

¿En qué medida una pintura es lenguaje o puede serlo? ¿Cuáles pinturas son o han devenido lenguajes?

[Yves, F. La opción analítica en el arte]

FFranzosa → La pintura como lenguaje, a la luz de las más recientes reflexiones del lenguaje como texto (Barthes) y como acto de habla (Austin), o como proposición (Wittgenstein, Kuhn).

ARTE Y LENGUAJE



¿EN QUÉ SENTIDOS SE HA PENSADO Y PUEDE HOY PENSARSE LA RELACIÓN PINTURA/ LENGUAJE?

AD EXTRA

1. PINTURA Y PALABRAS EL OBJETO PICTÓRICO Y EL LENGUAJE

Figuras retóricas: *ekphrasis* e *hypotyposis* [Eco, U. "Dejar con lo mismo"; De la Calle, R. "El espejo de la *ekphrasis*"; Barthes, R. "Lo obvio y lo oculto"; Foucault, M. "Las palabras y los cosas".

AD INTRA

2. PINTURA COMO LENGUAJE EL FENÓMENO PICTÓRICO EXPLICADO SEGÚN MODELOS Y CATEGORÍAS LINGÜÍSTICAS Y SEMIÓTICAS

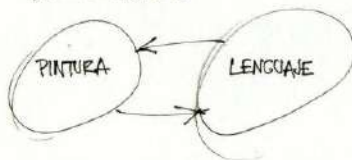
La obra como signo, texto y discurso [Eco, U. "Tratado de semiótica general"; Barthes, R. "Lo obvio y lo oculto"; Foucault, M. "El orden del discurso"; Fraenkel, F. "Ver y estimar"; Bourdieu, P. "Para una ciencia de las obras de arte"; Bazal, V. "Historia de las ideas estéticas (...)"]

La obra como proposición [Wittgenstein, L. "Tratado de lógica-filosofía"; Kozoth, J. "Art after philosophy"; Lippard, L. "Seis años (...)"; Bazal, V. "Historia de las ideas estéticas (...)"]

La obra como sistema de unidades repitibles y discretas [Jenny, F. "La opción analítica en el arte moderno"; Chomsky, N. "Estructuras sintácticas"]

La obra como acto de habla [Fraenkel, F. "Ver y estimar"; Eco, U. (ver esto en Fraenkel: p. 11 "Tratado de semiótica general", "Los límites de la interpretación"); Austin, J. "Palabras y acciones"]

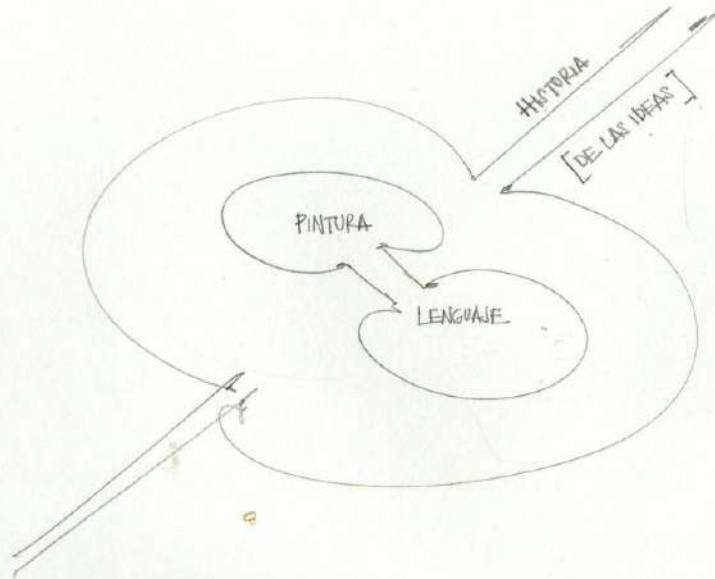
1. AD EXTRA



2. AD INTRA

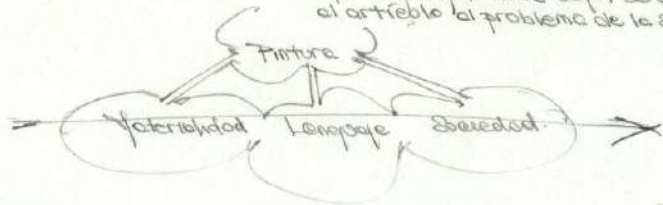


SOBRE EL ARTÍCULO REFERIDO A LA PINTURA Y EL LENGUAJE



Como se trata de un vínculo que ha sido tantas veces tematizado desde el giro lingüístico, la decisión metodológicamente oportuna es la de explorar sintetizada y racionalizadamente la historia de ese vínculo. Resultará así un artículo próximo a las maneras de historizar la cultura, o mejor las ideas tal como lo ha hecho Eco, Todorov, etc.

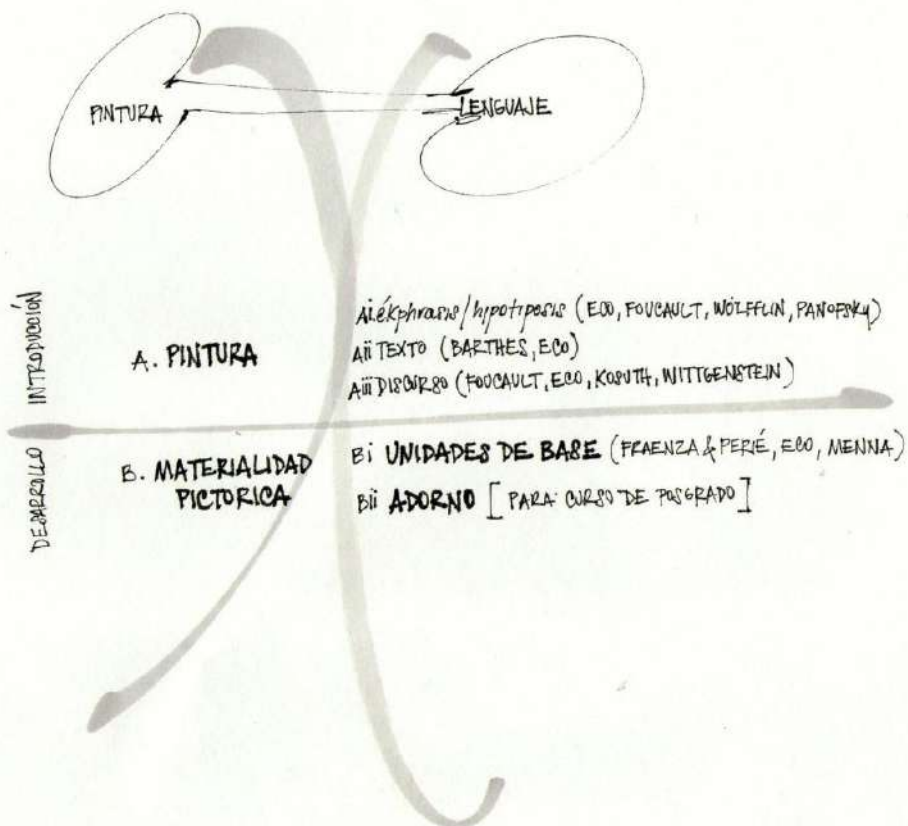
Quizá una de las últimas hipótesis acerca del lenguaje, en las ideas del doble curso comunicativo y sus efectos pragmáticos, dependen de cómo el artículo al problema de la sociedad.





Esta tensión se trataría de
un intento de creación disciplinar
entre ciertas nociones respecto del
lenguaje y la pintura.

- | | |
|---------------------------|-------------------------------|
| A. PINTURA | A. <i>ekphrasis</i> |
| B. MATERIALIDAD PICTÓRICA | B. UNIDADES DE BASE DISCRETAS |
| C. PINTURA | C. DISCURSO |



VERGARA, 2004



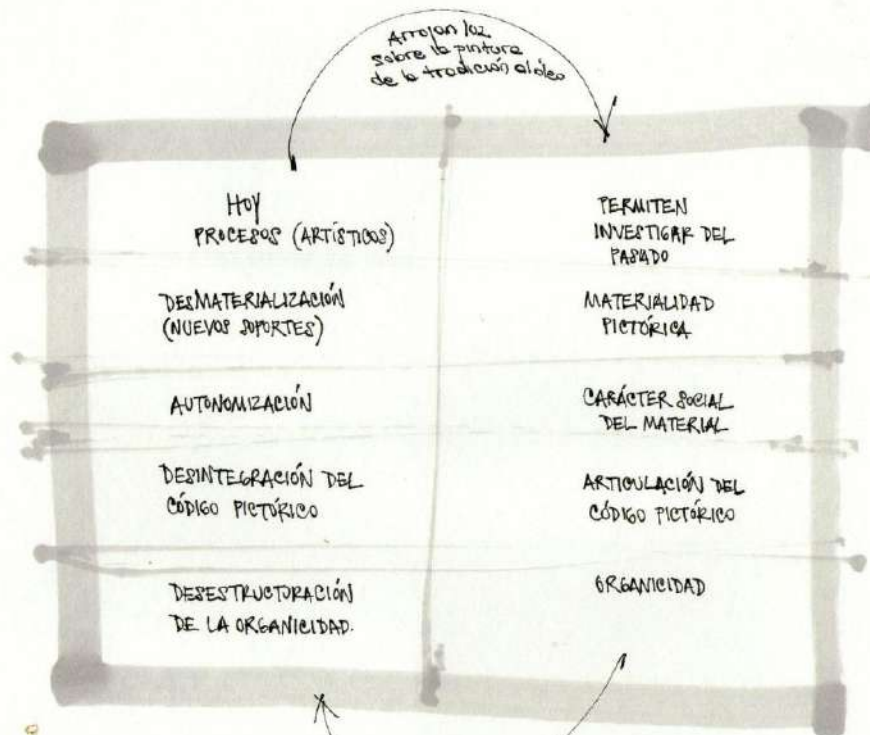
RUBENS, "La adoración de los magos", pintada en 1609, alargada y repintada en 1623-29, 349 x 488 cm.

WETERING, 1997

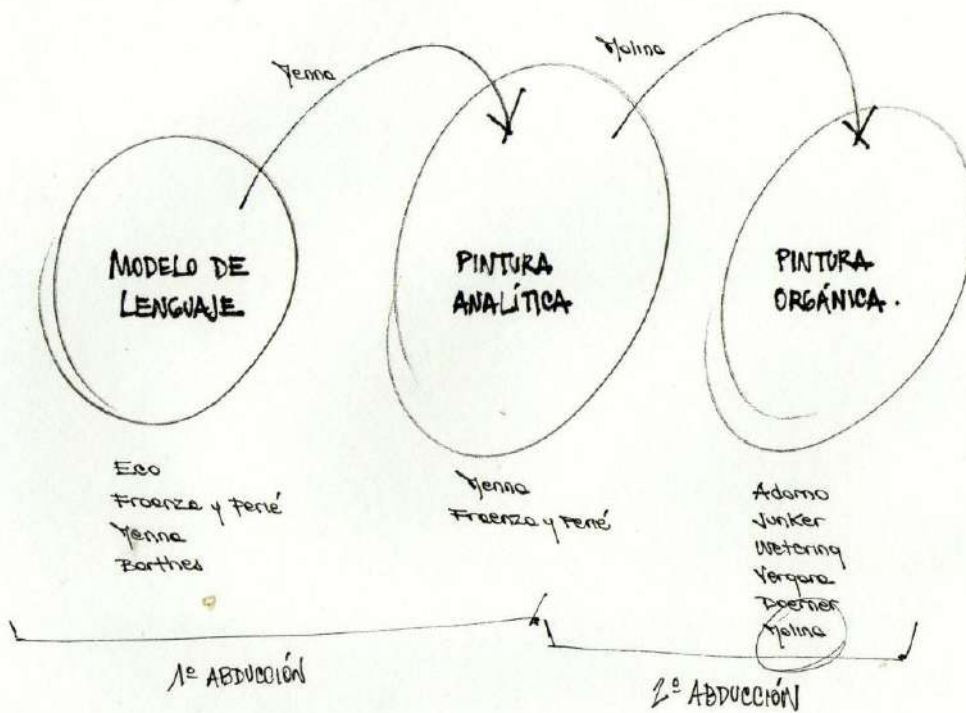


BRUEGEL, "Ronda nocturna", 1642, 363 x 437 cm.

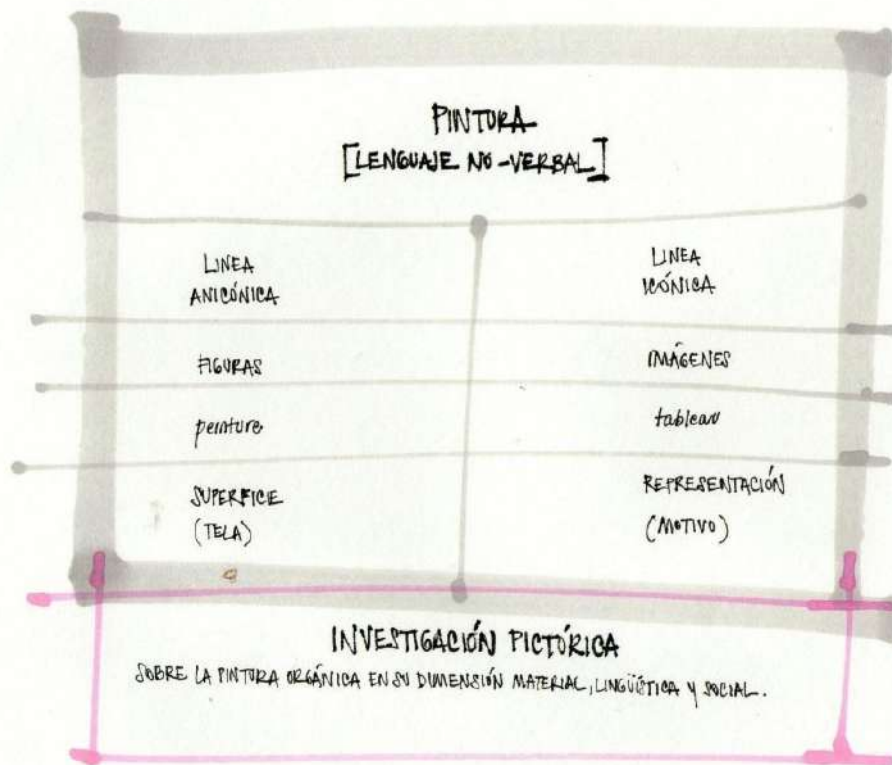
07/09/11



Potencial crítico de este proyecto dado por su negatividad intrínseca: niega la desmaterialización, la autonomización, la desintegración y la reducción a las unidades de base.

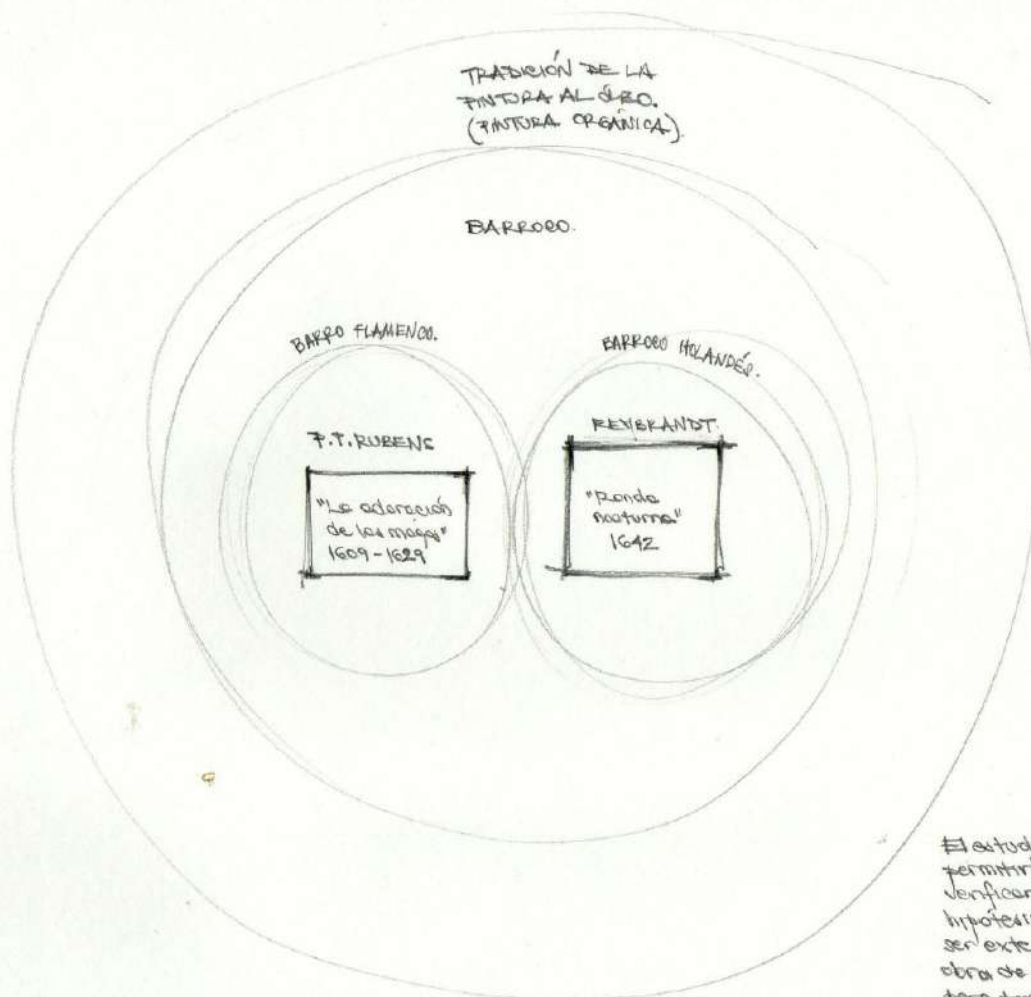


12/09/11



Esta investigación necesariamente tiene que desender hasta las figuras, analizando y desmontando el todo y reduciendo a sus unidades de base (invariantes y discretas de valor operacional) para luego reconstruir las operaciones que los artistas han en unidades más simples (de valor significativo) y que a través de ella montan el orden estructural orgánico.

12/09/11

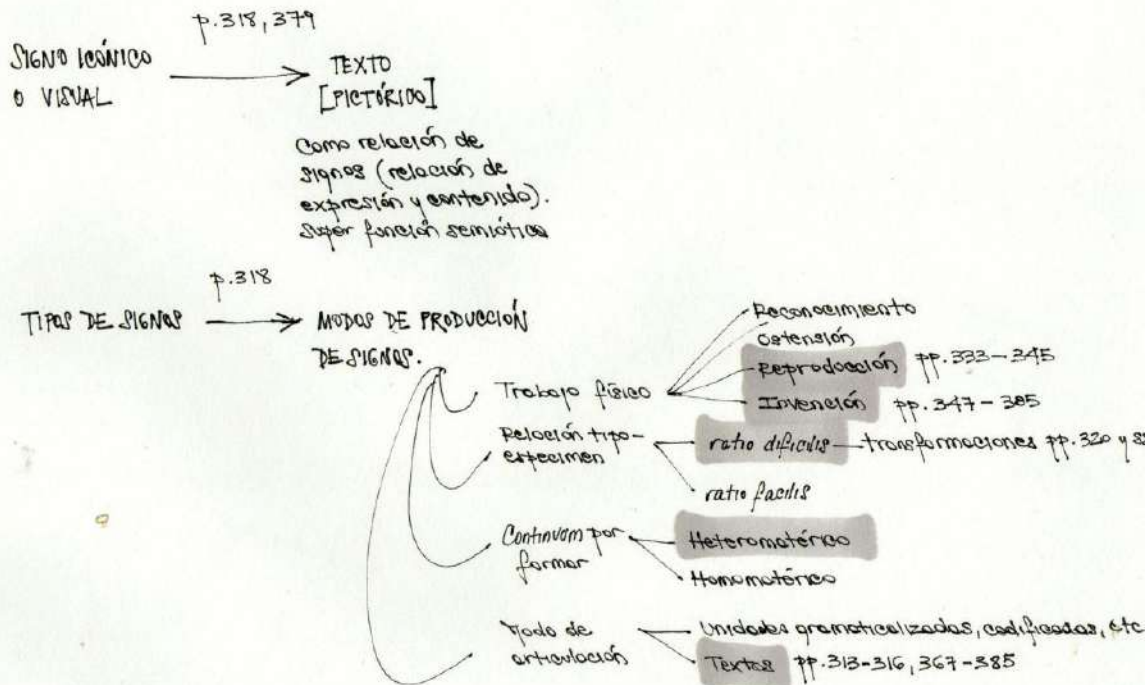


PROBLEMAS EPISTEMOLÓGICOS: POTENCIAL Y ALCANCE TEÓRICO (EXPLICATIVO).
[DOMINIO DE APLICABILIDAD]

El estudio de las pinturas permitiría elaborar y verificar una serie de hipótesis susceptibles de ser extendidas al cuerpo de obra de c/u de estas pinturas pero también de pintura barroca y -con muchas excepciones- a toda la tradición de la pintura al seco...

2.1. MODOS DE PRODUCCIÓN SEMIÓTICA

(Eco, 1976).



La pintura al óleo es un texto siempre heteromaterias y producido por ratio difficilis, y que pendula entre la invención y la reproducción...

18/10/11

ECO
1968
Estrutura audente

ECO
1976
Tratado de semiótica general

TIPOS DE SIGNOS

MODOS DE PRODUÇÃO DE SIGNOS.

SIGNO ICÔNICO
(O VISUAL)

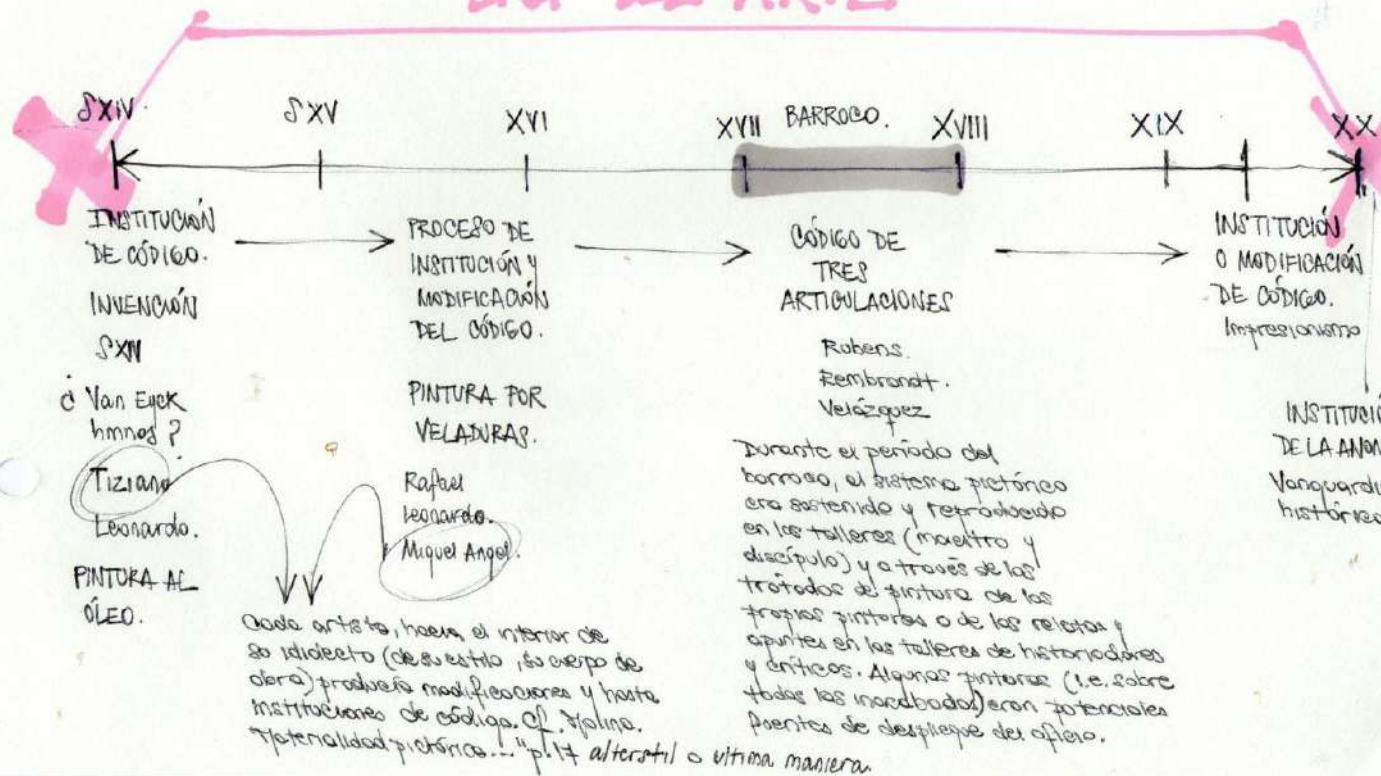
TEXTO PICTÓRICO

— código visual
— artefatos
— figuras, sinais, semas
— enunciado icônico

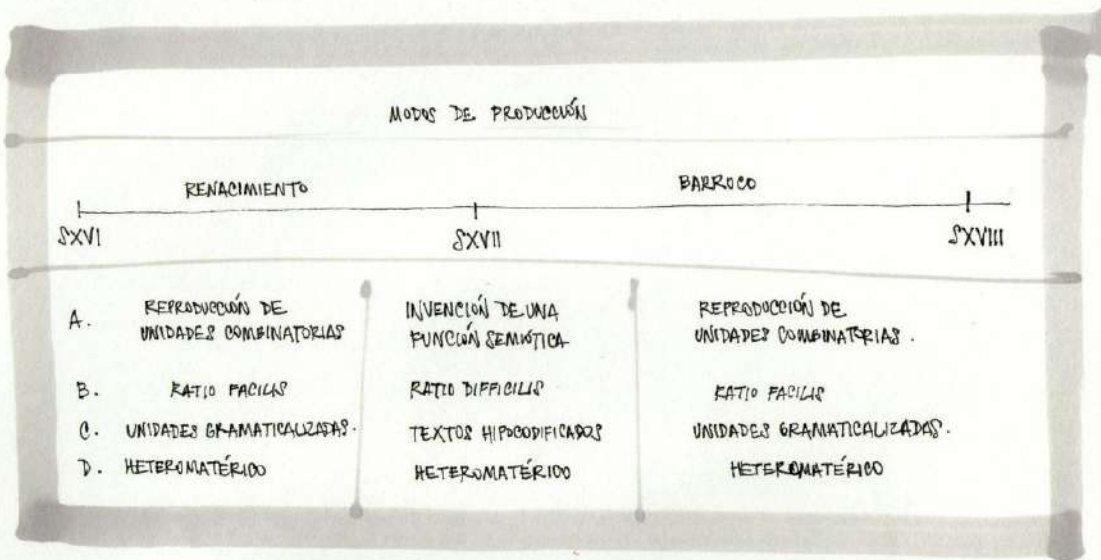
25/10/11

Los modos de producción semióticos, en el caso de la pintura, están enredados (permeados) por la historia.

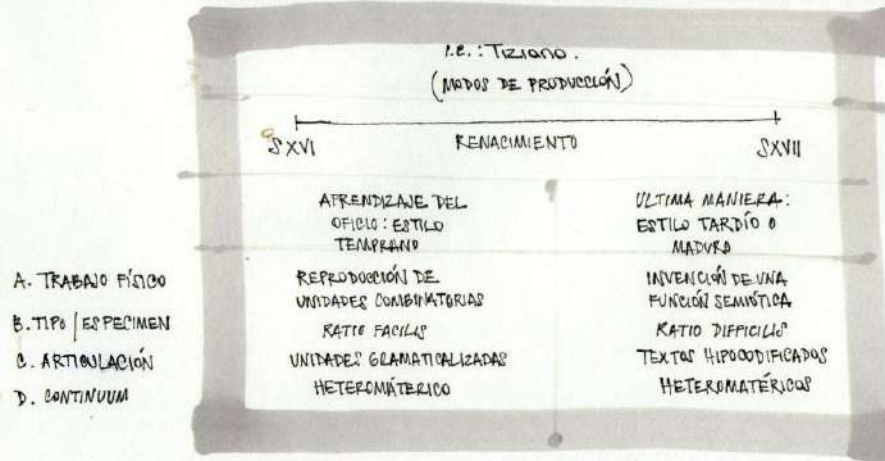
ERA DEL ARTE



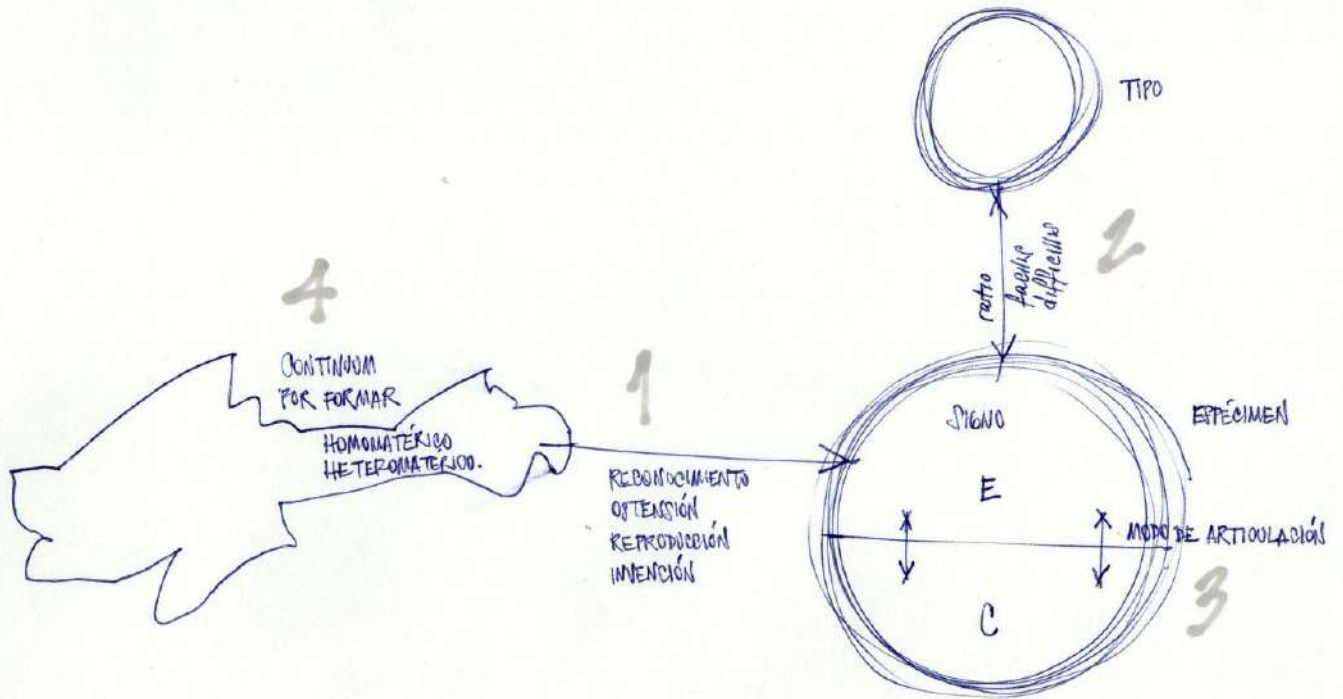
26/10/11

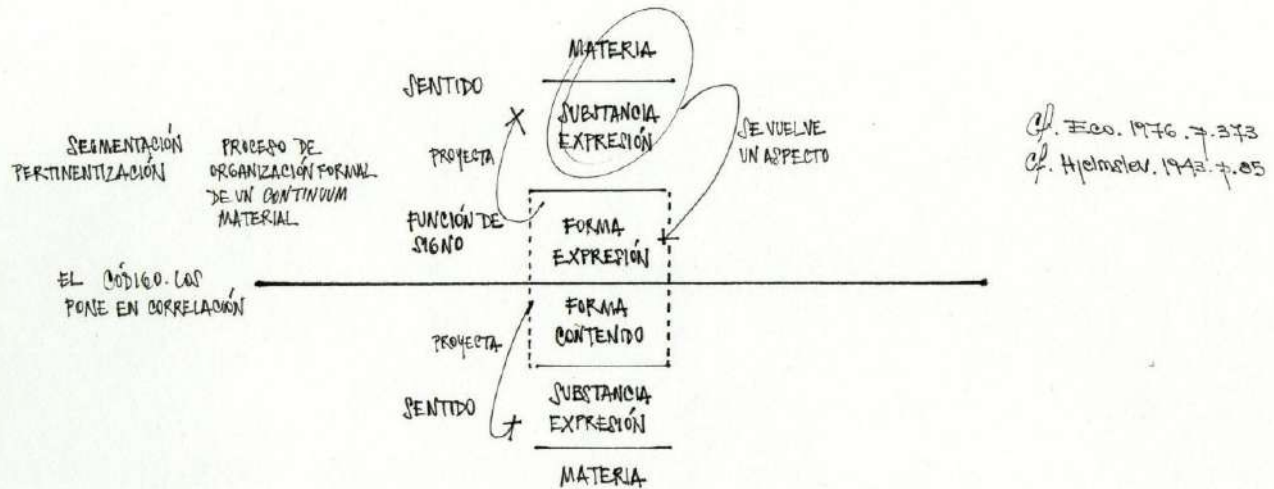


Esta misma dialéctica se da también hacia el interior del estilo de cada artista:



16/01/12





"En virtud de la función de signo, y sólo en virtud de ella, existen así dos fontivos, que pueden ahora designarse con precisión como forma del contenido y forma de la expresión. Y en virtud de la forma del contenido y de la forma de la expresión, y sólo en virtud de ellas, existen respectivamente la sustancia del contenido y la sustancia de la expresión, que se manifiestan por la proyección de la forma sobre el sentido, de igual modo que una red abierta proyecta su sombra sobre una superficie sin dividir." Hjelmslev. 1943. p. 85.

**FIGURAS PICTÓRICAS:
LAS VELADURAS**

PINTURA EN CAPAS.

- * Leonardo - Verocchio. Cf. Doerner, p. 326.
Opas, barnices intermedios, carnaciones
- * Opas en "La Virgen de los rosos" Cf. Doerner, p. 327
- * Tiziano. Cf. Doerner, pp. 328 y 33.
Carnación. p. 329 y 330.
- * El Greco. Cf. Doerner pp. 331 y 332
- * Rubens. Cf. Doerner pp. 333 y 33

FIGURAS.

- * Unidades menores desprovistas de ado.
que por medio de su combinación pueden
generar otras unidades significantes
infinitas: SON UN NÚMERO DE UNIDADES
LIMITADAS.

FIGURAS YENNA, F.

12/04/11

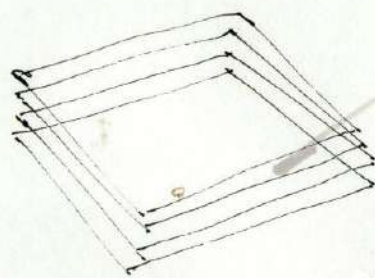
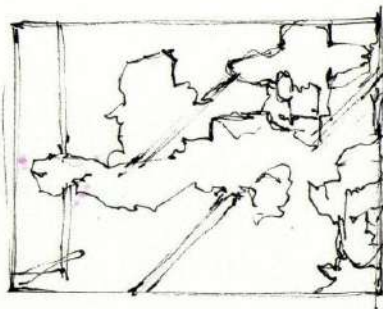
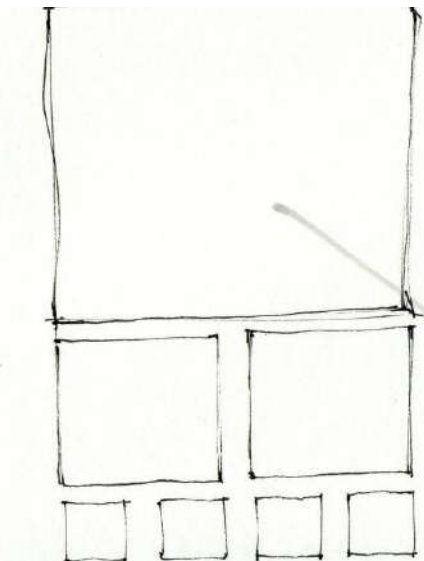
- * "Unidades elementales del lenguaje visual, corrientes de significados denotativos" p. 19.
- * "Respos elementales corrientes de denotación, es decir, de figuras" p. 19.
- * "Unidades elementales corrientes de significado, las figuras y cuyo valor viene dado por diferencias de posición y oposición dentro de un contexto sistemático (queriendo establecer una equivalencia con el lenguaje verbal, las figuras podrían corresponder a los fonemas)" p. 10.
- * [DIMENSIÓN TRAGMÁTICA DE LAS FIGURAS]
- * "Pero, a pesar de su riqueza ilimitada, para que sea adecuada una lengua también ha de ser fácil de emplear, práctica para aprender y usar. Y, respetando la exigencia de un número ilimitado de signos, esto se puede obtener si todos los signos están constituidos por "no signos", que entran en un sistema de signos como partes de signos, aquí los llamaremos figuras; se trata de un término puramente operativo, introducido simplemente por conveniencia." [L. Hjelmslev. I fundamentos de la teoría del lenguaje. p. 51] p. 10.
- * "De esta manera, se determina un sistema constituido por unidades que se distinguen por diferencia y oposición (...)" p. 10.
- * "Se trata de un momento decisivo de la investigación analítica que tiende a desprender el signo de su substrato natural para colocarlo en un plano abstracto" p. 11.
- * (...) "Lograr una disociación entre lo connotado material de los sonidos y la abstracción convencional de los fonemas" p. 11.

FIGURAS. Yenna, F.

12/09/11.

- * "(...) en el dibujo de Rodin, los colores se disponen como unidades diferenciales, no como hechos concretos sino, precisamente, clases de hechos concretos, es decir, entidades lingüísticas abstractas que transfieren en términos de discontinuidad y de invariabilidad (relativa) la continuidad y la variabilidad de los datos naturales, materiales, concretos." p. 11.
- * "[Seurat] se dio cuenta que una teoría lingüística del arte (y de la pintura) no puede dejar de tender a la institución de un sistema y que la fuerza de un sistema depende del grado de invariación de las unidades de base y de las reglas combinatorias." p. 9.
- * "Para ello recurre a un procedimiento típicamente analítico, que descompone el tono en sus componentes elementales y organiza estas unidades sobre la base de las relaciones y dependencias internas, fundadas en reglas constantes; por medio del mismo procedimiento descompone la continuidad espacial en unidades elementales (líneas verticales, horizontales, diagonales, puntos de color) y organiza estas unidades de base en un conjunto fuertemente solidario, en una estructura, en la que lo que avería, en última instancia, no es la correspondencia entre interior y exterior, entre el cuadro y las oposiciones fenomenológicas, sino sencillamente, y con mayor coherencia, la relación interna de aquellas unidades." p. 9.
- * "(...) sino en el análisis de los elementos lingüísticos de base y en las reglas de su organización." p. 8.
- * "El procedimiento tiende a redefinir los invariantes de base del lenguaje pictórico y de las reglas que presiden la organización de los datos elementales, sobre fundamentos esencialmente sintácticos." p. 8.
- * "Por el otro lado, la línea onírica se ha dedicado a la determinación de las figuras, es decir, de los unidades lingüísticas elementales carentes de significados denotativos, y a las reglas de su organización sintáctica."

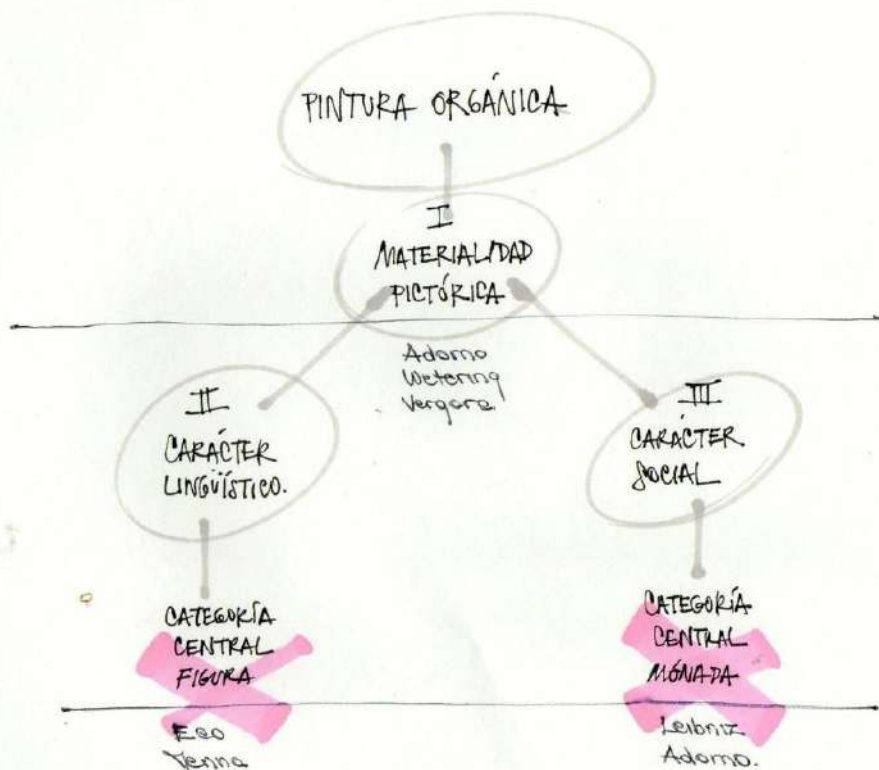
H/89/11



La complejidad de la dimensión lingüística de la pintura orgánica (ese sistema entrelazado de unidades de base discretas y carentes de significado) es que la cadena sintagmática se estrella sobre la superficie pictórica, se superponen todos los espas y se ofrecen de golpe, en simultáneas, espasialmente como una sola cosa indiferenciada...

Hay dos categorías que extrapoladas, abstruidas y depositadas alrededor del material pictórico habilitan a pensar en su potencial lingüístico y social:
i. la categoría de «figura» y ii. la categoría de «monada»

01/10/2011

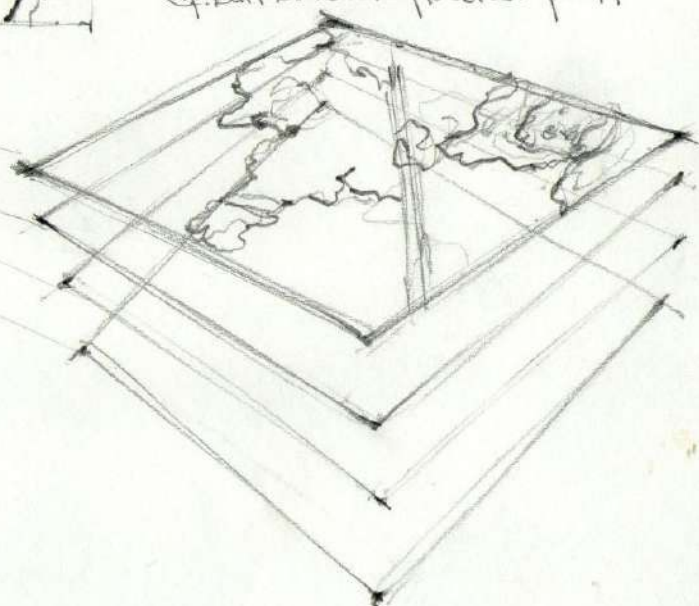
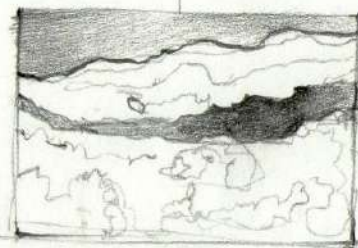
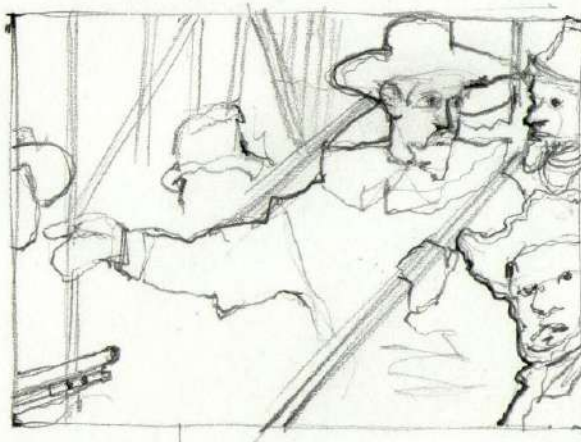


"Se trata de configuraciones materiales que simulan condiciones perceptivas o componentes de los signos técnicos (Kalkofen, 1973, en respuesta a Eco, 1968)"

— Eco, O. Tratado de semiótica general. p. 291. —

18/10/11

PRIETO 1966	ECO 1968	MENNA 1974	ECO 1976
Mensajes y señales	La estructura ausente	La operación analítica en el arte moderno	Tratado de semiótica general
	Código		Idiolecto
Figuras	Figuras	Figuras	Modos de producción de signos.
Señales	Signo icónicos	Imágenes	Texto



En la pintura óseas seccion las unidades
mas o menos discretas que se articulan en
una combinatoria p/ ser involucrada est al
lenguaje? Podría pensarse que los límites, las
veladuras o los azules de pintura se corresponden
con estas unidades.

Of. Peric & Hooze. en Vienna. pp. 23 y 53.

Of. TF p. 91 y Rembrandt. p. 222.

Of. Vienna. La opción analítica es el arte.
p. 20.

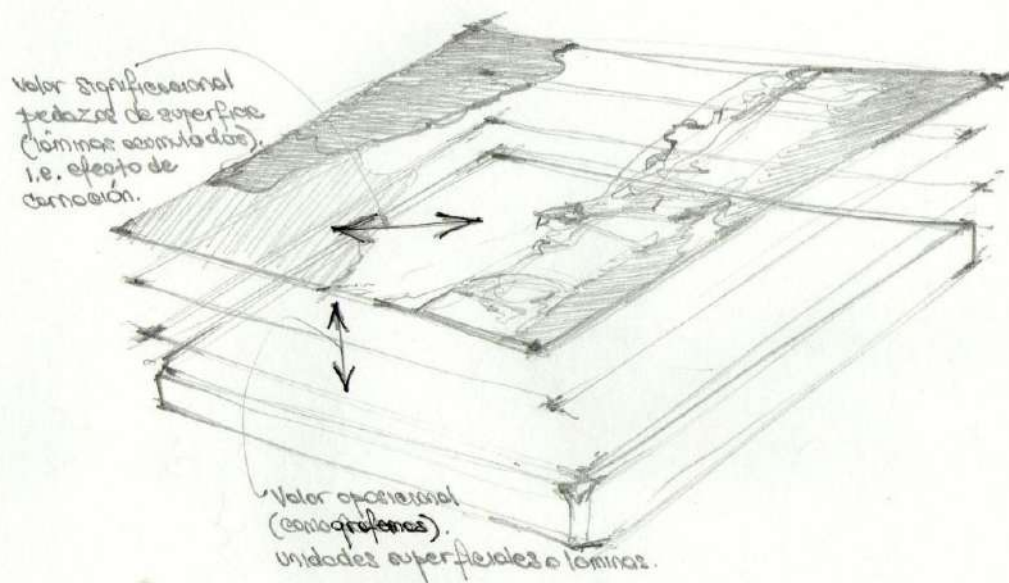
Of. Wetering. Rembrandt, el trabajo del pintor.
p. 243.

Of. Barthes. Lo obvio y lo oculto. p. 247.

13/05/11

SOBRE LA DIMENSIÓN LINGÜÍSTICA DE LA PINTURA INTEGRAL AL ÓLEO

[superficie de Fernando Forner: valor oposicional (vertical) / valor significacional (horizontal)

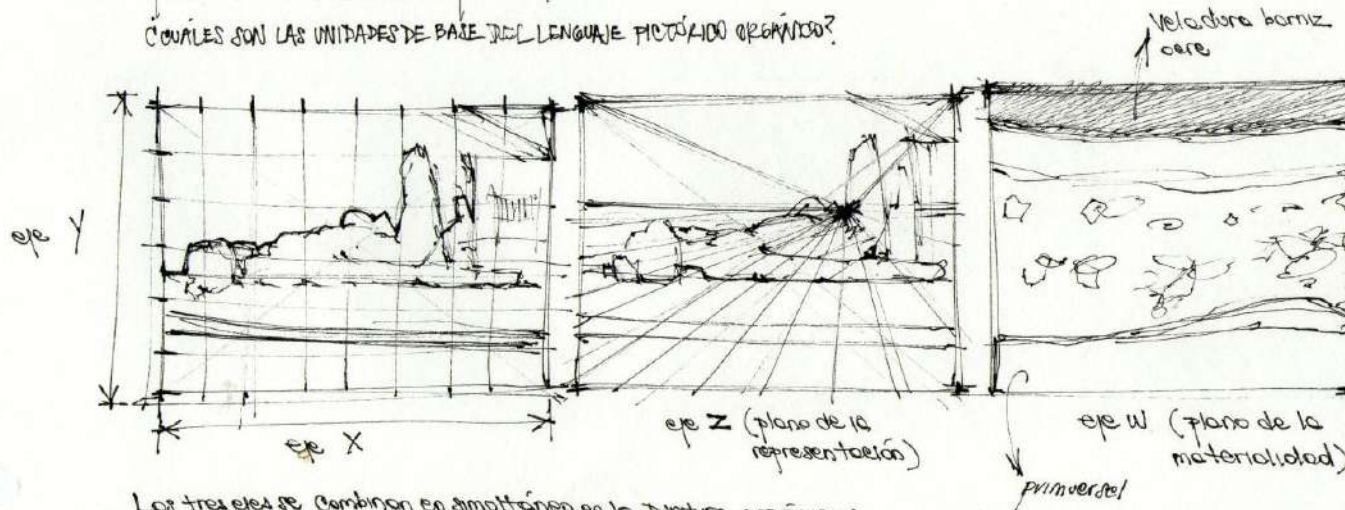


cf. Yema. pp. 10 (y nota al pie 7), pp. 11, 12, 20.
y en Centrípetas & Centríporas. pp. 23. y 82.

¿CÓMO SE PUEDE VOLVER LA LÍNEA ANALÍTICA SOBRE LA PINTURA ORGÁNICA?

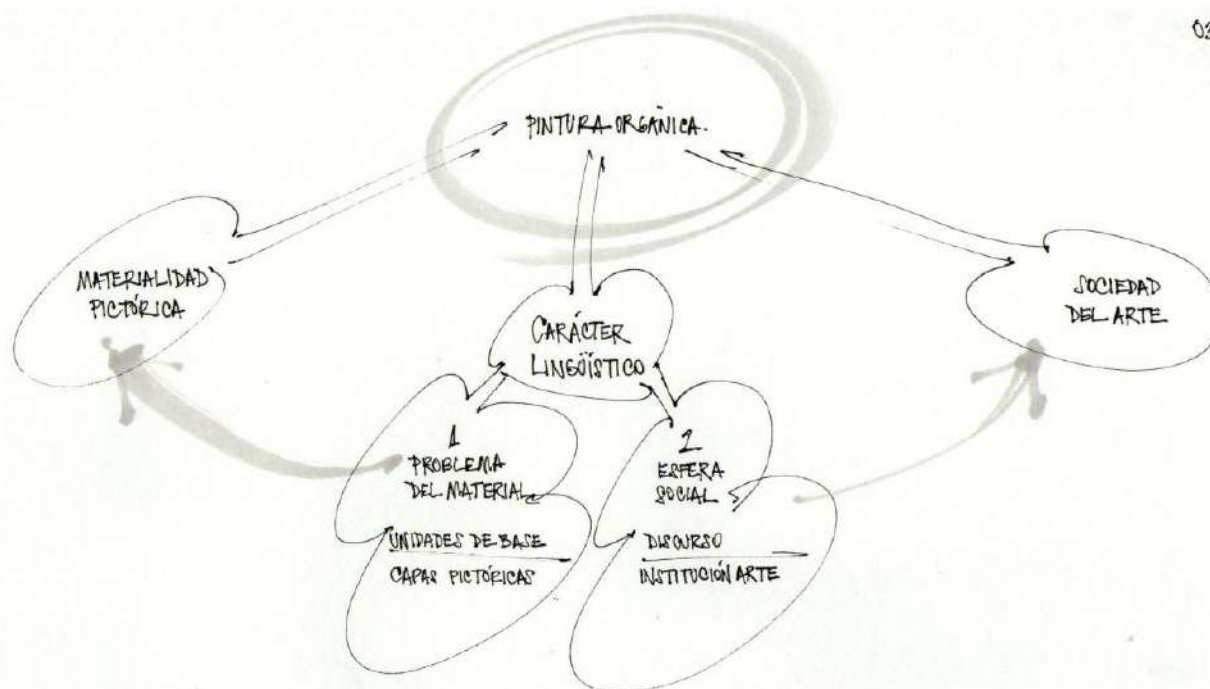
HAY QUE REDUCIR EL TODO A SUS PARTES, DESCOMPONER EL ORGANISMO A SUS MEMBRAS DISCRETAS Y ANALIZAR SUS COMPONENTES Y SUS COSTURAS.

CUÁLES SON LAS UNIDADES DE BASE DEL LENGUAJE PICTÓRICO ORGÁNICO?



Los tres ejes se combinan en simultáneo en la pintura orgánica:

- 1) El más evidente, a prima visto (el más pregnante), es el plano de la representación. eje Z [virtual]
- 2) Luego, aparece la espacial pictórica, la superficie sobre la que está deformada la sustancia pictórica. Articulación de formas y colores.
- 3) Finalmente, esa superficie posee una superposición, una articulación en vertical (Z)



CARÁCTER LINGÜÍSTICO:

El carácter lingüístico de la pintura orgánica remite (1) al problema del material (pensando en lenguaje como un sistema de unidades discretas y articuladas); y (2) a la esfera social (pensando en lenguaje como un fenómeno social).

Entonces es preciso determinar:

- 1) ¿cuáles son esas unidades?
- 2) ¿cómo se diferencian o qué las diferencia?
- 3) ¿cómo se articulan?

Cuando la propia pintura volvió sus propios elementos constitutivos (figuras)
 es objeto de problematización y con ello se volvió lenguaje negando el arte del
 pasado, pero de manifiesto que ese carácter lingüístico estuvo siempre en el arte.
 Esto es, cuando el carácter lingüístico de la pintura se volvió su principio
 constitutivo delatándose retrospectivamente a toda la pintura del pasado como lingüístico.

[Argumento de Adorno. *Q. TE.*]

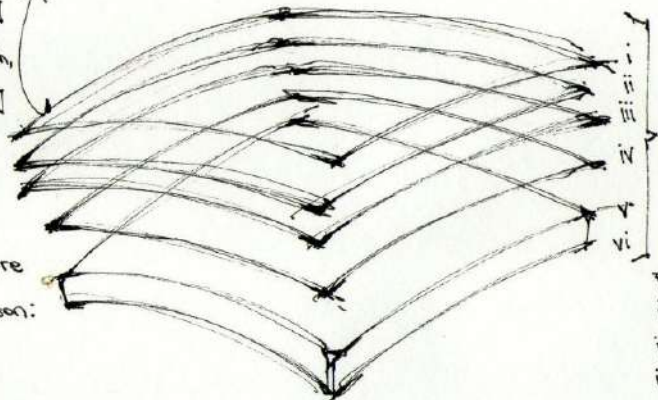
La operación constante
 que rebarbe a todas las
 figuras [elementos de base]
 es la superposición [una
 manera de la suma, adición,
 adhesión del material
 pictórico a la superficie]



Las relaciones entre
 las figuras de la
 pintura orgánicas son:

- transparencia
- opacidad
- apertura
- impermeabilidad
- superposición/juxtaposición

Figuras (capas de pintura) [Vlemo, Fraenze & Pené p. 24]



Imágenes [nivel articulador]

Todas las capas de pintura [figuras]
 articuladas constituyen la
 representación pictórica [imagen]

FIGURAS [elementos constituyentes]

- i barniz o pátina o "tono de esfera"
- ii retoques o "pentimenti"
- iii puesta del color
- iv grisado
- v "primer" o imprimación
- vi soporte y "primer"

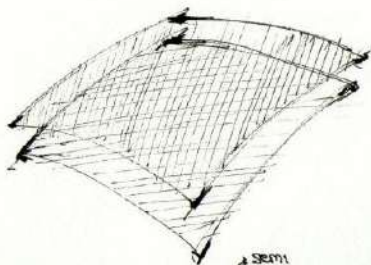
Armar un cuadro analítico de
 cada una de estas figuras.

COMBINATORIA DE LAS UNIDADES DE BASE EN LA PINTURA ORGÁNICA [FIGURAS]

Relaciones y dependencias internas de las unidades elementales.

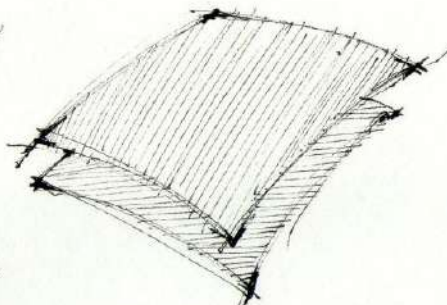
Op. Xenna. 7-9, 10

A. TRANSPARENCIA



Una capa cubre a otra pero la segunda es transparente y deja a ver a través de ella a la primera. Sustancia pictórica oleosa y dispuesta en veladura.

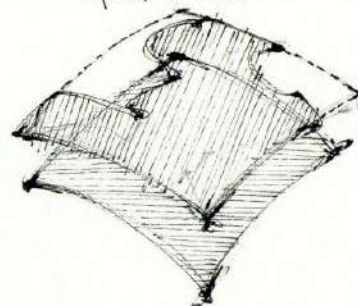
B. OPACIDAD



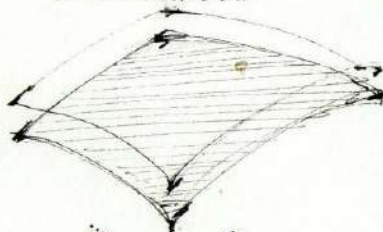
Una capa (ii) cubre a otra (i) pero la segunda (ii) no deja ver a través de ella a la primera (i). Sustancia pictórica pastosa, espesa, y la capa es de mayor espesor.

C. APERTURA

Una capa (ii) cubre a otra (i) pero solo en una parte de la superficie de (i). Así la capa (i) se muestra entre espacios de la capa (ii) sin cubrir.



D. IMPERMEABILIDAD



Una capa (ii) cubre a otra (i) pero la segunda (ii) es completamente transparente y deja a (i) de una posible capa (iii) de pintura posterior o bien de las agresiones externas. Barniz final y barnices intermedios.

E. SUPERPOSICIÓN / Yuxtaposición



La relación entre las capas es en general de superposición (veladuras: A, B, C y D) o de yuxtaposición, esto es, siempre en la lógica abajo-arriba o lado-lado pero que son percibidas en simultáneo (carácter especial)

F. COMBINACIÓN DE LAS ANTERIORES

orgánico
Lo pictórico es siempre adhesión de materia pictórica sobre una superficie.

LENGUAJE [PROPIAMENTE DICHO]

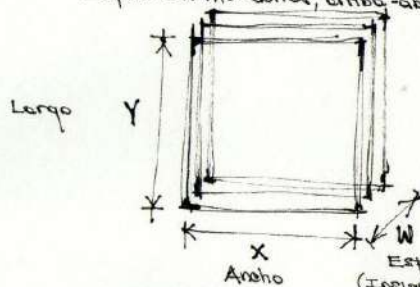
Unidades dispuestas sucesivamente (sucesivamente)
 Naturaleza temporal de la cadena hablada.
 Relaciones sintagmáticas.
 Lógica primero-segundo o antes-después.

	Oralidad	Escritura
Letras	Fonema + Fonema	Grafema + Grafema
Palabras	Unidad + Unidad léxica	Unidad + Unidad léxica
Oraciones	Estructura oracional	Estructura oracional

PINTURA ORGÁNICA

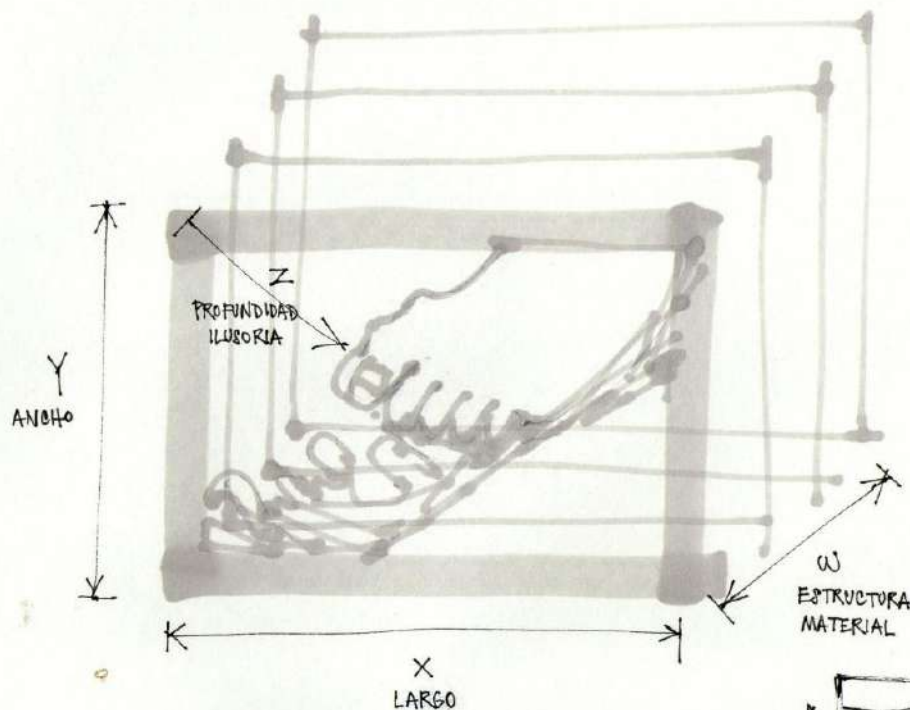
Unidades dispuestas simultáneamente.
 Naturaleza espacial (superficial) de la pintura.

Lógica delante-detrás, arriba-abajo o lado-lado



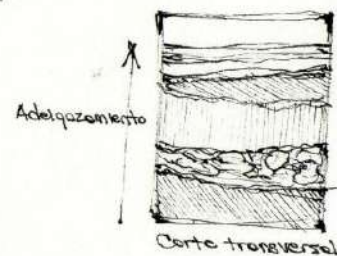
Espesor
 (Insignificante o mucho menor en términos de dimensiones respecto de X-Y, fuera del plano de la representación, z que aparece ilusoriamente cubrir dimensiones reales, pichadas [las del mundo mismo]. Se capta o bien durante la factura de la pintura, en una restauración o en estudios al microscopio, RX, TAC, etc.)

07/09/11



PROCESO PROGRESIVO DE ADELGAZAMIENTO DE LAS CAPAS.

Es habitual que las primeras capas de la estructura pictórica original sean más opacas, espesas y gruesas y que a medida de se avanza en la construcción del cuadro (desde la segunda puesta del color en adelante) las capas adelgazan, sean más translúcidas y delgadas.



07/09/11

Figura	Medium	Pigmentos	Consistencia	Cromatismo	Técnicas	Función
Soporte	Lienzo Arpillera					
Primer	Acete cola etc.	Albayalde Blanco de plomo.	Espesa densa.	Amarillento Blanco terroso cero.		Impermeabilizar el soporte.
Bate pictórica	Acete Linaza	Cere tierras rojo.	Espesa.	cere Amarillento terroso.		Cromatismo general.
grisaille	Acete de linaza Huevo Lecas	Color muerto. Blanco de plomo Negro. Tierras.	Variada. (tixotropía)	Gris cromático. Cromatismo desaturado		Planes de luz y sombras. y de la composición
Puesta del color	Acetes. Lecas Huevos	Variadas:	Oleosa.	Variada. (color local)		Color local Perspectiva aérea. Carnadales.
Petateo	Acetes Lecas Barnices	Variados.	Oleosa.	Variado.		Correcciones pentimenti

12/09/11

SECUENCIA DE ADHESIONES

1ª SUPERPOSICIÓN

SOPORTE CRUDO



primer o
base pictórica

2ª SUPERPOSICIÓN

PRIMER



primario o
imprimación

3ª SUPERPOSICIÓN

PRIMVERDEL



"color
muerto"

4ª SUPERPOSICIÓN

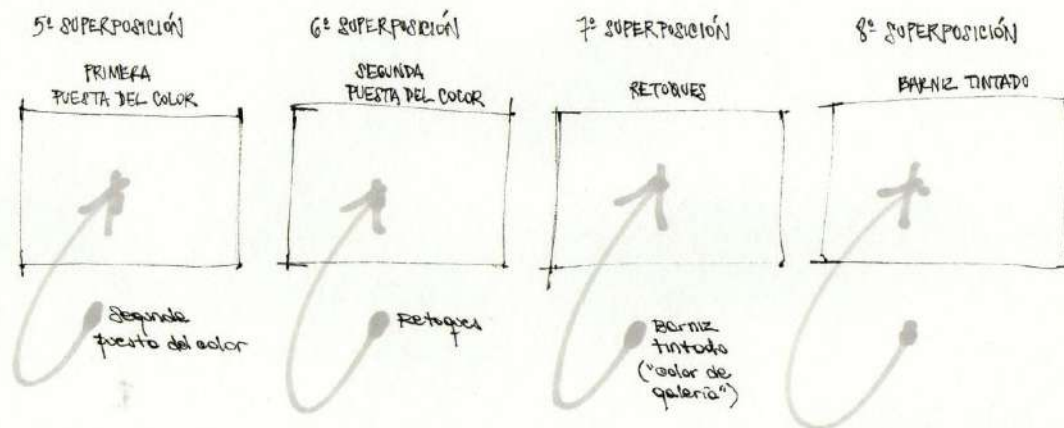
COLOR MUERTO



primera
puesta del color

12/09/11

SECUENCIA DE ADHESIONES.



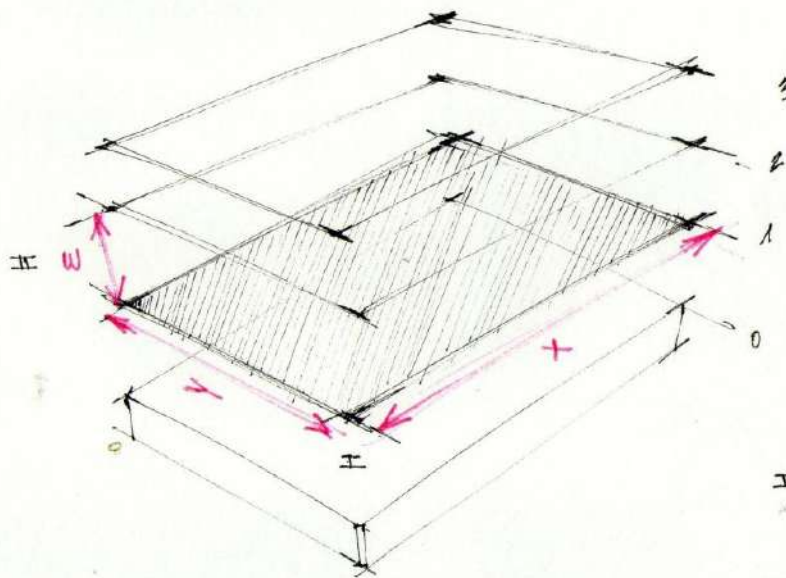
12/09/11

Cf. Yonca. p. 9, 10, 11

L.J. Prieto. Montajes y señales. Edit. Seix Barral, Barcelona, 1967.

EcoV. La estructura ausente, 1975, p. 137 y ss.

EcoV. Tratado de semiótica oral.



- I. Descomposición de la amalgama en unidades superficiales de base (figuras: capa de pintura)
- II. Articulación de las unidades superficiales de base por medio de las operaciones de superposición.

Cada figura obtiene su identidad, su discreción u oposición (valor oposicional) en la amalgama pictórica en virtud de D. Características

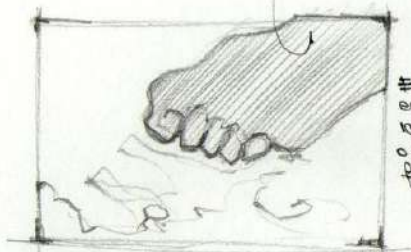
- A. Posición en los niveles pictóricos
- B. Naturaleza de la mezcla pictórica o consistencia
- C. Estructura de las pinceladas
- D. Estructura cromática o pigmentos.

↓
Habría así un cierto grado de homogeneidad que unificaría a cada uno de estos niveles y a la vez los diferenciaría por oposición a todos los demás, y pondría las posteriores articulaciones o combinaciones. Esta unificación es superficial (x,y) y las relaciones y oposiciones en la superposición (w).

12/09/11

APARIENCIA SIMULTÁNEA DEL TEXTO PICTÓRICO

Perceptemas
(signos)

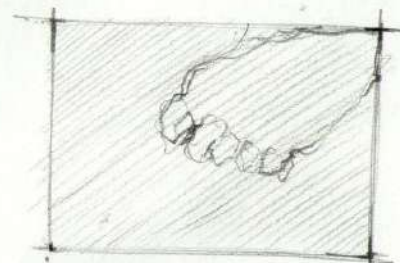
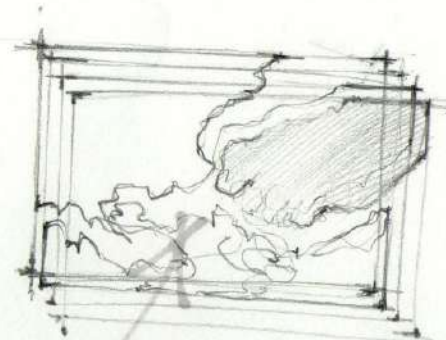


El conjunto, la figura,
equivale a un enunciado
rónico, texto pictórico
o seme (equivale a una
frase).

Texto pictórico posee perceptemas
(o unidades pictóricas perceptibles distribuidas
sobre la superficie) que está construida sobre
elementos de forma (formemas) y de color
(cromemas). Cada uno de estos perceptemas y
sus correspondientes formemas y cromemas
remiten a núcleos o capas pictóricas (no verbales
como tales, "no signos", partes de signos: FIGURAS)

Cp. Tópica, p. 10. (y sobre todo, la nota 7).

FIGURAS PICTÓRICAS



Cada figura posee una regularidad
en sus formemas, cromemas y en su
materialidad

14/09/11

FIGURAS.

Figuras.

Características
generales

En la pintura
orgánica: Veladuras.

No-signos o parte de
signos o pre-signos.

Cada veladura por sí sola
no constituye una pintura.

Unidades elementales.

Cada capa de veladura es una
unidad.

Diferenciales, discretos o
discontinuos

Al microscopio se notan
las capas pictóricas.

Relaciones de posición y
oposición

Se ordenan en posiciones de
arriba/abajo y se oponen por el cromatismo,
la densidad del material, la textura, la pincelada, etc.

Invariantes

Método más o menos instituido

Entidades lingüísticas
abstractas: clases de
hechos.

Cada capa es trabajada con
relativa regularidad: e.g. el
planteo en grisaille

Gobernados por reglas
sintácticas o combinatorias
de dependencia interna.

Superposición con distintos
grados de opacidad y transparencia.

Forman conjuntos
fuertemente solidarios

Análogos pictóricos.

Orientes de
significado denotacional

Esta ausencia de significado
denotacional va retrocediendo
conforme avanza el cuadro, siendo
absoluta en la imprimación, alta en
el grisaille y muy baja en la 2ª puesta del color.

FIGURAS

FIGURAS	Características generales	Unidades de color-forma		Unidades o capas superficiales [Veladuras]
		Color	Forma	
	No-signos, parte de signos o pre-signos	Unidades de color-forma que por sí no constituyen los elementos representados.		Cada veladura por sí sola constituye una pintura orgánica
	Unidades elementales	Se corresponden a las áreas superficiales distinguibles (planas, objetos o partes de objetos, etc.).		Cada capa de veladura es una unidad
	Diferenciales, discretos o discontinuos	A la percepción, cierta y próxima a la superficie.		Al microscopio
	Relaciones de posición y oposición	Posición en el plano X-Y y que remiten a distintos sentidos o ejes de W.		Posición: ornita/cbajo; Oposición: cromatismo, densidad, textura, etc.
	Invariantes	Posición: yuxtaposición. Oposición: cromatismo, valor, textura, etc.		Método del óleo (tradición) "Estilo fresco"
	Entidades lingüísticas abstractas: clase de letras.	Colores identificables y producidos (pigmentos)		Regularidad de cada capa: ej. grisaille
	Organizados por reglas sintácticas: combinatoria			Superposición con grados de opacidad/transparencia.
	Formas compuestas fuertemente solidarias			Amalgama pictórica.
	Carentes de significado denotativo			El óleo es proporcional al avance del cuadro.

Lo innovador de mi hipótesis, es agregar una tercera figura que es propia de la pintura de la tradición, el óleo: veladura

¿Conviendré trabajarlos como un par de figuras inseparables, o como -mejor aún- una figura bifásica, diádica? Unidades de color-forma. NO DESARROLLARLOS, pues las unidades de base de la pintura ya han sido puesto al descubierto por la pintura misma en el r. XX

14/09/11

FIGURAS

GRADOS O NIVELES DE ARTICULACIÓN	
Z	Imagen pictórica orgánica.
X-Y	Unidades pictóricas reconocibles.
W	Capas de veladuras.
O	Color y forma.
-1	Sustancia pictórica.

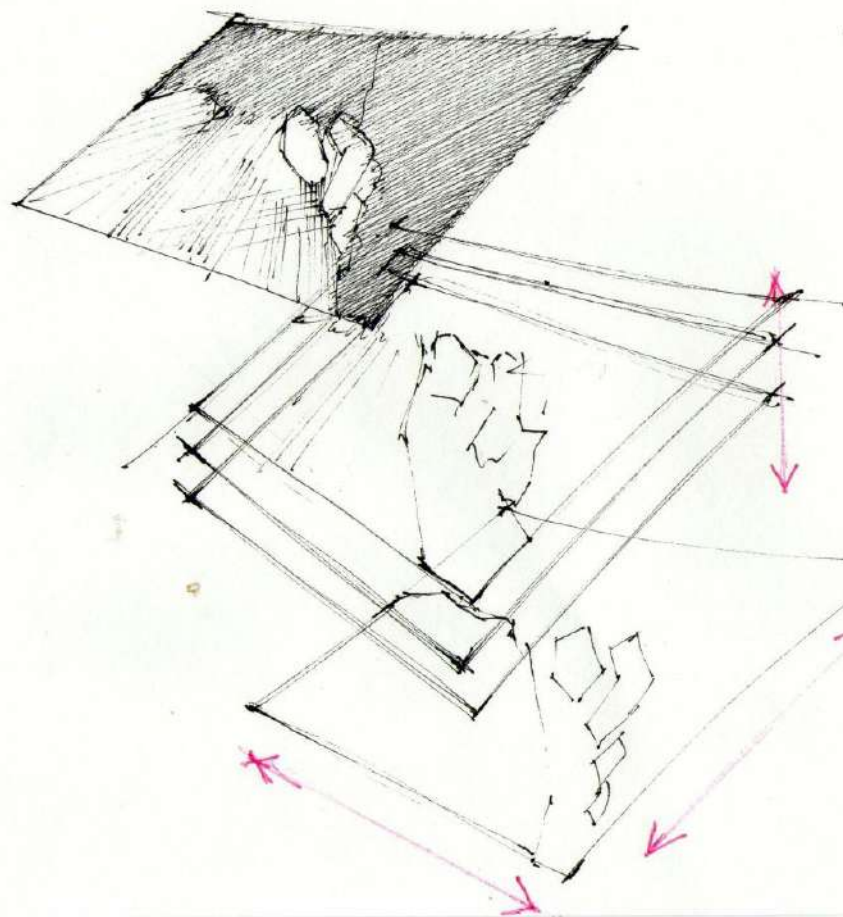
¿ Las figuras en la pintura orgánica
refieren a unidades cromáticas (cromemas),
unidades formales (formemas) y a unidades
superficiales (veladuras)?

¿ Son de igual rango? ¿ O las cromemas y las formemas
son partes constituyentes de las distintas unidades
superficiales?

GRADOS O NIVELES DE ARTICULACIÓN			
Representación Z	Imagen pictórica orgánica		
Superficie. X-Y.	Unidades pictóricas reconocibles.		
Figuras.	Color X-Y	Forma X-Y.	Veladuras. W.
Materia.	Sustancia pictórica.		

20/09/11

¿TRES ARTICULACIONES?



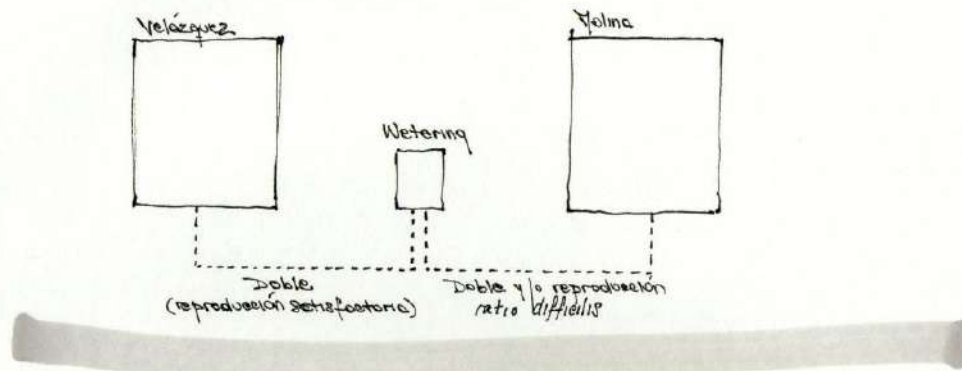
Eje Z y eje X-Y
 Eje Z y eje X-Y
 Cada forma y cada
 Cromera remite a distintas
 Capas del eje W.

Eje W (Veladora):
 Cada capa del eje W
 a su vez está hecha de
 nuevas formas y nuevas
 cromas.

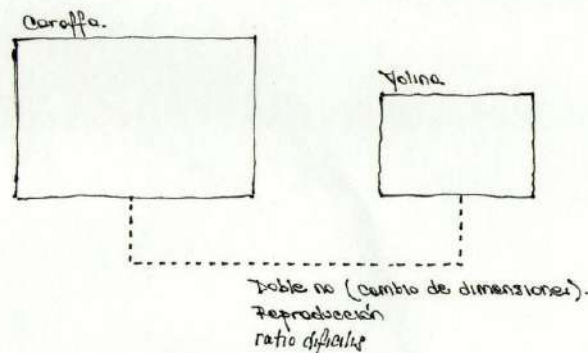
Eje X-Y
 Formas y cromas

26/07/11

"BUFÓN CALABACILLAS (EL BOBO DE ORIA)"

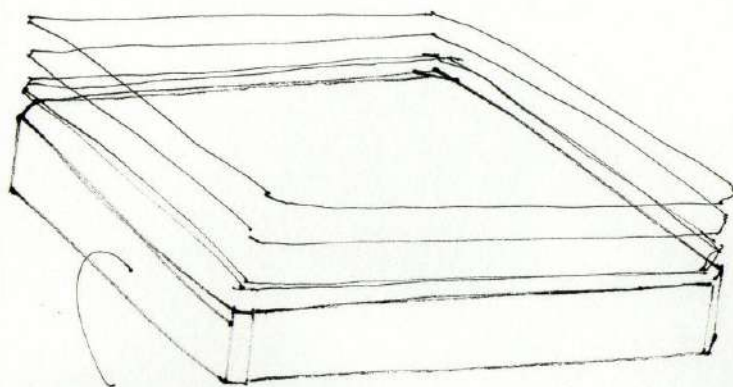


"ENTIERRO EN LA ALDEA"



Op. Eco. Tratado de semiótica general.
pp. 201, 291, 269-276.

12/10/11



[FIGURAS] UNIDADES SUPERFICIALES

etc.

- 3 veladora
- 2 primavera
- 1 primer
- 0 soporte

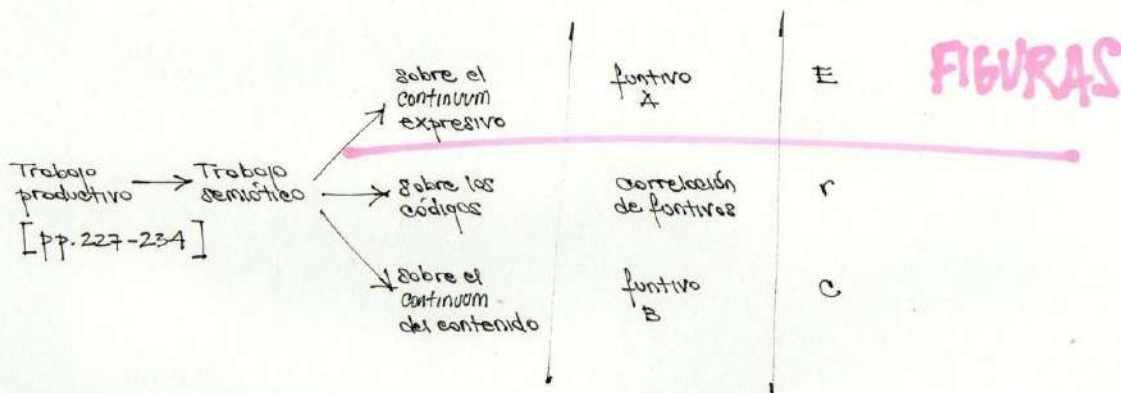
En la pintura las figuras podrían ser las distintas unidades superficiales, siendo el soporte en el grado cero y a partir de allí el resto: el primer, el primavera, etc. Hablar de UNIDADES SUPERFICIALES permite pensar en una TERCERA ARTICULACIÓN del código (o la lengua) pictórica [como sistema de signos pictóricos estructurados en expresiones] que (i) antecede a la articulación de colores y formas [que ya son semas porque poseen significados] y (ii) escapa del verbo centrismo. [ergo del mito de la doble articulación].

¿LA PINTURA, UN CÓDIGO DE TRES ARTICULACIONES?

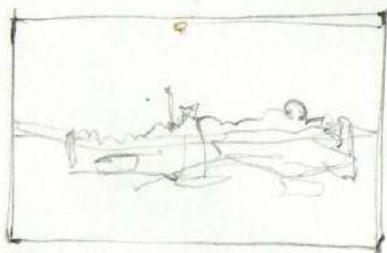
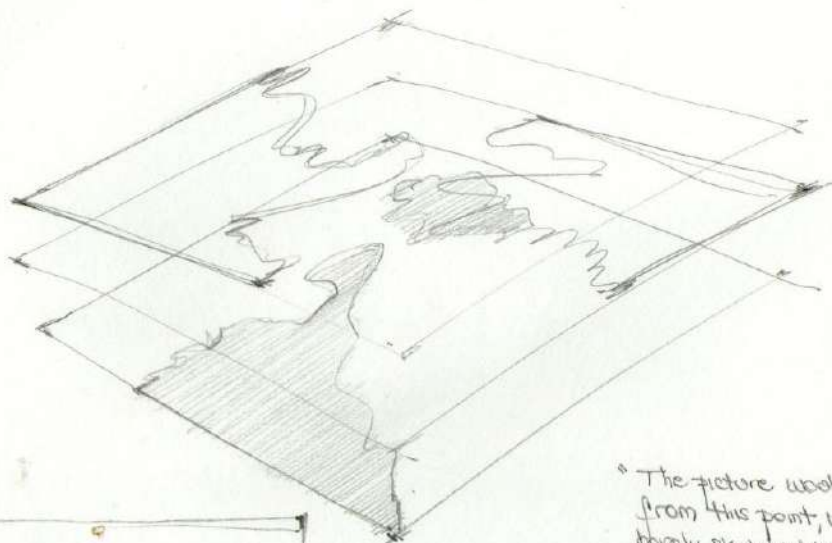
TEORÍA DE LA PRODUCCIÓN DE SIGNOS.

Eco, U. 1976

"Así pues, una tipología de los signos deberá ceder el paso a una tipología de los modos de producción de signos: el mostrar una vez más la vacuidad del concepto clásico de «signo», función del lenguaje cotidiano, cuyo aspecto teórico debe ceder el concepto de función semiótica como resultado de diferentes tipos de operación productiva" p. 236.



08/11/11



Camp occurs on
Entrance in la aldea...

"The picture would progress irregularly from this point, with some areas remaining barely sketched in, while others approached the final stage." VERGARA. 2001 p. 64.

(Hjelmslev. Prolegómenos a una teoría del lenguaje) pp. 66 y 83.
 Proceso de reducción (análisis de composicional:
 breaking down) [i] semiótico, del grado a la extensión
 del gesto, [ii] evolutivo, de la cantidad de entidades
 inventadas en un sistema semiótico; y [iii] histórico, en
 el mundo de la pintura este debe probarse de reducción
 de [i] y [ii] se le da desde la pintura integral hasta
 el grado cero de la pintura, momento en el que queda
 analizada las formas pictóricas donde el proceso de
 reducción se redondea, desde el impresionismo hasta
 el conceptualismo.

extensión
 (menor significación).

número

SISTEMA SEMIÓTICO.

	textos	signos	figuras. (parte de signos).
extensión	limitados	limitados, pero infinos	reducidos (elemento de significación)
número.	limitados.	limitados, pero infinos.	reducidos.

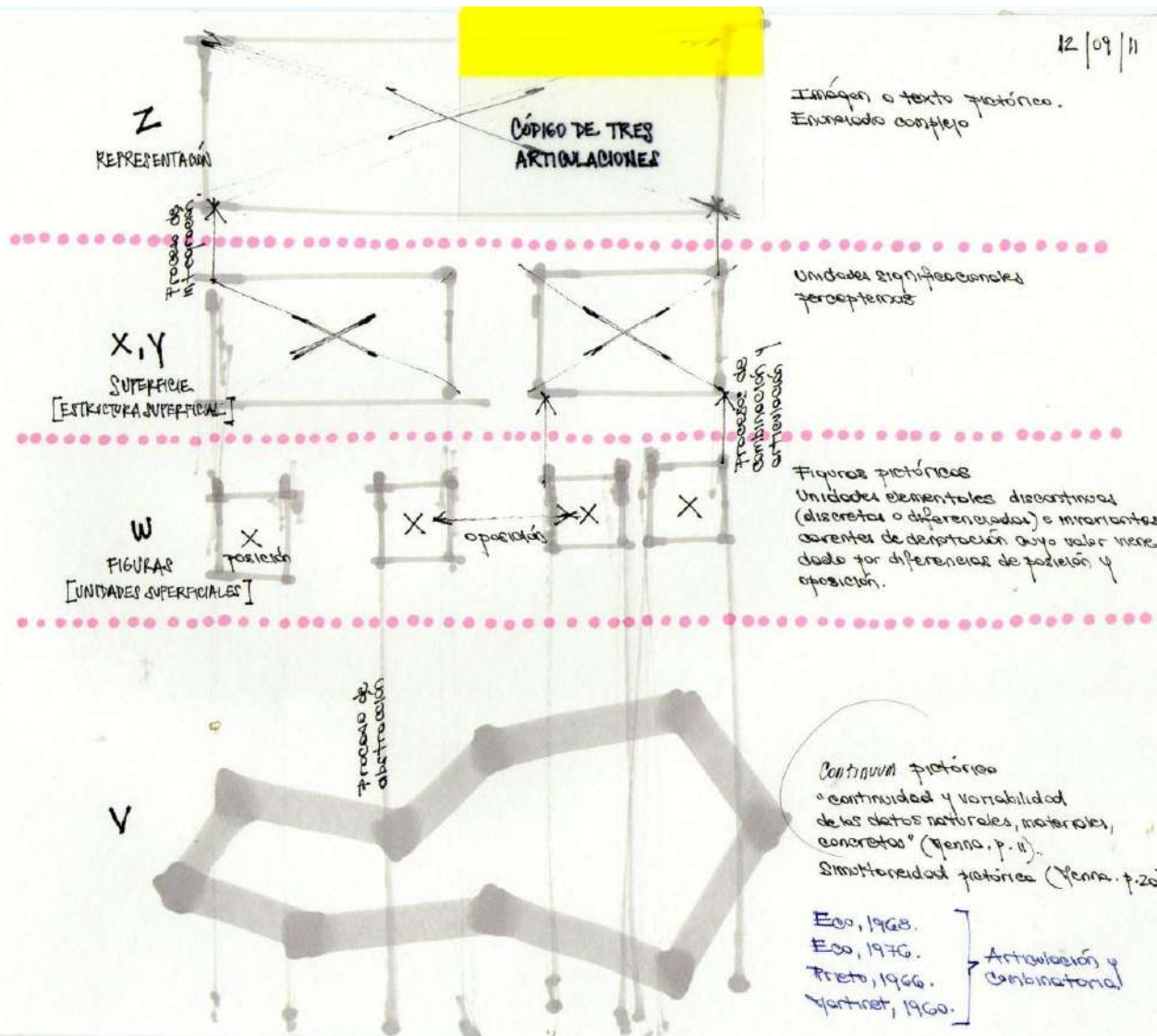
portador de
 significación.

no-signos.

J. HJELMSLEV. Prolegómenos ... pp. 65-73

12/12/11

12 | 09 | 11



18/10/11

Z ARTICULACIONES

Figuras icónicas
o figuras visuales:
«ángulos, manechas, relaciones
de claroscuro, relaciones de
figura y fondo, etc.»

1ª
ARTICULACIÓN

A. Signos icónicos:

«Corno, falda, pelo, nariz humana,
que humano, superficie rugosa, tela, etc.»

B. Enunciadas icónicas:

«un hombre alto y rubio está aquí con
un vestido claro, etc.»

«una mujer escotada sostiene a un niño
recién nacido, acompañado de tres hombres,
y otro conjunto de personajes en un rancho de
techo de paja, etc.»

2ª
ARTICULACIÓN

Texto pictórico:

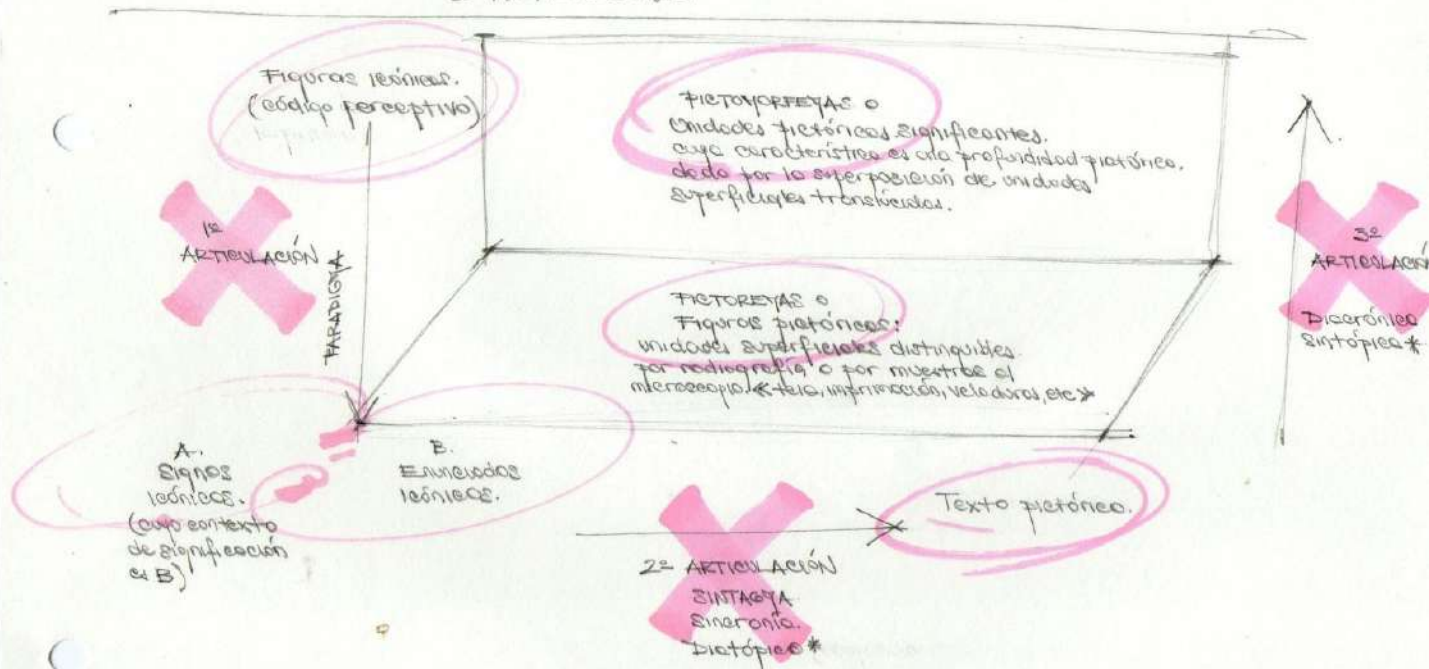
«Un maestro tieble o sus
alumnos en un aula»

«La Virgen María y el niño reciben
a los reyes magos, etc.»

G. Eco, 1969 (pp. 282-285).

18/10/11

3 ARTICULACIONES.

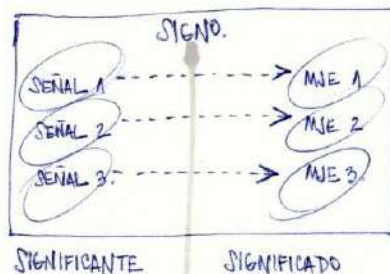
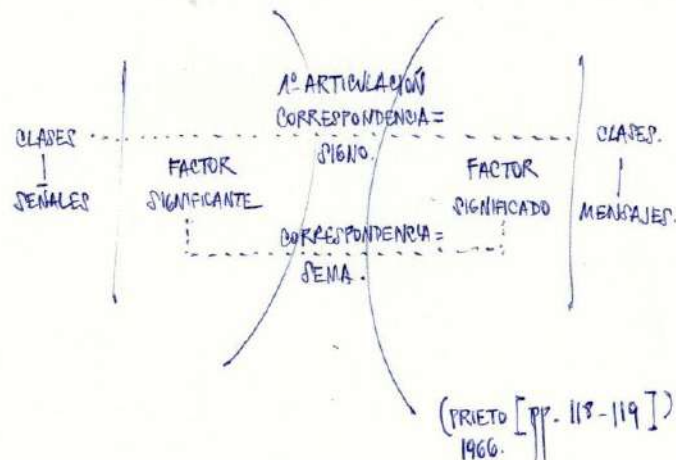


Cf. Eco, 1968 (pp. 282-285)

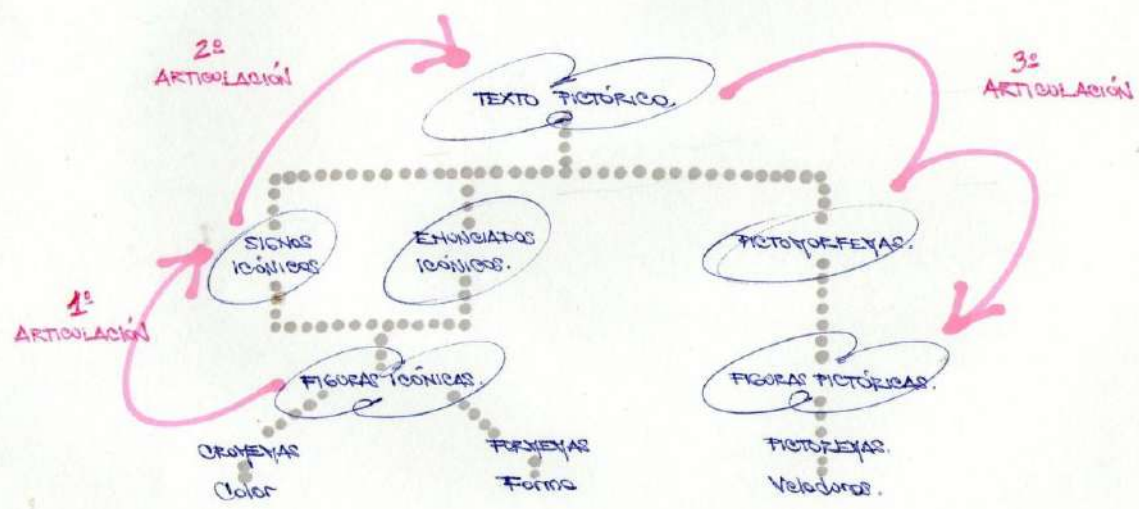
- * Dicotómico → en diferentes espacios, que ocupan distintas coordenadas espaciales (sobre la superficie pictórica).
- * Sintópico → en el mismo espacio, que ocupan las mismas coordenadas (las veladuras se han dispuesto dicotómicamente, en distintas sesiones o jornadas, pero se superponen).

26/10/11

CÓDIGO. O SISTEMA.



09/11/11



Of. Boceto 18/10/11

9/11/11

UMbral SUPERIOR
DE LA SEMIOTICA

C
CONTENIDO

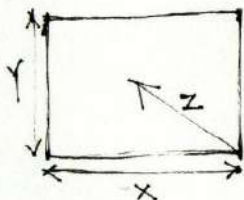
r
CÓDIGO

E
EXPRESIÓN

UMbral INFERIOR
DE LA SEMIOTICA

2. TRABAJO SOBRE LOS CÓDIGOS

TEXTO PICTÓRICO.



UNIDADES DE
RECONOCIMIENTO
VISUAL

ENUNCIADOS
ICÓNICOS

SIGNOS ICÓNICOS.

FIGURAS ICÓNICAS

ICONEMAS.

CHROMEMAS
COLOR

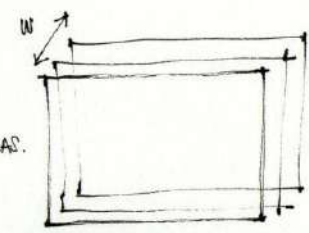
FORMEMAS
FORMA

PRODUCCIÓN SIMULTÁNEA DE LAS FIGURAS.

PICTOMORFEMAS.

FIGURAS PICTÓRICAS

PICTOREMAS
VELADURAS.



UNIDADES
MATERIALES.

A. INVENCIÓN -
REPRODUCCIÓN

B. RATIO FACILIS -
DIFFICILIS

C. HETEROMATÉRICO

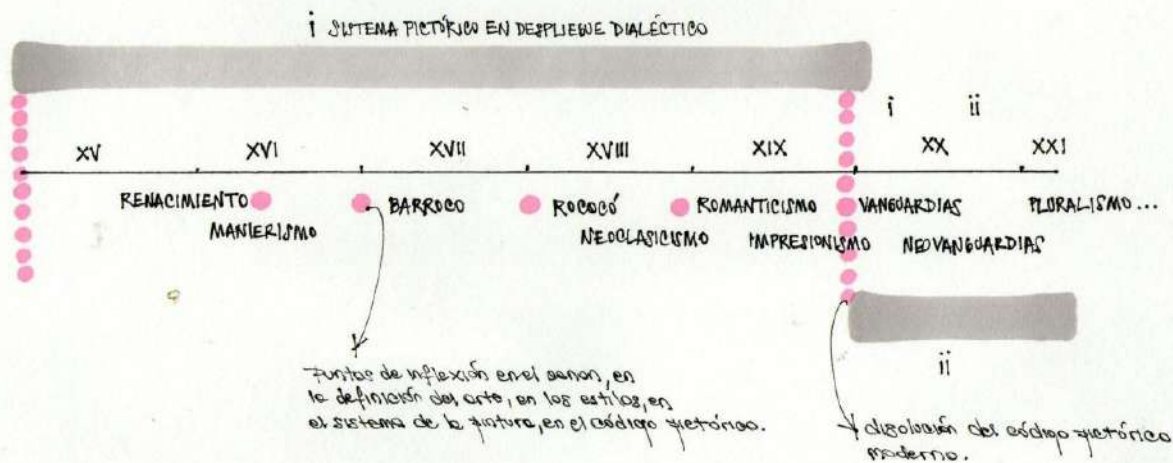
D. UNIDADES GRAMATICALIZADAS.

MODOS DE PRODUCCIÓN

1. TRABAJO SOBRE EL CONTINUUM EXPRESIVO

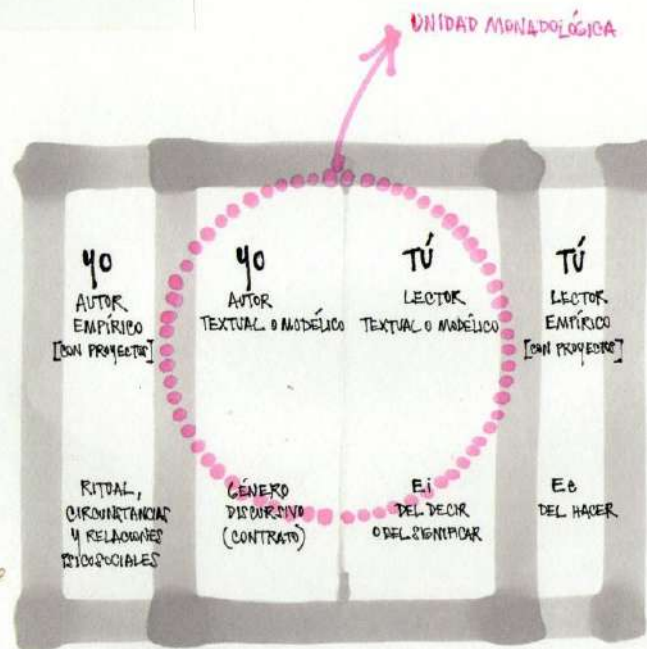
SOBRE LA COMPLEJIDAD DEL TEXTO PICTÓRICO

La pintura ha ofrecido enormes dificultades siempre llegado el momento de intentar ser explicada. La complejidad de su estructura, de las operaciones ~~de~~ productivas que involucra y la inmensa diversidad de estilos de imágenes que produce son causas de esta dificultad.



10/11/11

DISCURSO



En el caso de la copia inscibida de *Entierro en la aldea*, la pintura puede ser tomada como un discurso. El espacio textual o modelico puede ser reconstruido a partir de la propia configuración sintáctica (eje X, Y y Z, y R), de la propia arquitectura del texto. Este espacio textual que se configura materialmente en las tensiones de la sustancia pictórica guarda una relación de relativa pero considerable transparencia con el autor empírico, y sus circunstancias socio-materiales de producción. La propia pintura reconstruye su propia modelica, o textual que aparece y desaparece a lo largo y ancho de la tela, dejando más material aquí que allá, avanzando y retrocediendo, la línea minúscula por zonas. Esto habla del autor empírico, y en segundo grado permite hipótesis al menos sus circunstancias institucionales en las que se debate. Nada de eso forma parte del contenido, del tema o de la representación en la pintura de alifan, pues, un totalitario materialismo.

Dimensión social de la materialidad pictórica

El retorno a una forma orgánica de arte, [ver H. Foster, pp. 3.
la rehabilitación de la pintura integral, ¿quién teme a la neoravanguardia?]
en el caso de mi TF, ¿por qué no sienta
tendencias conservadoras en el presente?

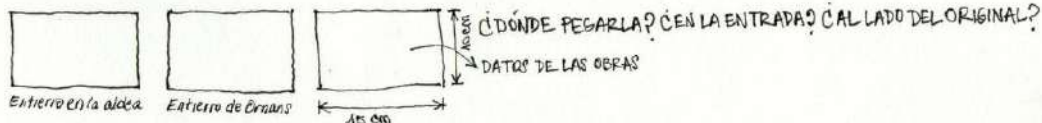
Una de las alternativas a esta posible ocurrencia
es en relación a lo que sería su "otro" artístico.
Pensando dialécticamente, una práctica conservadora
surge en reacción a otra práctica progresista, frente
a la cual se alza, encorajada, encerrada en un sí-mismo
(ver Horkheimer & Adorno), en un ego (ver Loebe y Foster:
¿y qué pasó con la posmodernidad?) y lo enviste con
agresividad. Su ego, se trata, precisamente de un otro,
pues uno de los creencias más instituidos en la actualidad
de nuestra geografía es que la contemporaneidad
de lo artístico consiste en que todo vale y que cualquier
cosa, sin importar su aspecto, su trabajo de factura,
su inteligencia, su autoconciencia, su historicidad
puede o es arte. El otro ante este *status quo*, es
la rehabilitación de una pintura que trata de
questionarlo, que ante todo se alza como un enigma
por ser precisamente una corteza: en medio de un mundo
del arte plagado de enigmas (para el lego) una corteza
(no cabe duda que la pintura, la mimesis, etc.) aparece
como un enigma (¿cómo es que hoy pintura "clásica" en medio
de lo radicalmente dispar?).



[ver H. Foster pp. 5 ¿quién(...)?]

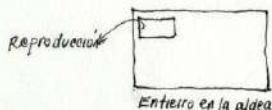
SE ME OCURREN VARIAS MANIOBRAS CRÍTICAS:

① SILENTE: REPRODUCCIÓN (PLOT) EN MINIATURA DE ENTIERRO EN LA ALDEA DE CARAFFA.



② SIMULACRAL: FLYER CON UNA CONVOCATORIA A COPISTAS (PODRÍA SER TAMBIÉN UNA PANCARTA PARA LA FACHADA)

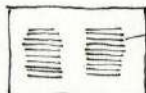
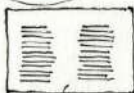
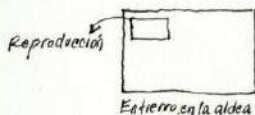
③ MIMÉTICA: PINTAR, IGUALMENTE, ENTIERRO EN LA ALDEA DE CARAFFA, PERO A PARTIR DE UNA REPRODUCCIÓN.



ESCRIBIR
ESPALDA

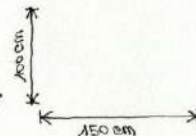
④ INSTITUCIONAL: CONTACTARME CON OTROS MUSEOS DEL MUNDO (PRADO, LOUVRE, ETC) SOLICITANDO LAS MODALIDADES DE TRABAJO CON COPISTAS.

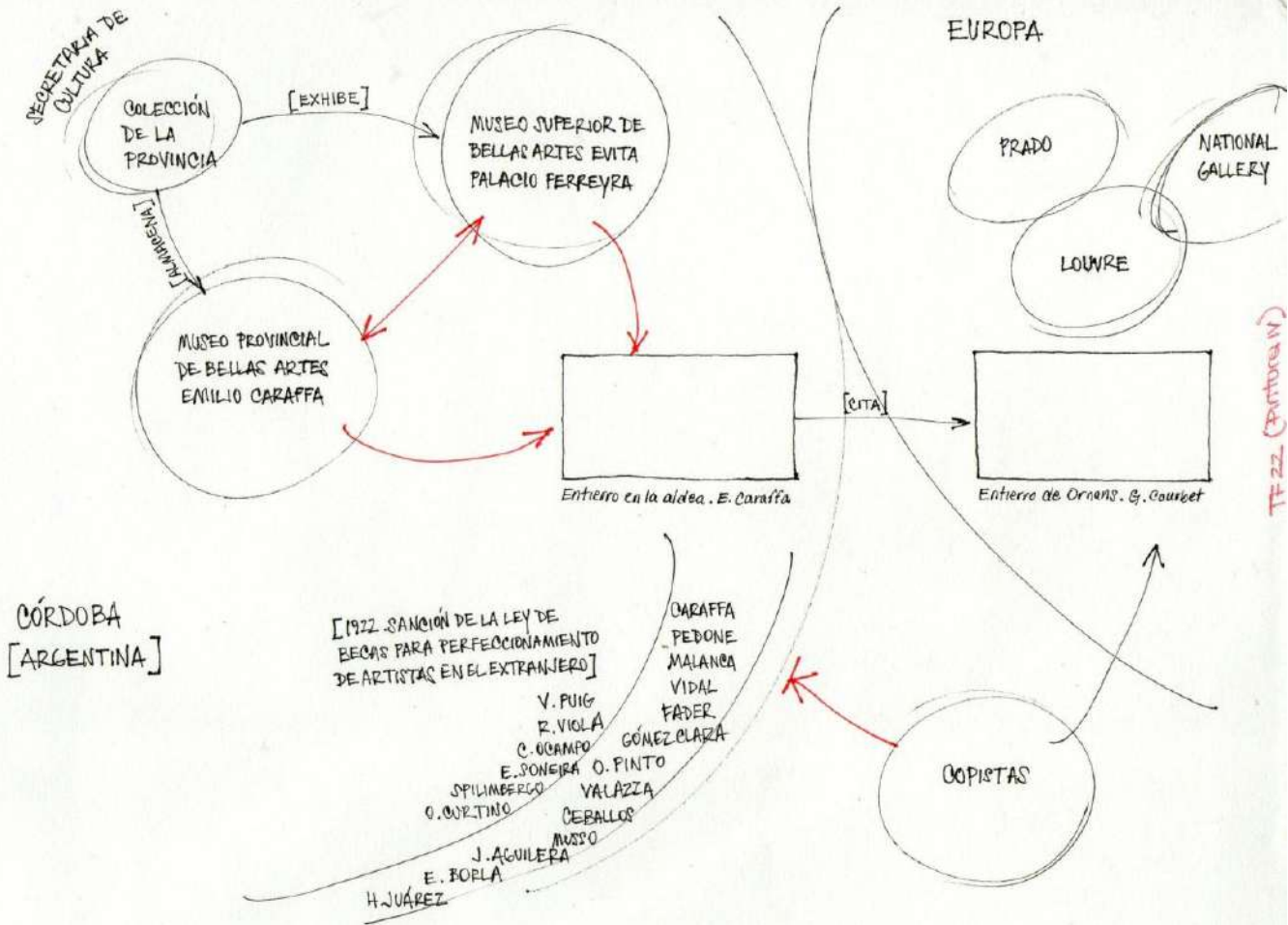
⑤ CONCEPTUAL: PUBLICACIÓN DE LOS ARGUMENTOS DE LA CONSERVADORA DEL MUSEO SUPERIOR DE BELLAS ARTES EVITA (PALACIO FERREYRA - CONSERVADORA: TEO. MUSEÓLOGA OLGA ALBELO) DEL RECHAZO AL PROYECTO; DE LOS PROPIOS ARGUMENTOS DEL PROYECTO, SOBRE TODO: LA OBRA ELEGIDA ES DE UN PINTOR CUYO PERFECCIONAMIENTO EN EL OFICIO FUE REALIZADO A PARTIR DE LA COPIA DE ORIGINALES QUE SON ALBERGADOS EN MUSEOS (EUROPEOS) QUE SE OFRECEN ABIERTOS A LA RECEPCIÓN DE COPISTAS.



→ PINTURA CONCEPTUAL II:
Publicación de las obras de Caraffa
que son copia de obras originales europeas

→ PINTURA CONCEPTUAL:
Publicación de los artículos o documentos
que se han perfeccionado en Europa...





CÓRDOBA [ARGENTINA]

FINES S. XIX

Genaro Pérez

Emilio Caraffa

COPIA

reproducciones

originales

EUROPA

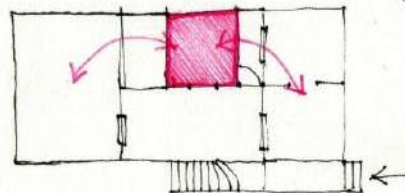
TF 23 (PINTOR)

El gesto de copiar a una pintura de Caraffa a partir de una reproducción siendo que Caraffa se perfeccionó a partir de la copia directa en el Museo del Prado, me convierte al espíritu opuesto del "pintor moderno" que fue E. Caraffa: en G. Pérez.

La muestra podría ser (o debería) en el Genaro Pérez...

Perrogativas Presentaciones

- i) que no exhiba el estado más filosófico del proyecto: problema con el Ferreyra, nombres de los sujetos involucrados, situación institucional del museo, intento de acceder como copista, etc. y toda la producción en torno a ello.
- ii) que no deje por ello de ser interesante, y para la moda, hoy interesante es crítico: puede criticar la tradición pictórica argentina, las creencias que corren dentro y fuera del mundo del arte sobre este (el arte), los obras, los artistas, el museo, etc, la formación académica
- iii) Poner que ("") me interesa aprovechar dos momentos del campo que son en conjunto una renovación: 1. la apertura de los espacios más importantes de la escena local a los artistas jóvenes y 2. las discusiones en torno a arte y política (sobre todo con motivo de la rehabilitación de los conceptos de los '60 y '70 ("").
- iv) En este último sentido, el Género se configura como el espacio ideal en tanto reúne ambas renovaciones: 1. en su última gestión [Arg. Marcela Santanera] se ha abierto a la comunidad local del arte y en gral, 2. es sede del ciclo de charlas arte / estética / filosofía.
- v) La sala elegida es ya por su disposición institucional / espacial una plataforma plena de sentido: está entre la sala que alberga la colección de telas de G. Pérez donde se hace a su vez el ciclo "Estética / Arte y Filosofía" y las salas de colección de pintura moderna.



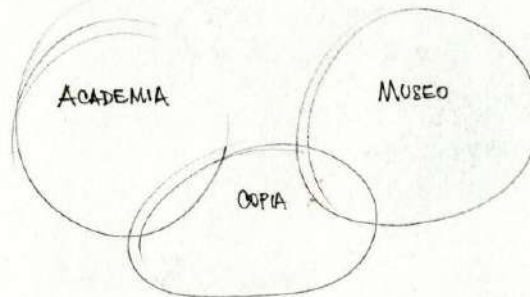
→ dialogando con la tradición

- vi) Argumento inicial de la tesis: Pintor p/ asumir el título de licenciatura

TF 24 (PINTURA)

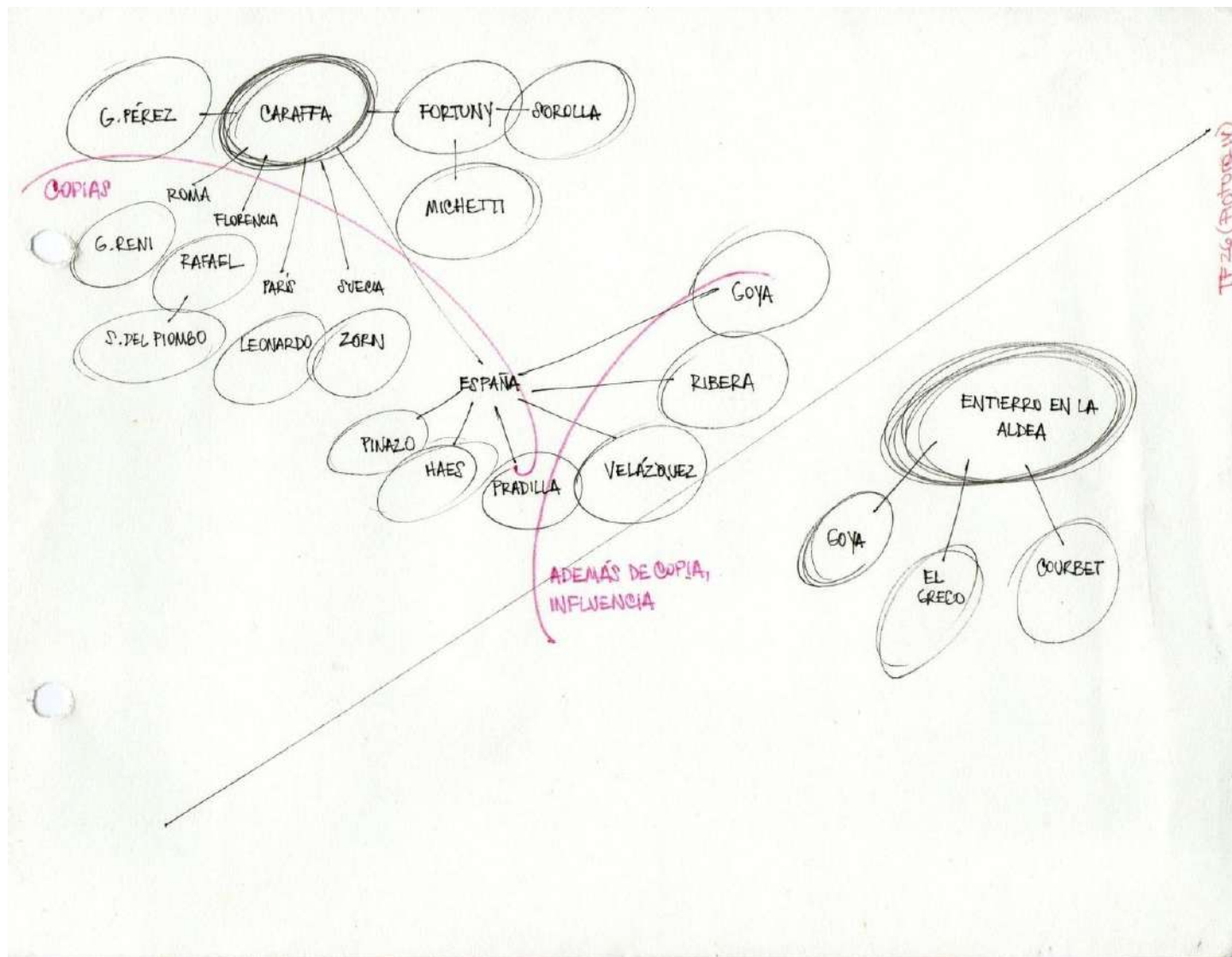
Armazón de la carpeta a presentar

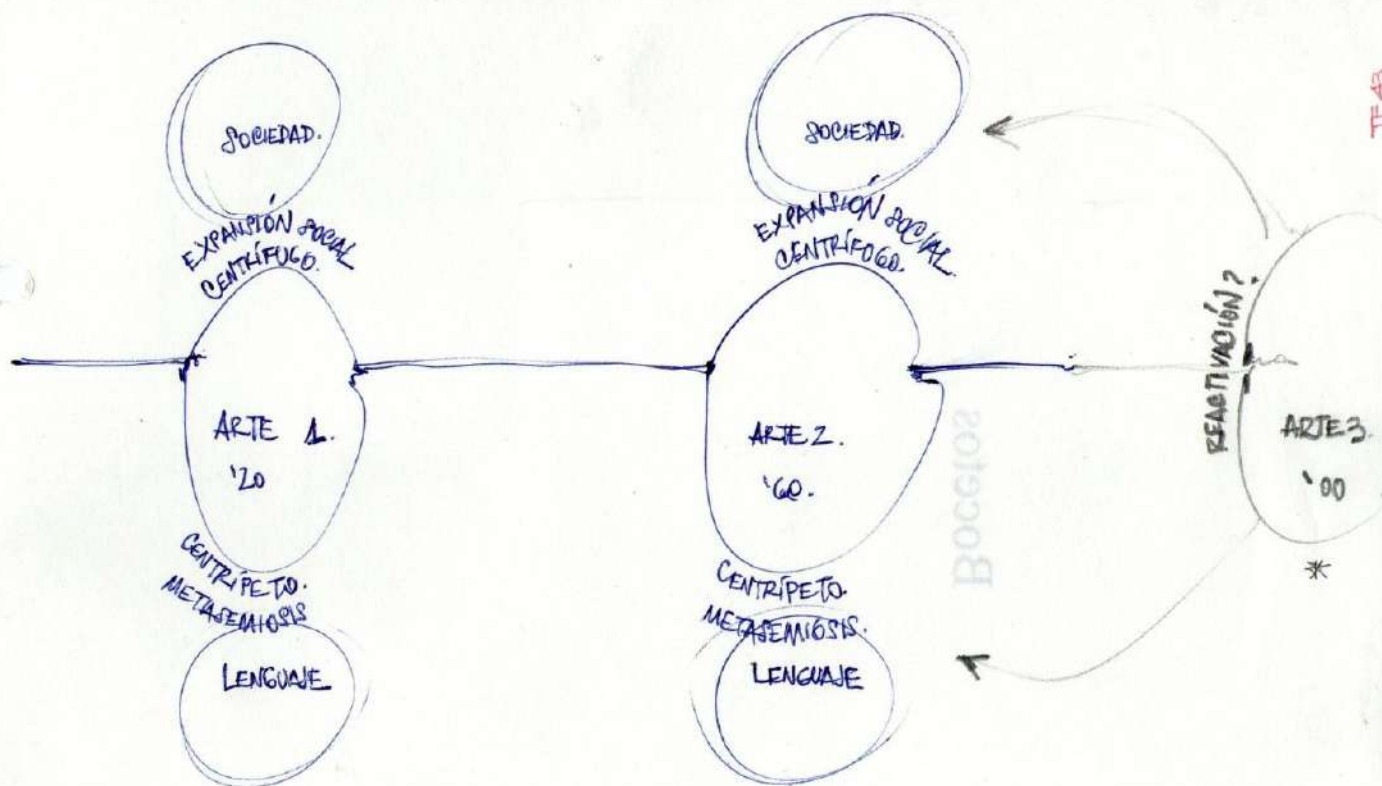
- i) Presentación del proyecto: Entierro en la aldea. Breve historia de la pintura
- ii) Breve introducción al problema de la (in) partición del arte (y la pintura incluida).
- iii) Acerca de la elección del Genaro y de la sala
- iv) Potencial crítico i: La Academia [Academia y pintura, pintura y organización, literatura y a.e.]
- v) Potencial crítico ii: El Museo [Academia y Museo, pintura y copia, política institucional]



Tradicionalmente, el museo y la Academia estaban en fluida conexión, no solo porque los artistas que se formaban en el oficio de la pintura luego formaban parte de las colecciones mediante los salones, sino que al propio momento de formación estaba contaminado por el museo o través de la copia como herramienta de aprendizaje del oficio.

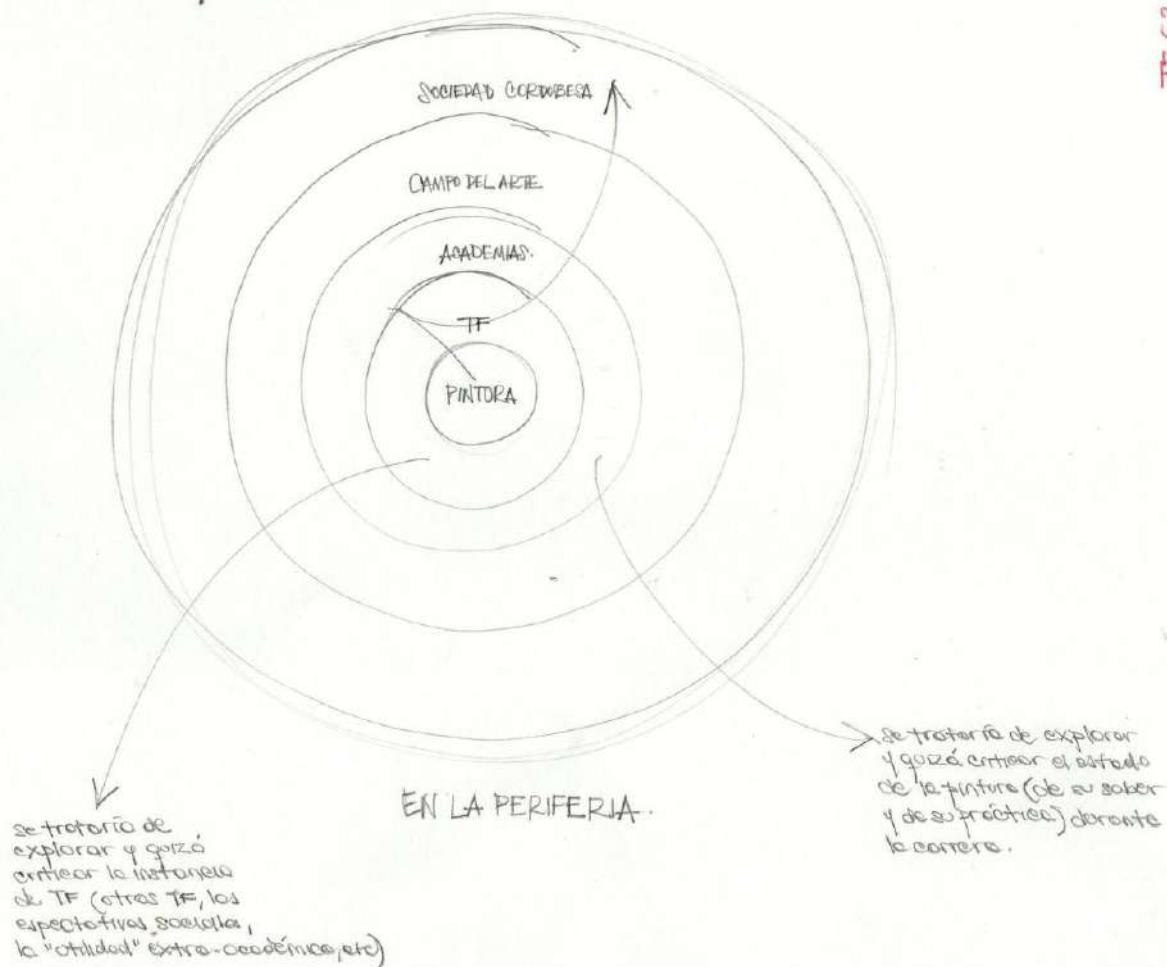
F25 (Pintura N)





* ¿Podríamos hablar hoy de un tercer momento de interrogación del curso histórico del arte donde parece desdoblarse con claridad en la tensión centrípeta/centrífuga?

PINTURA Y SOCIEDAD



TF 62.

~~CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA | EVENTO A EXPLORAR | REALIZAR.~~
~~El autor es el creador de la obra y responsable del mismo.~~

TF. 82.

Uno de los morales que ha dejado la muerte de la vieja pintura (del cuadro ventano, del *tableau* inscripto en el corazón del arte con mayúsculas, de la era del arte moderno) en manos de la nueva pintura (el *cerilles*, no-figurativa, anicónica, anobjetual, de la pintura de superficie, de la pintura - pintura, de la *peinture* inscripta en el corazón del arte después del Arte) es la valorización de la dimensión material - superficial de la pintura: de toda la pintura. Así la pintura del arte del pasado ha comenzado a explorarse como quien lo hace con la superficie de la tierra: se mapea.

La tesis entera (al menos mi voluntad actual respecto de ella) podría resumirse como una exploración heurística de tres aspectos no tan evidentes de la pintura: su geografía, su lenguaje y su sociedad.

LA SOCIEDAD DE LA PINTURA.

→ ¿podríamos imaginar una sociedad no localizable topográficamente o regionalmente, pero igualmente poderosa formada por todos los que tienen alguna relación con las pinturas, desde los más próximos como los pintores, hasta los más remotos como el público?

RE-DISEÑO DE "2010: ENTIERRO EN LA ALDEA"

↓ No modificar: mencionar el año (que ya ha pasado)
inscribe la crítica en el tiempo pasado; que aunque
inmediatamente anterior, la coloques como anécdota

Exhibir la crítica como una anécdota, o un suceso:
en tiempo pasado, con un narrador omnisciente y con personajes: → y en 3 Actos.

- ① la Pintura, la de soberbia individualidad histórica
- ② el asistente Sr. Yironda
- ③ Yalina, fecundo en orígenes o el joven Yalina fecundo en orígenes.
- ④ Froenza como a Nove. o el Sr. Froenza como a Nove
- ⑤ Carolina de prolífica cabellera. o la sra. Carolina de prolífica cabellera. [en Homero: "melénuda cabellera"]
- ⑥ la blonda sra. Aloia, de extraño juicio o la blonda sra. A. de extraño juicio
- ⑦ el pintor Carappa, el viajero
- ⑧ la Sra. Albelo de versátil postura o la Sr. Olga de versátil postura, o la Sr. O. de versátil postura
- ⑨ la generosa sra. Yariana o la generosa sra. Del Val.
- ⑩ el Sr. Gabriel, el de pulcra vestimenta o el Sr. Gutnisky, el de pulcra vestimenta.
- ⑪ el Sr. Tomás Ezequiel el de armonioso tempie. (c.p.). el esclavocido Sr. Bondare
- ⑫ el Museo Evita de paradójico nombre y prestada colección.

ACTO 1

resuelve estudiar la pintura del posado, la de soberanía individualista histórica.

CÓRDOBA, FEBRERO 2010

El joven Molina feando en ardides comienza a preparar su Trabajo Final en la Licenciatura en pintura de la Universidad Nacional de Cba.

CÓRDOBA, ABRIL 2010

El joven Molina feando en ardides resuelve solicitar al Museo Evita de paradójico nombre y prestada colección la autorización para copiar él mismo la pintura de 1891, «Entierro en la aldea», del pintor estamperquero Caraffa, el viajero.

ACTO 2

CÓRDOBA, ABRIL 2010

El Museo Evita de paradójico nombre y prestada colección dilata primero y luego rechaza de palabra la solicitud del joven Molina feando en ardides para copiar a Caraffa, el viajero. El joven Molina feando en ardides resuelve, ante el arquetipo de la sr. A. de extraño pelo que refiere que el rechazo a los copistas era una tendencia museística mundial, contactar con el Museo del Louvre, el Museo del Prado y la National Gallery. Los tres museos demuestran lo contrario.

CÓRDOBA, MAYO 2010

El joven Molina feando en ardides se dirige por escrito nuevamente al ausente sr. ~~Matanosa~~ Miranda, director del Museo Evita de paradójico nombre y prestada colección, para reconsiderar su postura, pero se repite el rechazo.

El joven Molina feando en ardides nota que el Museo Evita de paradójico nombre y prestada colección está a cargo de la sr. Malonca de extraño pelo, la sr. O. de versátil postura y de la sr. L. la maestra, y que el director el sr. Miranda el ausente ciertamente no era fácil de hallar.

CÓRDOBA, JUNIO 2010

El joven Molina feando en Ardides comienza a copiar «Entierro en la aldea» del pintor Caraffa el viajero a partir de una reproducción y un detalle.

ACTO 3

El joven Molina feando en ardides reconoce ~~la~~ el pedido para realizar la copia.

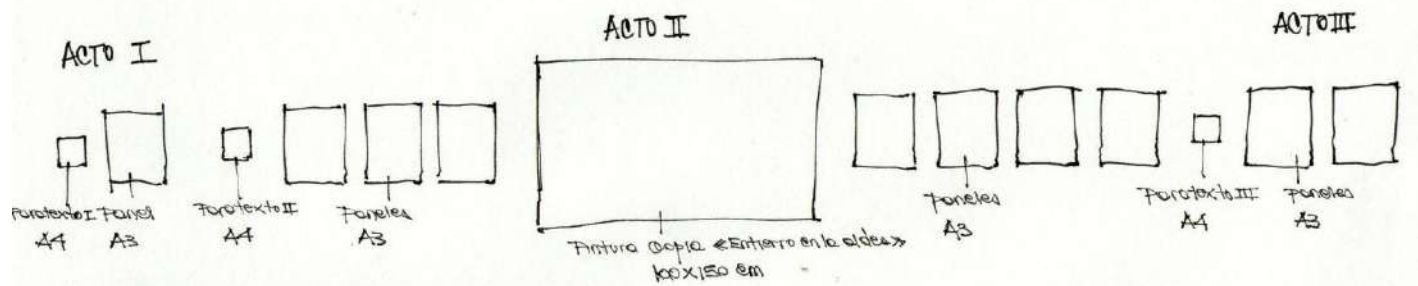
CÓRDOBA, DICIEMBRE 2010

Cambia por concurso pública la gestión a cargo del Museo Evita de paradójico nombre y prestada colección: ~~el sr. Miranda~~ el eseloreado sr. Bondone.

CÓRDOBA, FEBRERO 2011

El joven Molina ingresa a la sala 6 ("Jardín de Invierno") del Museo Evita de paradójico nombre y prestada colección a copiar directo del original «Entierro en la Aldea»

8.11



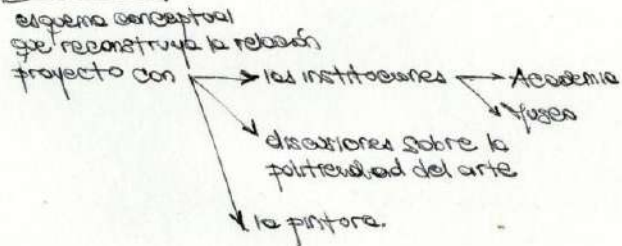
CHARLA CON MARCELA SANTANERA

- (I) Entre Diciembre 2010 ~~del~~ y Febrero 2011
Cambiaron: A - Las circunstancias institucionales del Esta: Bandoné. (aceptación de la copa)
B - La estrategia de la muestra, y junto con ello la pintura (queda abandonada)
y cambia el contenido de los paneles. Hoy, que las tensiones se han desesprimido
se muestra la documentación real.

(II) El proyecto como iceberg, como metonimia, en la parte el todo.

(III) Insertar el proyecto en una tradición de crítica institucional (explicar).

(IV) Panel (extra) y la charla.



« 2010: ENTIERRO EN LA ALDEA »

ACTO 4: GENARO PÉREZ

02 DE MARZO: CANCELACIÓN DE LA MUESTRA

17 DE MARZO: FECHA PREVISTA PARA LA INAUGURACIÓN

2 argumentos del
G.P. para la cancelación

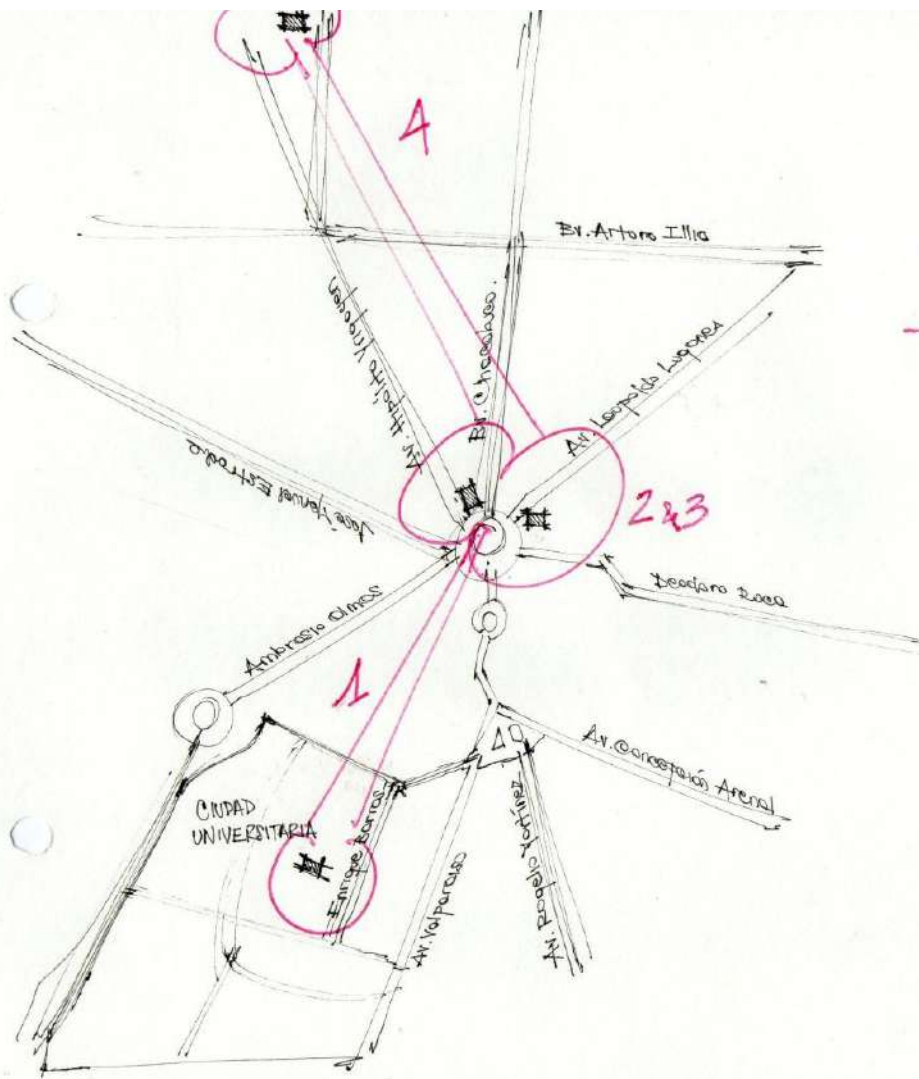
1. Atraso de los
aspectos materiales [museográficos]

2. Preservación de la
cordialidad institucional

¿qué hacer ahora?

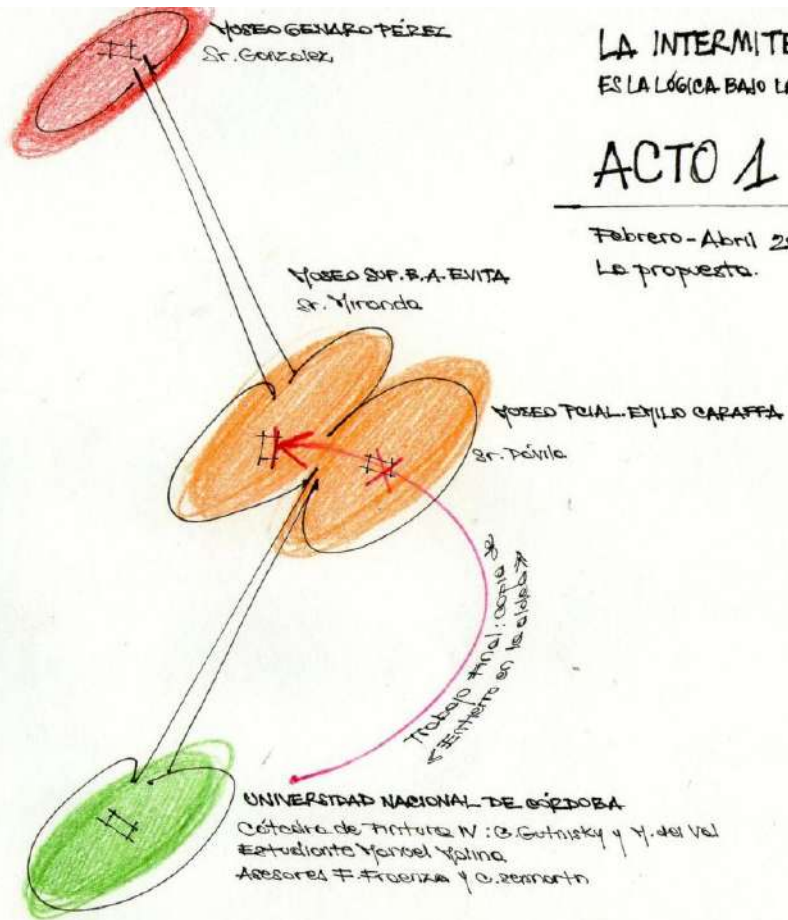
Estrategias alternativas de circulación y visibilización

- a) FOLLETO DE INFORMACIÓN que oriente con la síntesis y la contundencia lo sucedido, tal como estaba previsto en la muestra.
- b) ARTÍCULO DE DIVULGACIÓN que narre todo lo ocurrido con entradas de teoría y conceptualizaciones [sociología, teoría crítica y sociosemiótica].
- c) CHARLA ABIERTA en algún espacio de visibilidad como el G.P., como el Carroño o el mismísimo Ferreyra, paradójicamente, donde todo comenzó.
- d) LIBRITO que contenga el artículo de divulgación, la documentación y el proyecto expuesto como iba a inaugurarse, más las notas o artículos de F.F. y C.S.



REFERENCIAS : AOTR

- 1 PROPUESTA [PROYECTO DE TRABAJO FINAL]
UNIVERSIDAD NACIONAL
- 2 EL NO [GESTIÓN C. MIRANDA]
MUSEO EVITA PALACIO FERREYRA
MUSEO EMILIO CARAFFA
- 3 EL SÍ [GESTIÓN T.E. BONDONE]
MUSEO EVITA PALACIO FERREYRA
- 4 EL NO, OTRA VEZ [GESTIÓN MARCELA SANTANERA]
MUSEO GENARO PEREZ



LA INTERMITENCIA

ES LA LÓGICA BAJO LA QUE FUNCIONA EL CAMPO DEL ARTE

ACTO 1

Febrero - Abril 2010

La propuesta.

TF. 119

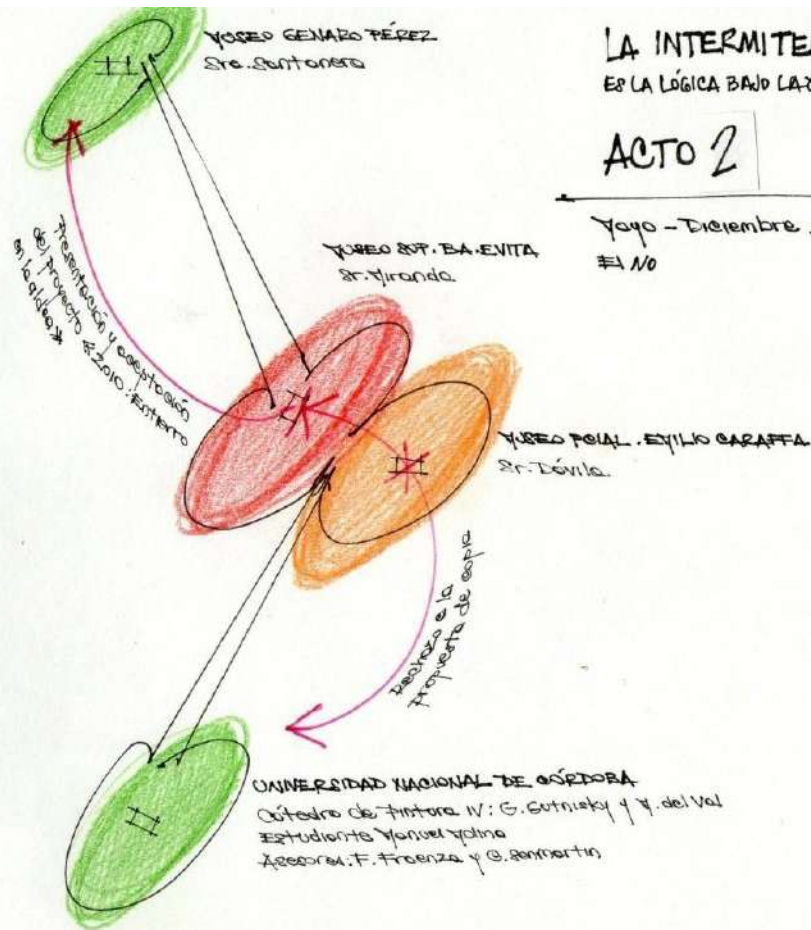
LA INTERMITENCIA

ES LA LÓGICA BAJO LA CUAL FUNCIONA EL CAMPO DEL ARTE.

ACTO 2

Yayo - Diciembre 2010

El 10



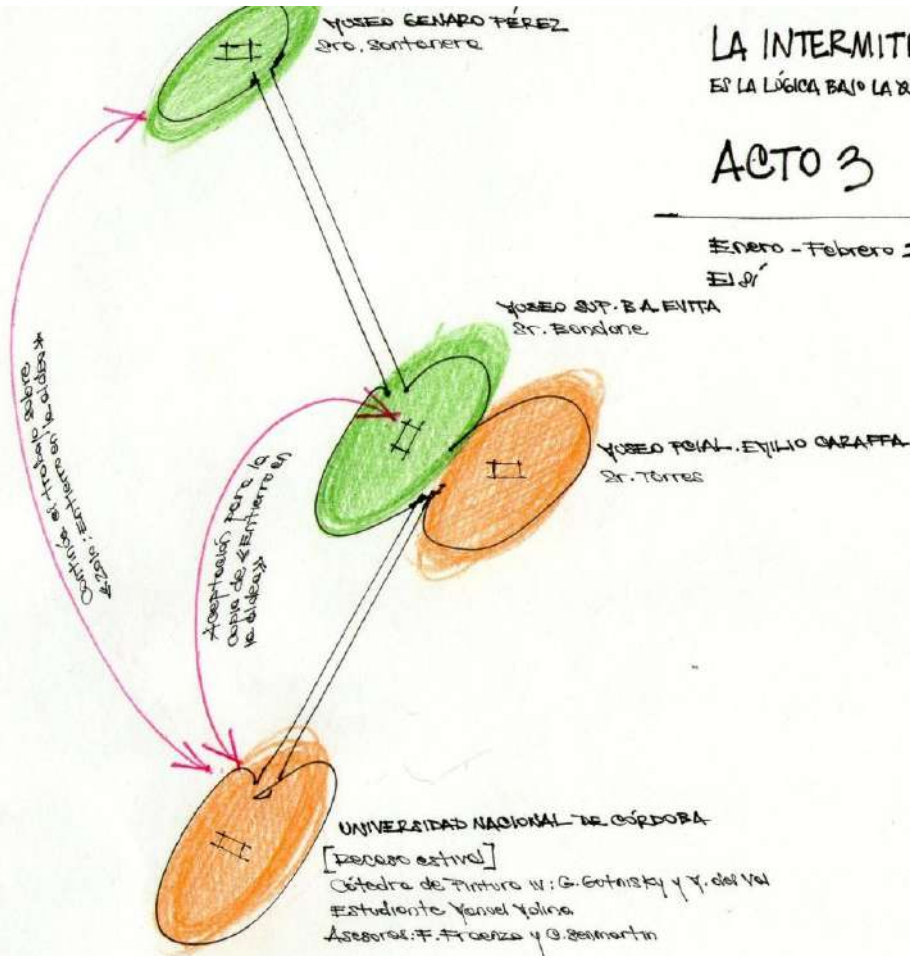
LA INTERMITENCIA

ES LA LÓGICA BAJO LA QUE FUNCIONA EL CAMPO DEL ARTE

ACTO 3

Enero - Febrero 2011

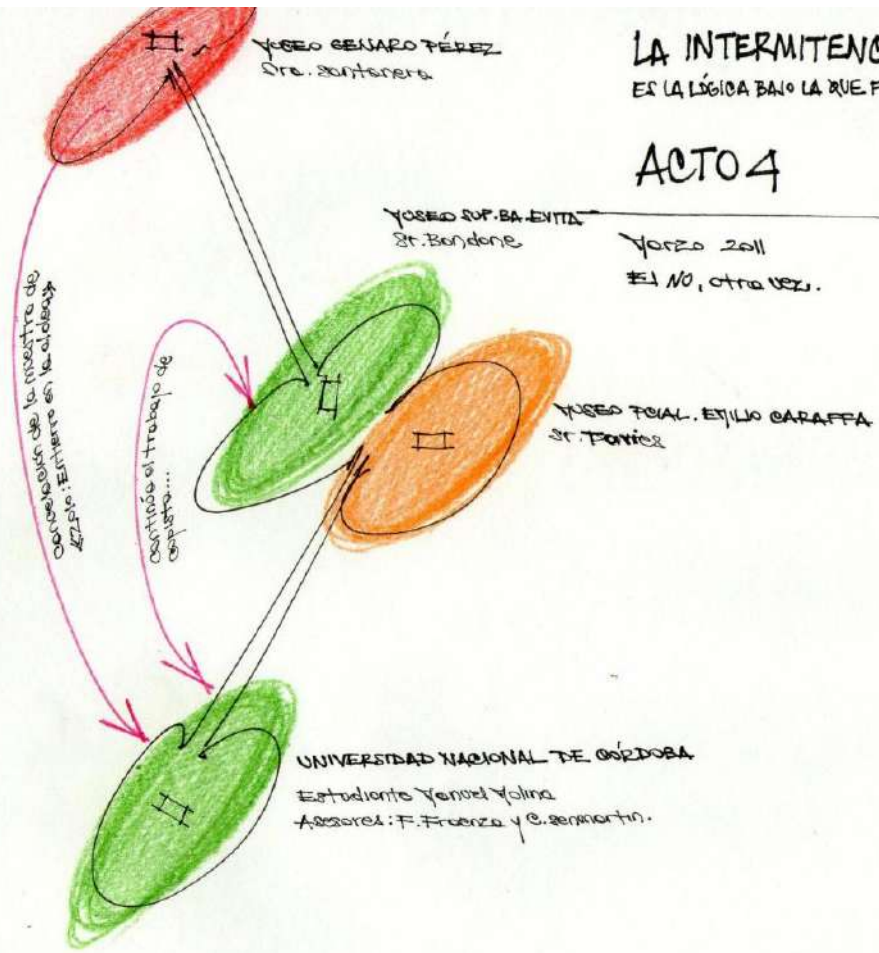
El Sr.



LA INTERMITENCIA

ES LA LÓGICA BAJO LA QUE FUNCIONA EL CAMPO DEL ARTE

ACTO 4



Yorzo 2011
El No, otra vez.

LA INTERMITENCIA [O DISCONTINUIDAD]

ES LA LÓGICA BAJO LA QUE FUNCIONA EL CAMPO DEL ARTE

Si el campo del arte es, si creyéramos en Bourdieu, el terreno donde se despliega el juego del arte cabe pues imaginar qué juego ilustra el campo del arte cordobés.

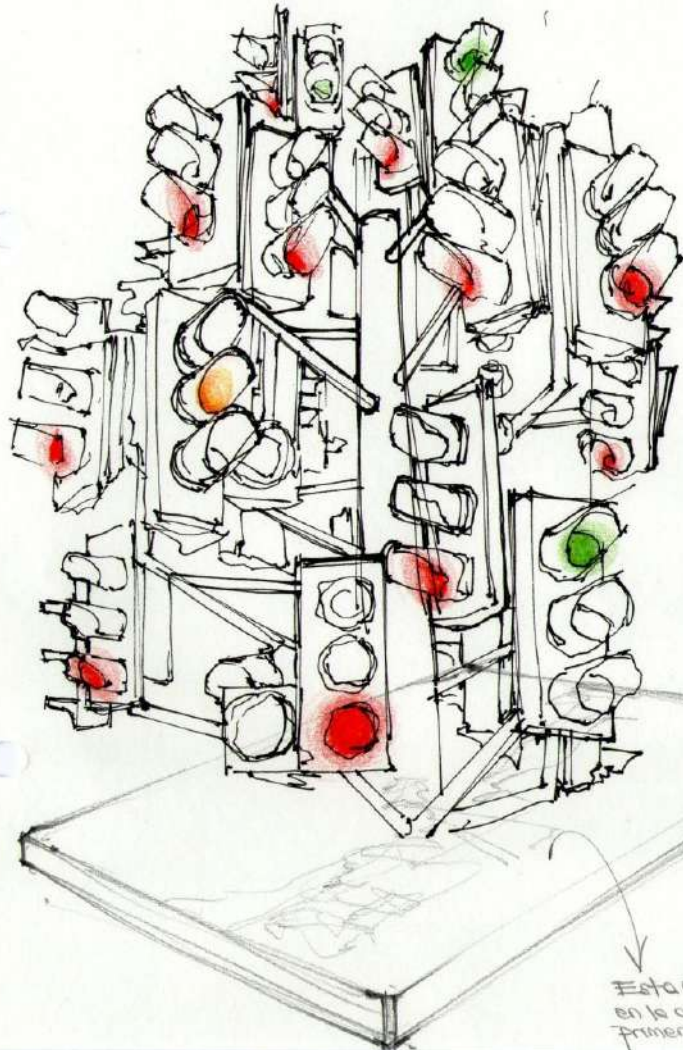
Parto antes del resorte que recorre este caso y que involucra cuatro institutos del arte cordobés: (i) la Escuela de Artes de la UNE, (ii) el Museo Provincial Emilio Caraffa, (iii) el Museo Superior de Bellas Artes Enra y (iv) el Museo Municipal Sanoro Pérez.

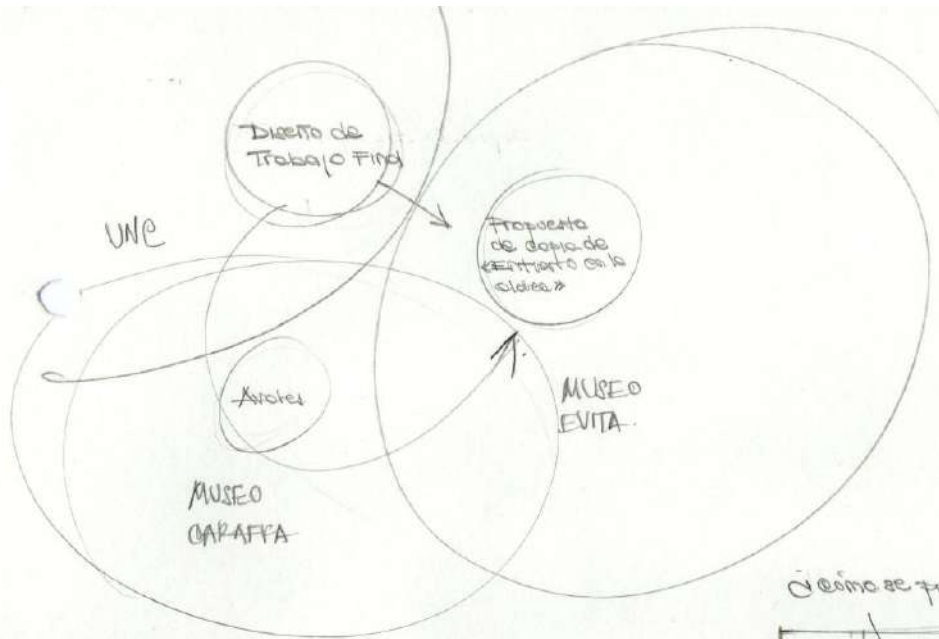
Este caso particular, en su despliegue, muestra la dinámica bajo la que operan estos institutos y como en los efectos que desatan van construyendo la trama dinámica de la institución arte (como pienso Rürker, en producción, recepción y circulación).

La dinámica tanto de los institutos en particular como de la institución arte en general que permite entrever este caso en su propia especificidad es la de la intermitencia.

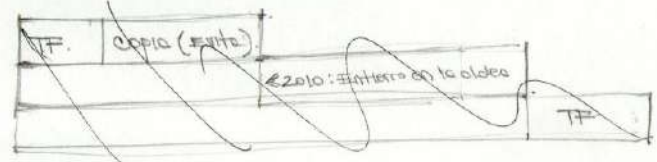
El semáforo ofrece una figura útil: se despliega en tres colores, por los cuales pasa sucesivamente, de una por vez, e intermitentemente. Los institutos del arte, cada uno de ellos funciona como un semáforo de descompartimiento, donde la luz que lo tiene no es siempre ciega, sino que varía por intermitencias, de acuerdo a la gestión a cargo en que nada garantiza una continuidad entre un período y los siguientes. Los perfiles institucionales funcionan como un semáforo, si uno los viera en el tiempo. Forman en conjunto un sistema de semáforos donde las coincidencias, las conexiones y las articulaciones están gobernadas sobre todo por la suerte histórica

Esta misma intermitencia aparece como la dinámica en la que se ha movido el proyecto entero: la copia, primero, luego «2010: Entorno en la década».

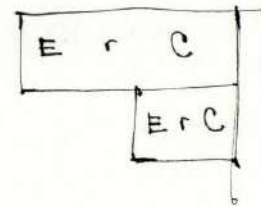




¿Cómo se produce la metageniasis?



La intermitencia es la dinámica del interés.
DISCONTINUIDAD



Cuando el sentido
se emprende una
relación semiótica.

ESQUEMA DEL ENSAYO «PINTURA E INSTITUCIÓN ARTE»

TF. 12.5

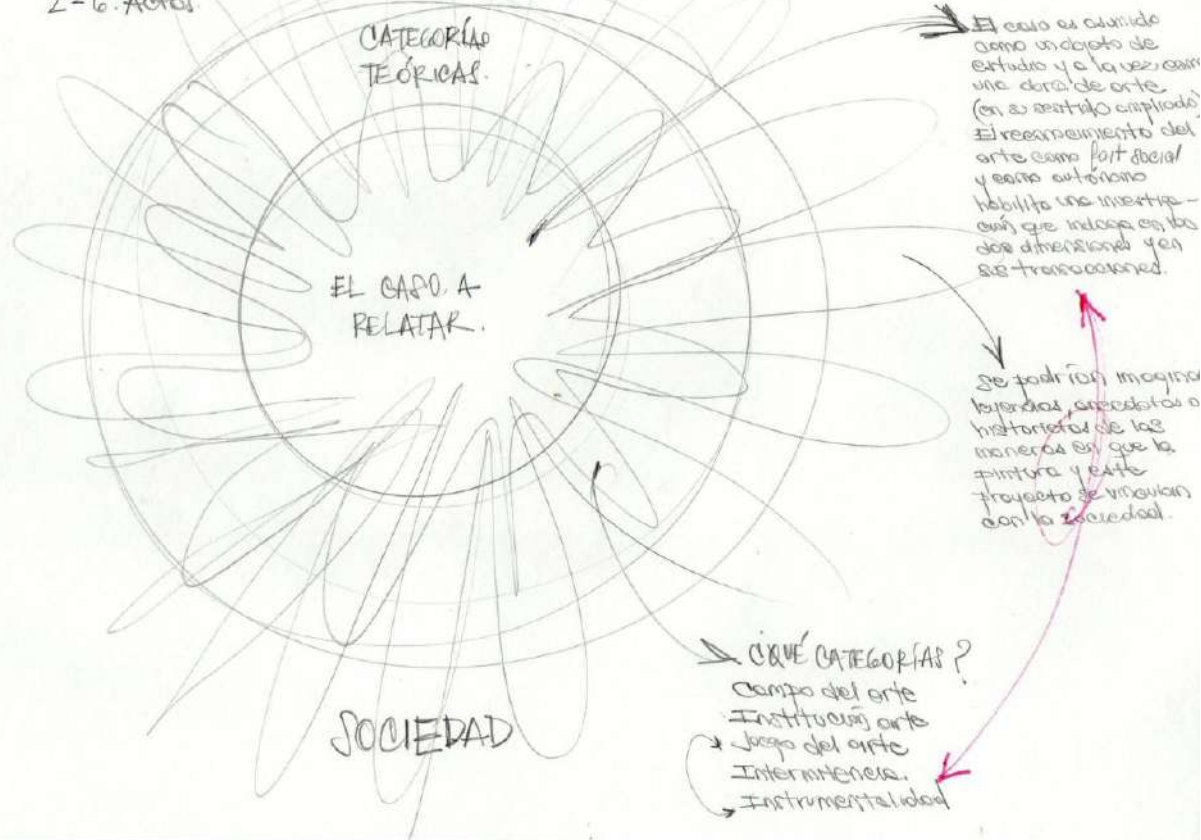
0. Sinopsis

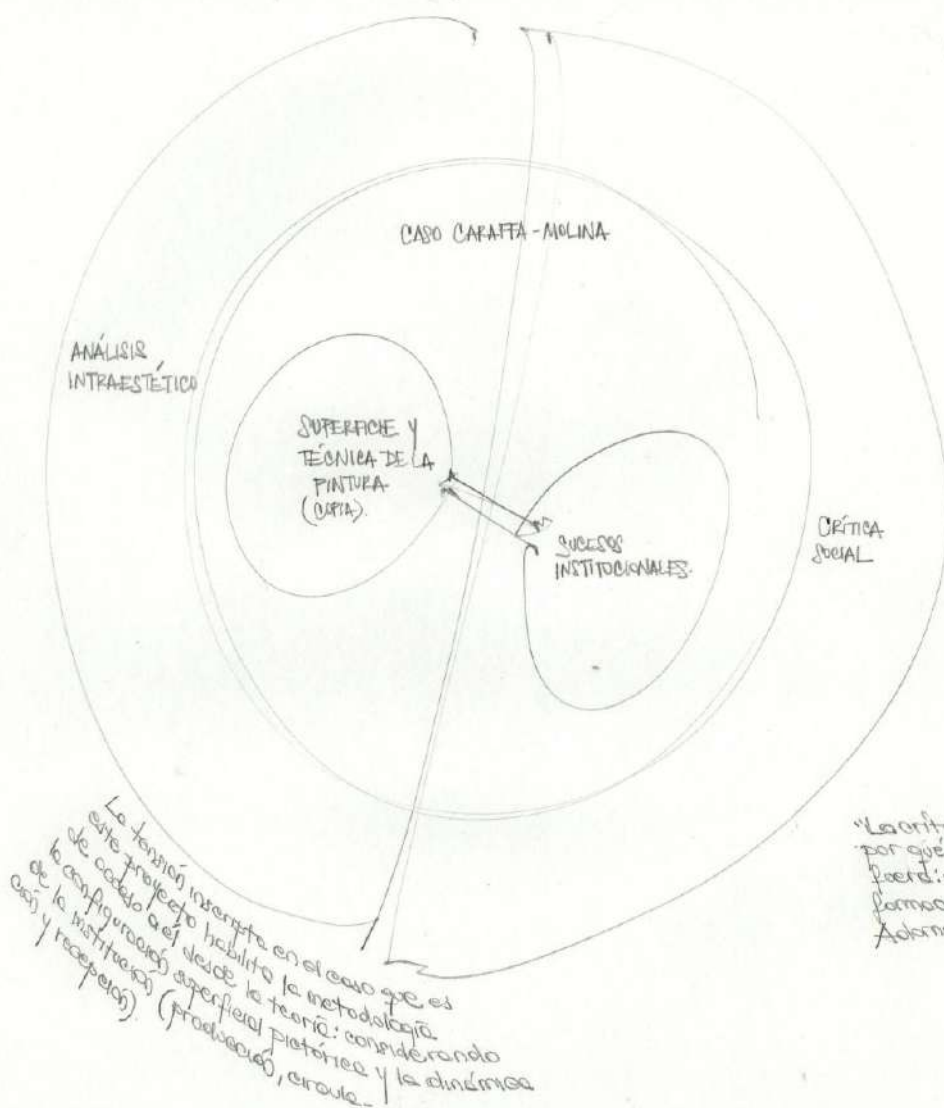
1. Introducción

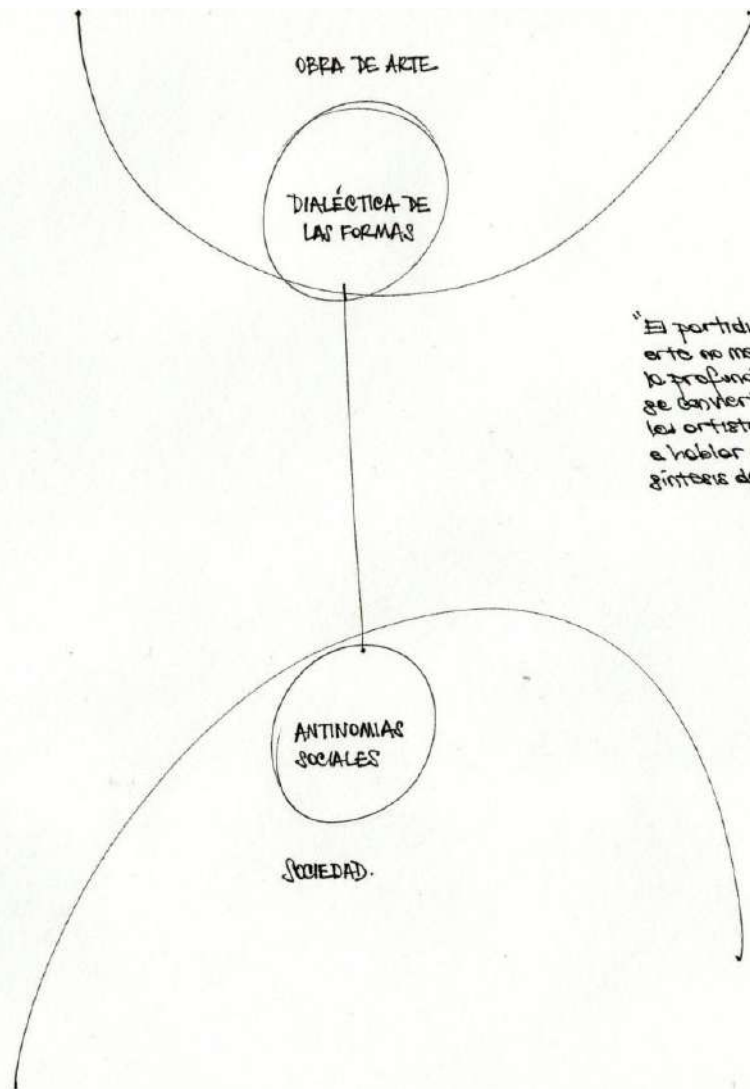
1.1. Aclaraciones metodológicas y epistemológicas sobre la artísticidad.

1.2. Algunos antecedentes locales e internacionales

2-6. Actos



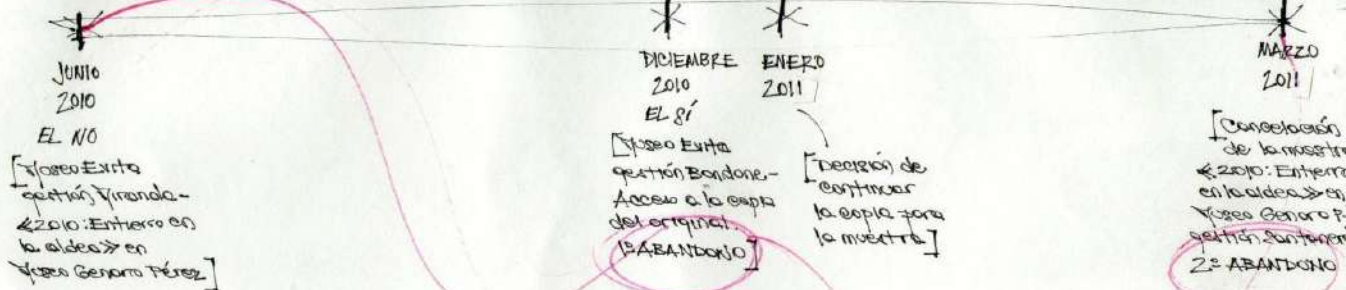




"El partidismo, que es una virtud de las obras de arte no menos que de los seres humanos, vive en la profundidad en que las antinomias sociales se convierten en la dialéctica de las formas: los artistas cumplen su función social al ayudar a hablar a las antinomias sociales mediante la síntesis de la obra (...)" [Adorno. p. 204]



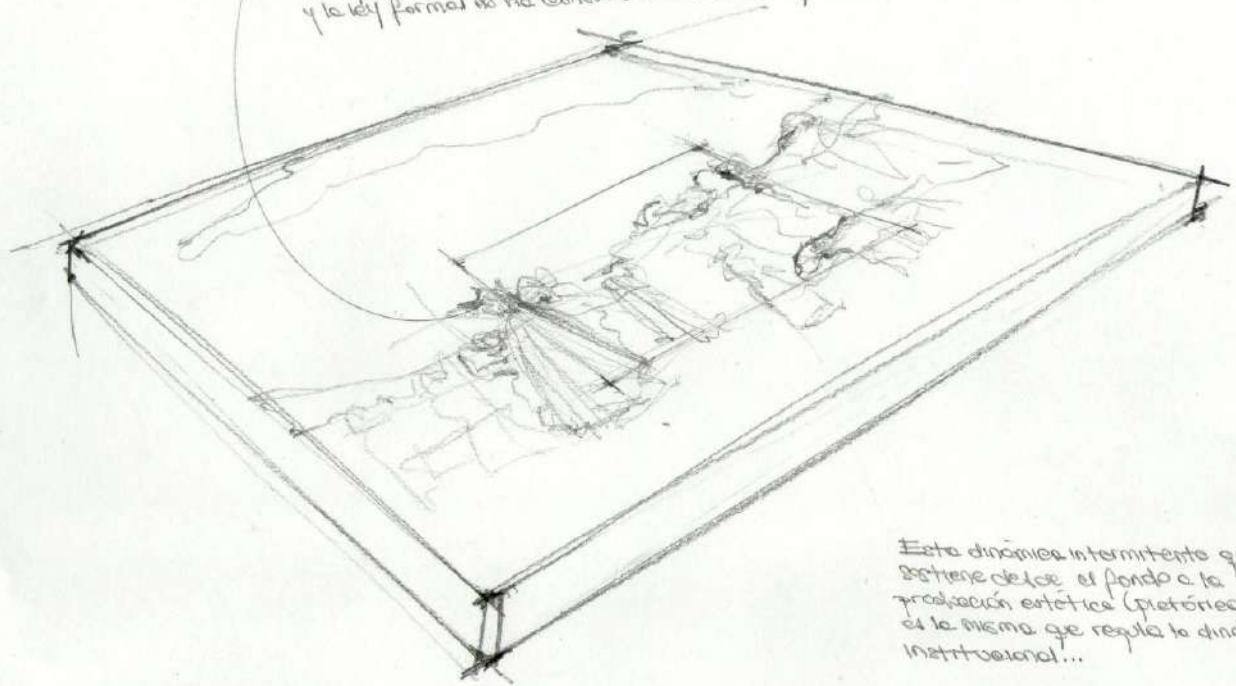
TF-129



"Las luchas sociales, las relaciones de clase, dejan su huella en la estructura de las obras de arte; frente a esto, las posiciones políticas que las obras de arte adoptan son epifenómenos, que por lo general perjudican a la elaboración de las obras de arte y a su propio contenido de verdad social. La conexión sirve de base."
Adorno. T.E. p.306.

[La madre primero y luego Wendy abandonan a Peter Pan]

La dicotomía de las formas
de esta pintura está trastornada
por el proceso de construcción que incluye
dos interrupciones. La superficie de esta pintura
ha sido, como Peter Pan, abandonada dos veces.
Las partes han quedado abandonadas en su desmemoria,
y la ley formal no ha consumado aún su integración.

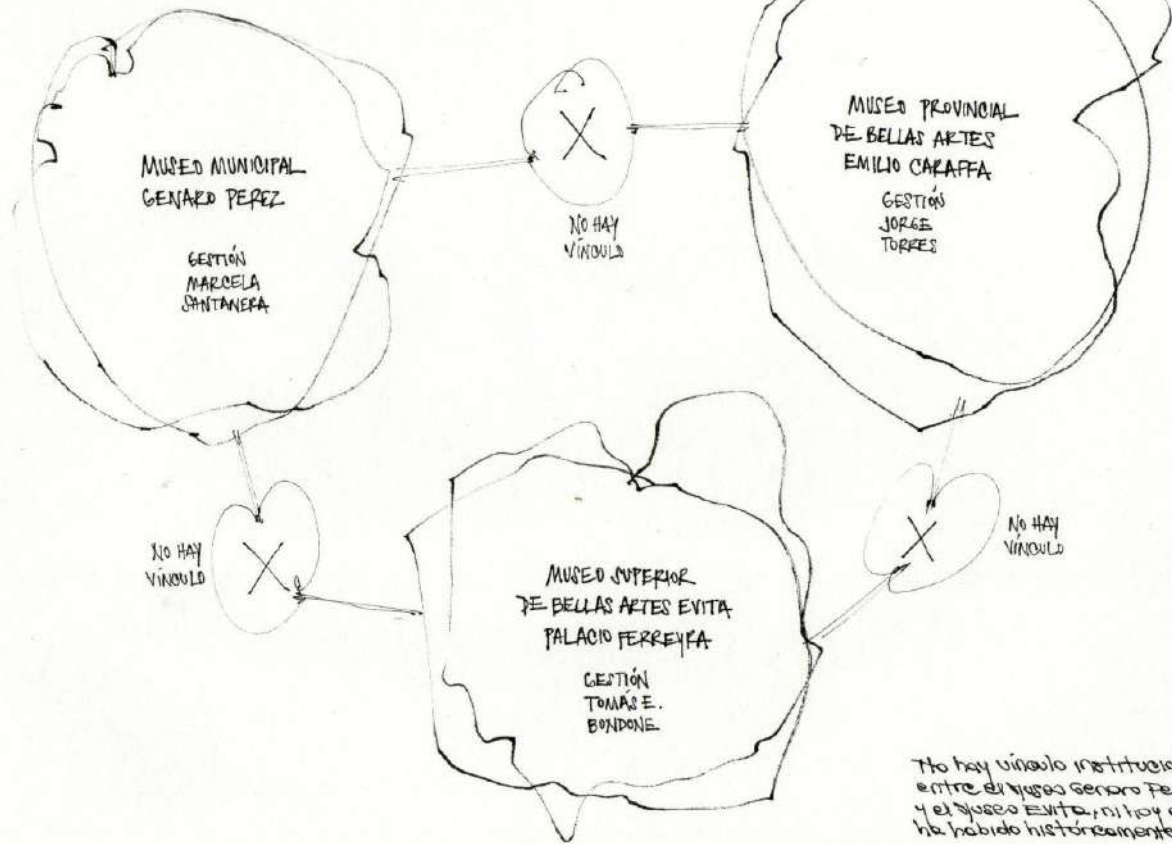


Esta dinámica intermitente que
sostiene desde el fondo a la
producción estética (poética)
es la misma que regula la dinámica
institucional...

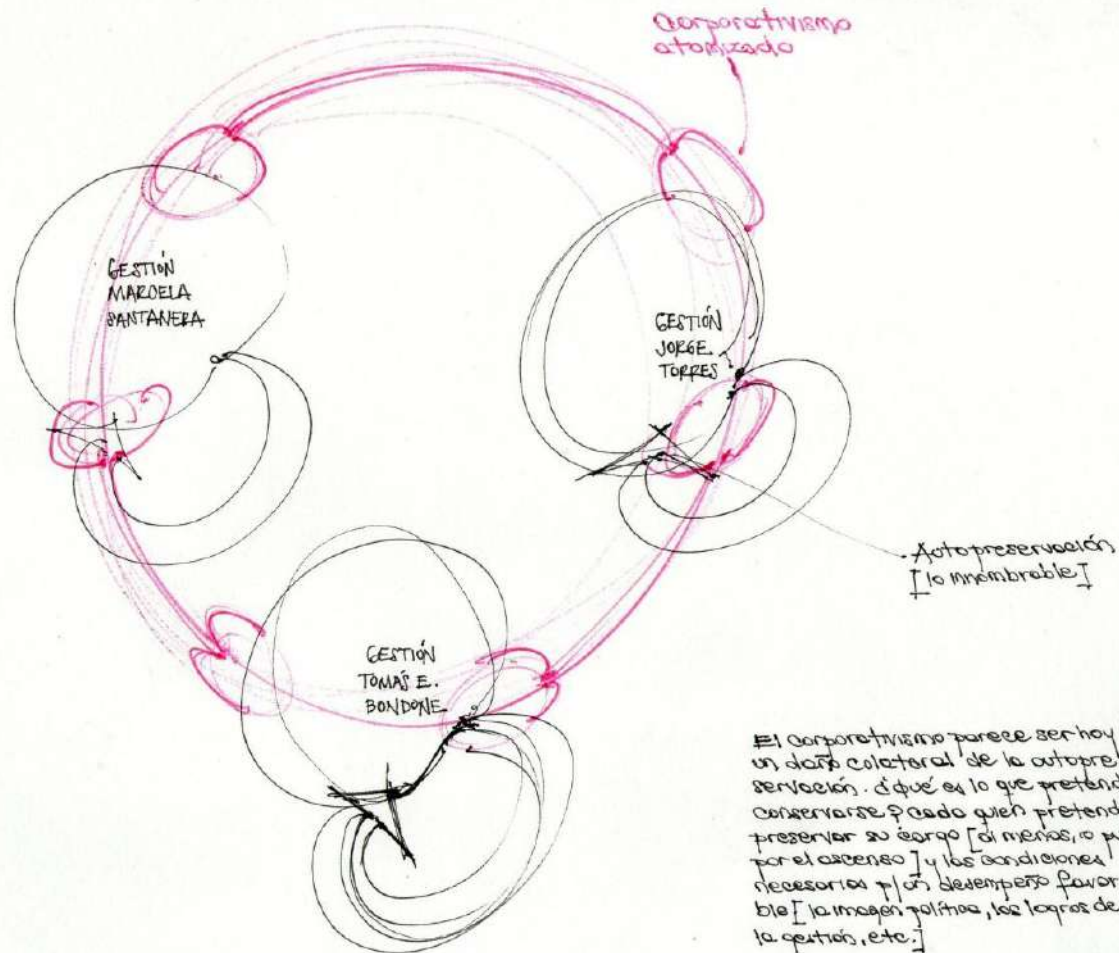
¿PRESERVACIÓN DEL VÍNCULO INSTITUCIONAL?

desarmando un engranaje

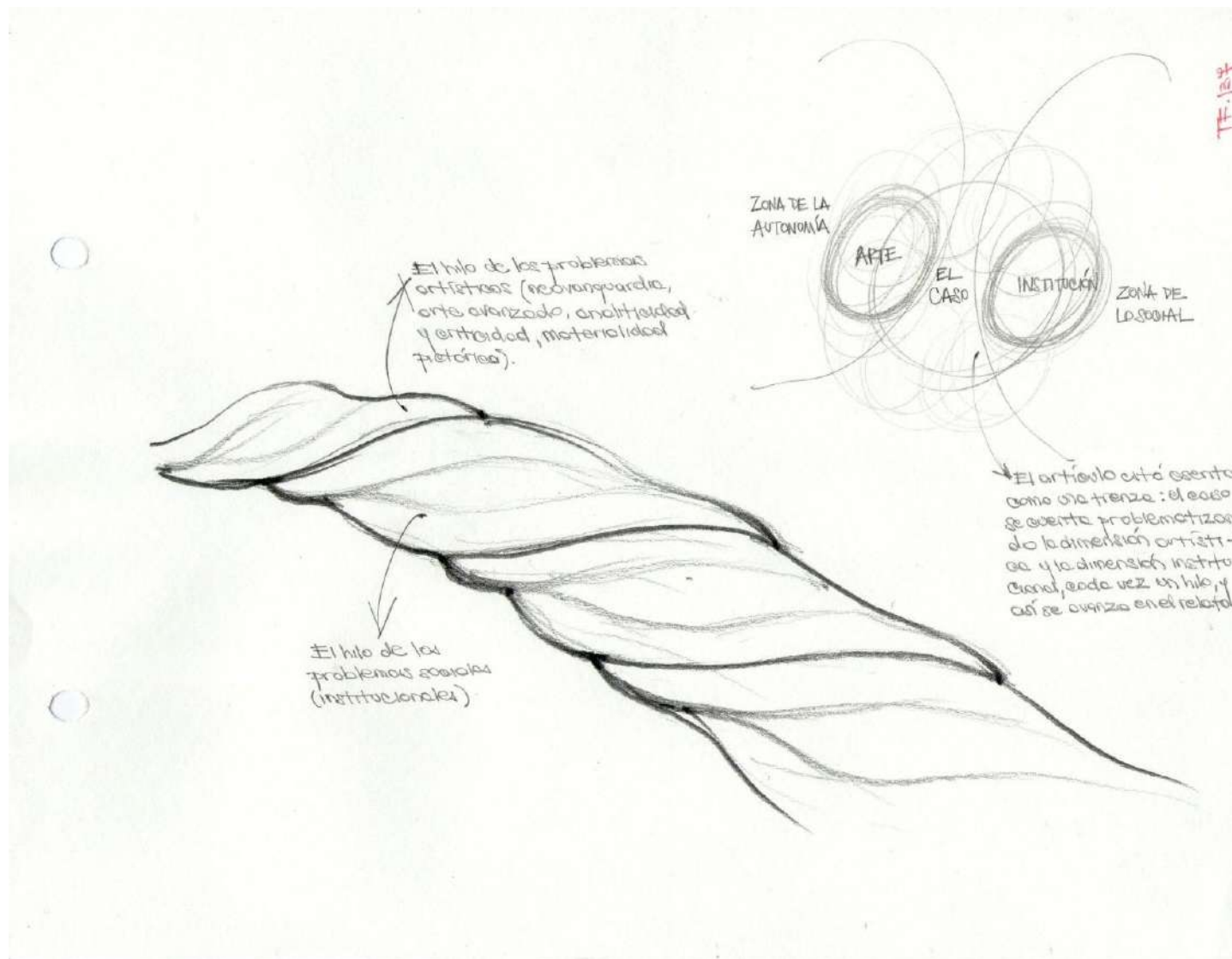
TF. 132

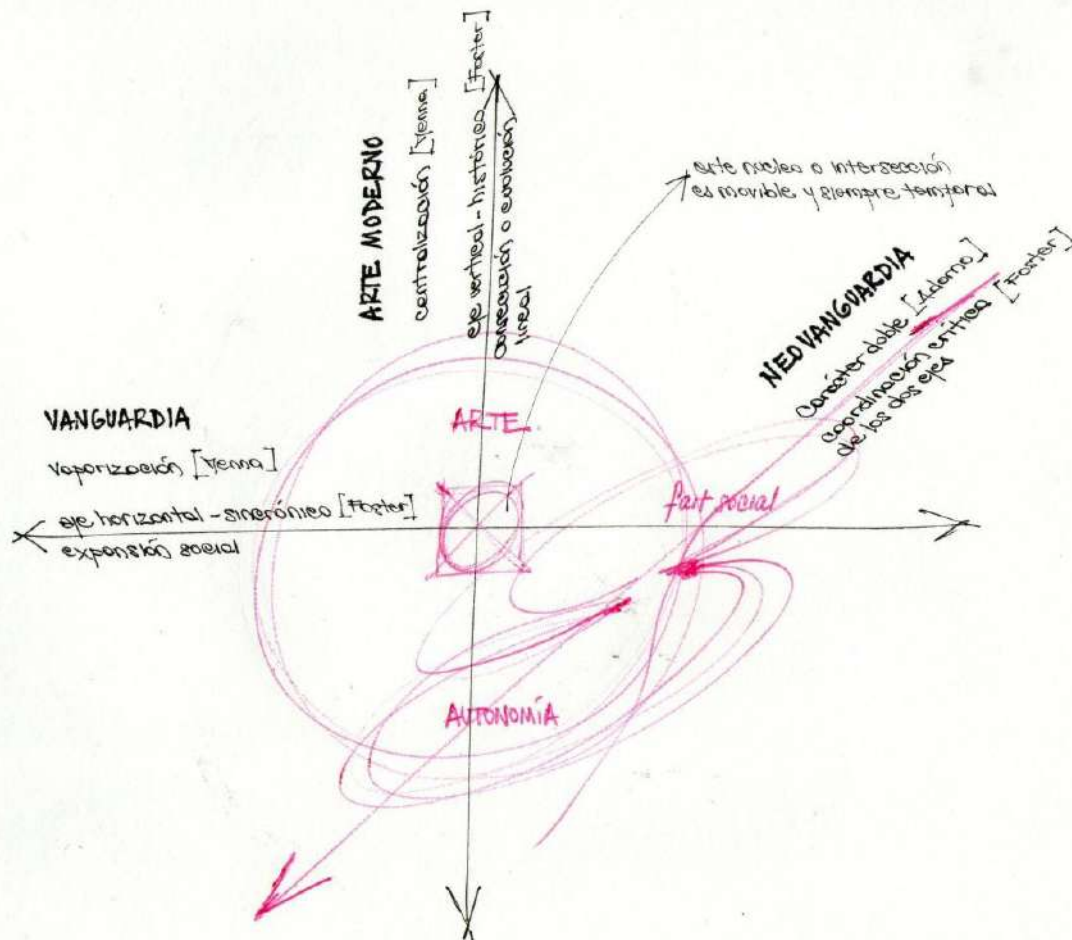


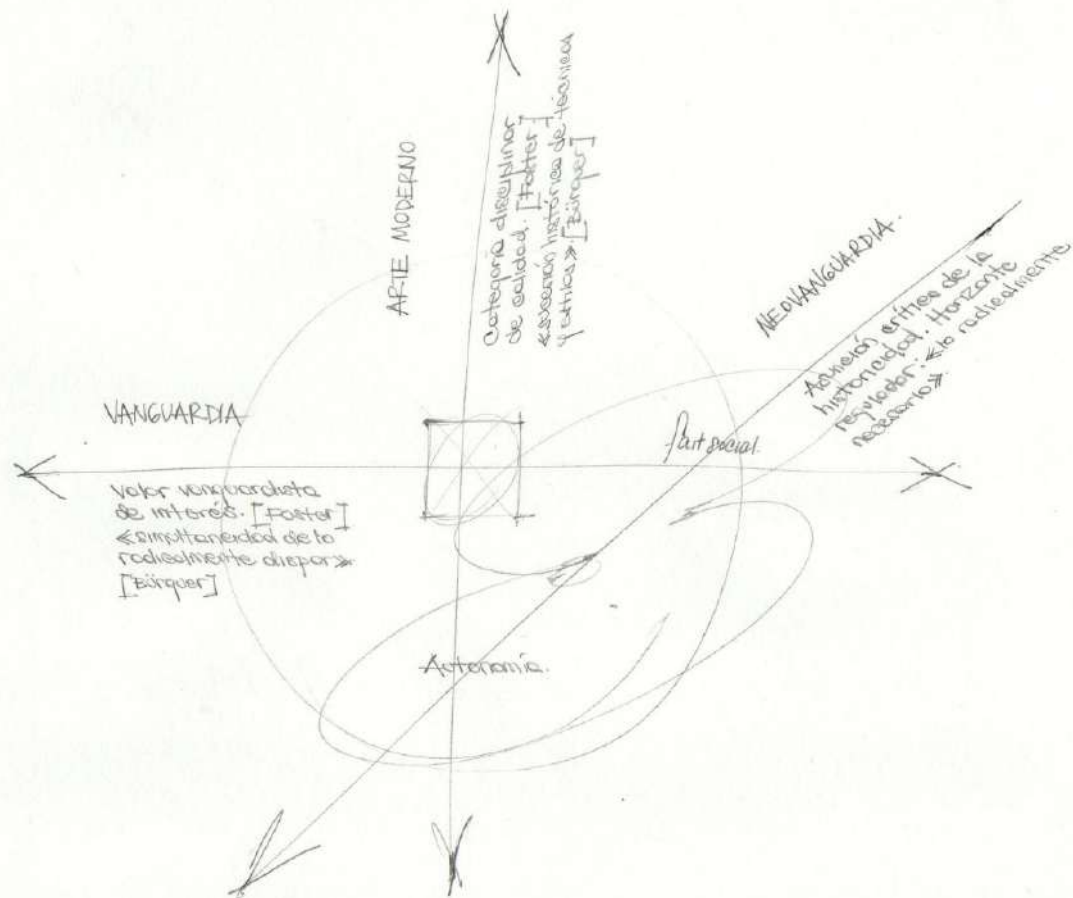
ENTONCES ¿QUÉ QUIERE PRESERVARSE?

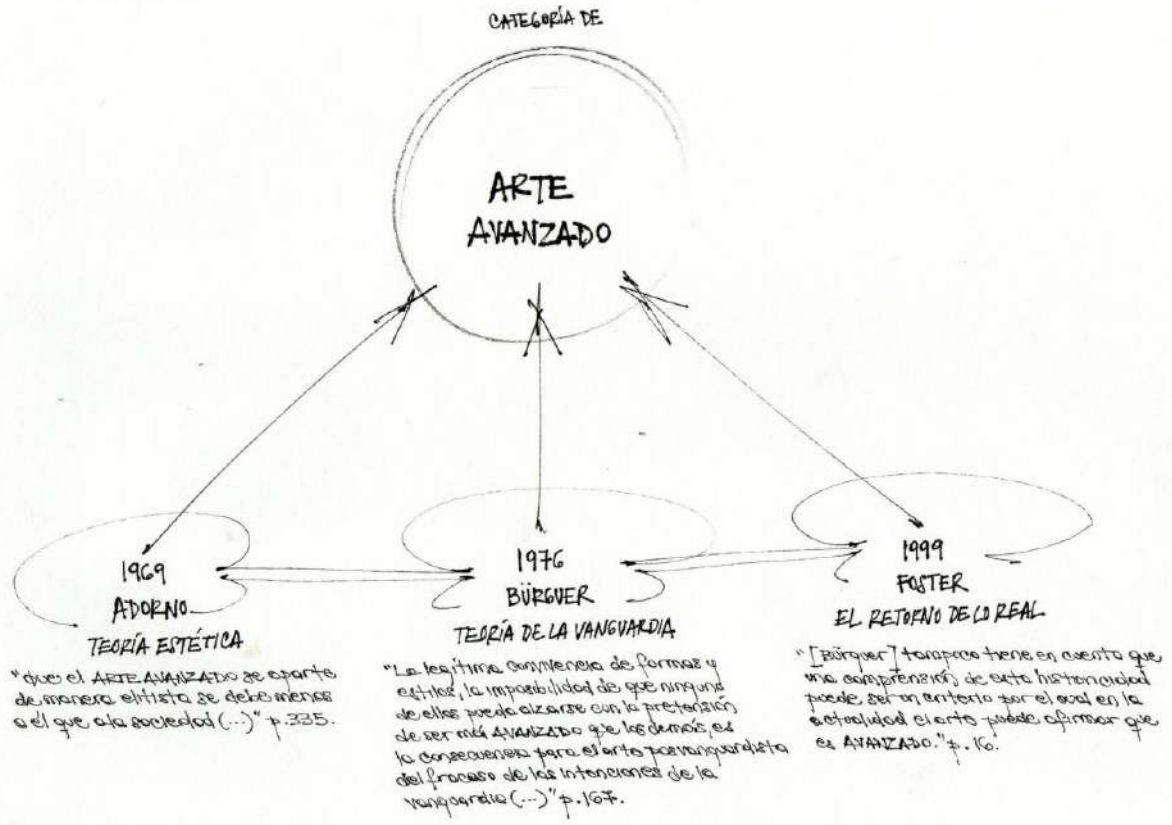


TF-132









SIGLO XIX

ESTADO I

Construcción del Estado
Identidad nacional: territorio,
(Naturaleza), historia y arte
Producción de conocimiento

MUSEOS I

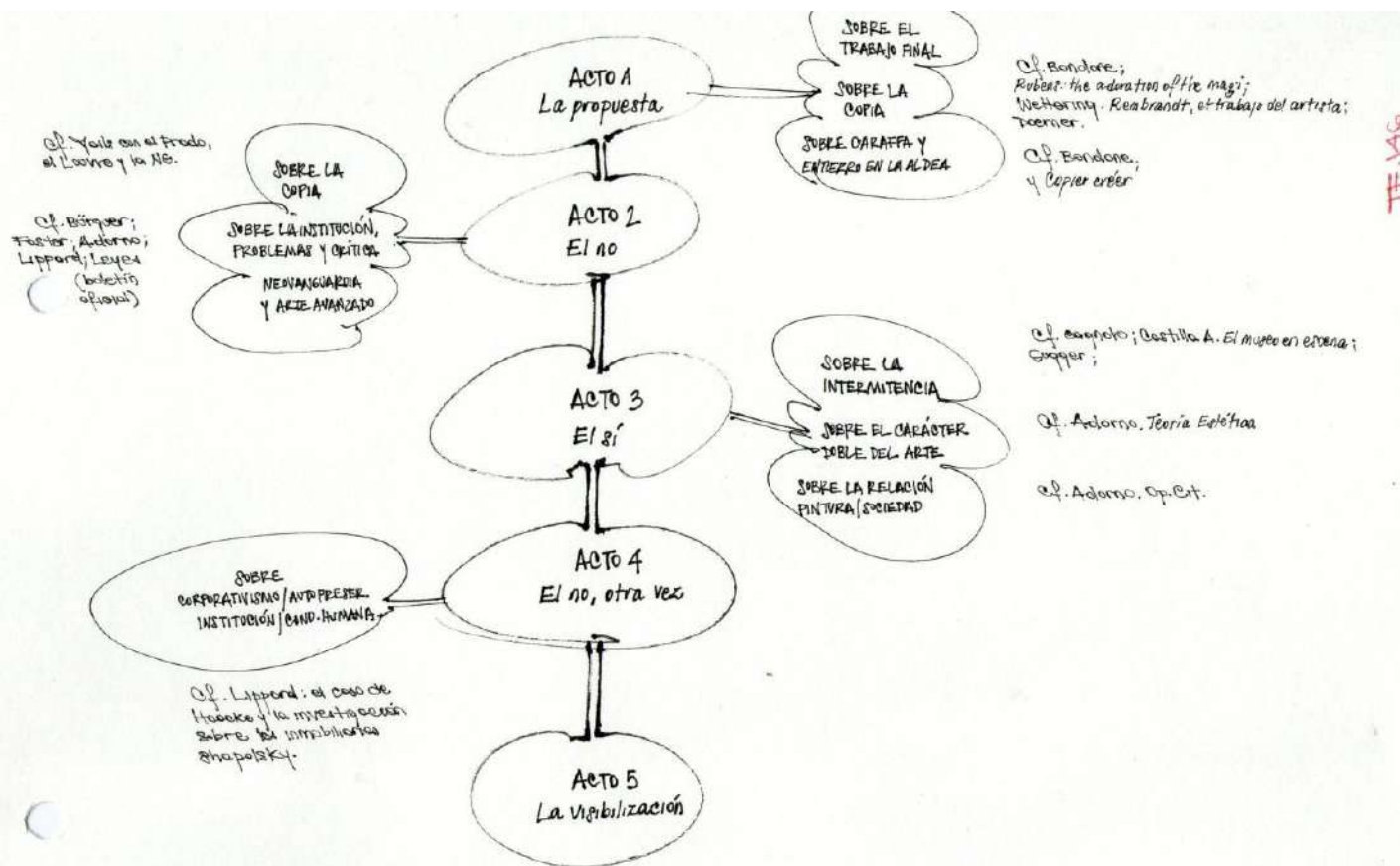
La influencia del
Estado sobre los
museos pervive, pero
por el Estado más
demostrable.

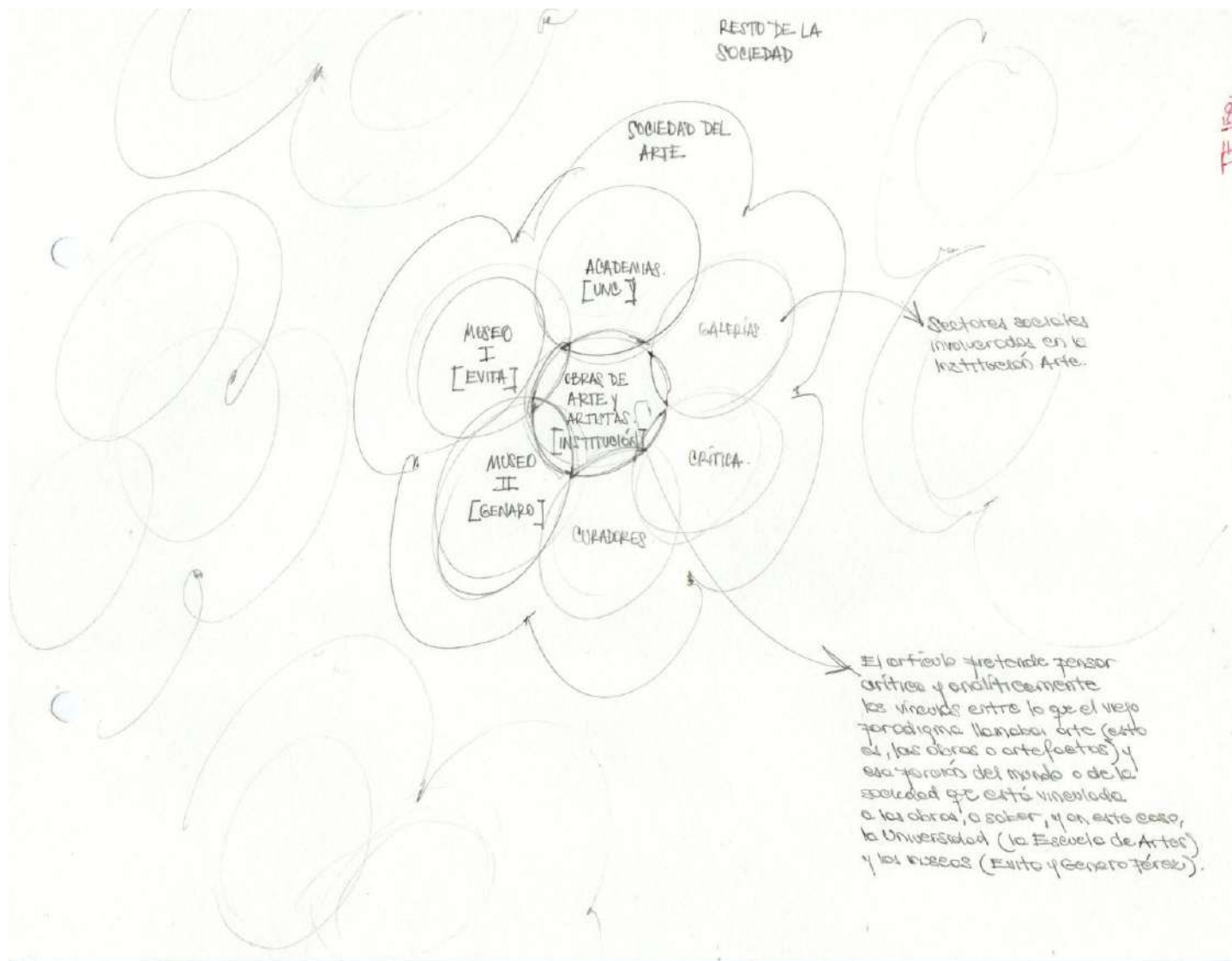
ESTADO II

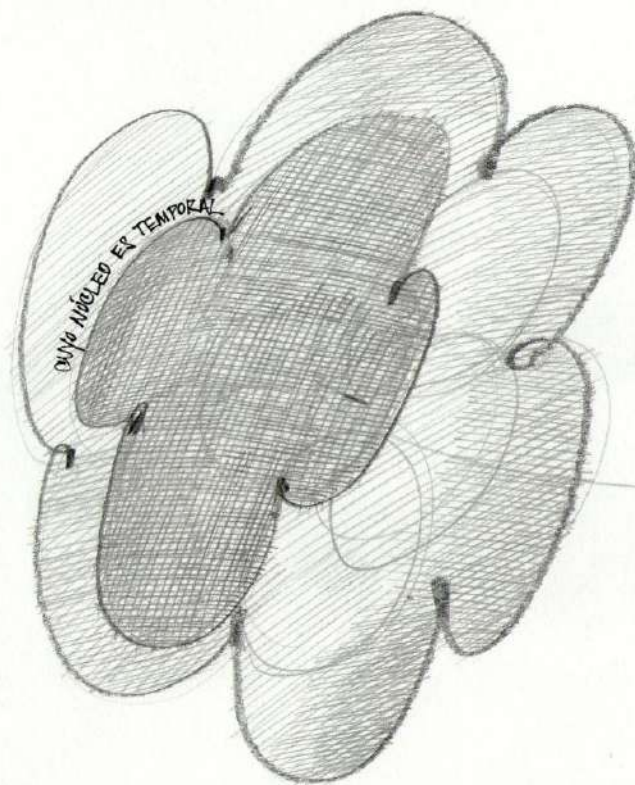
Burocratización
Fragilidad e inestabilidad
Lógicas demostrables de las
dependencias públicas.

MUSEOS II

SIGLO XX



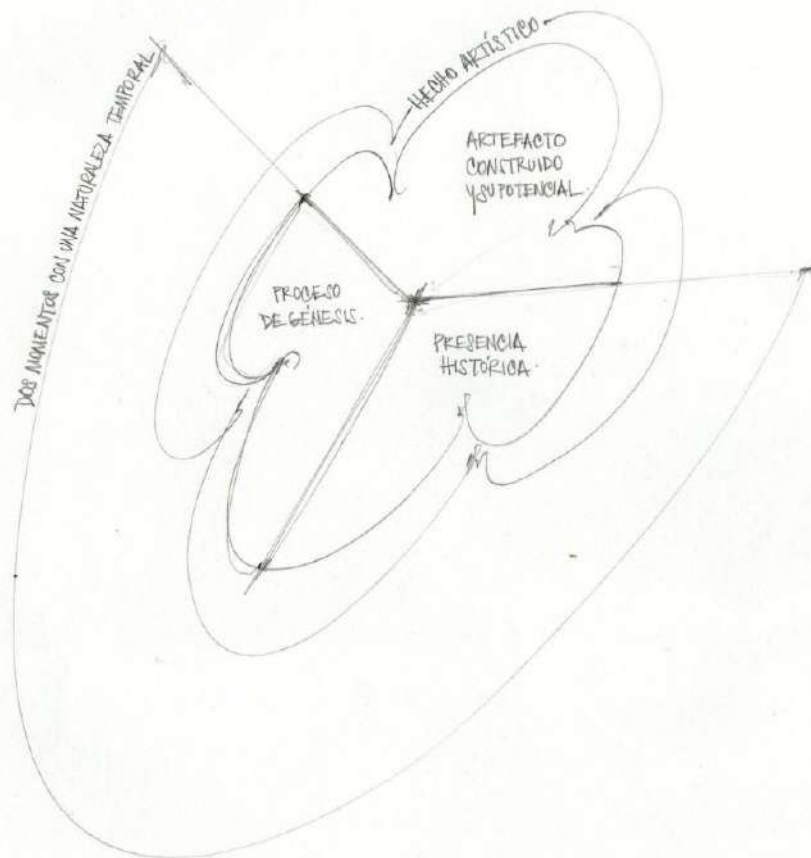




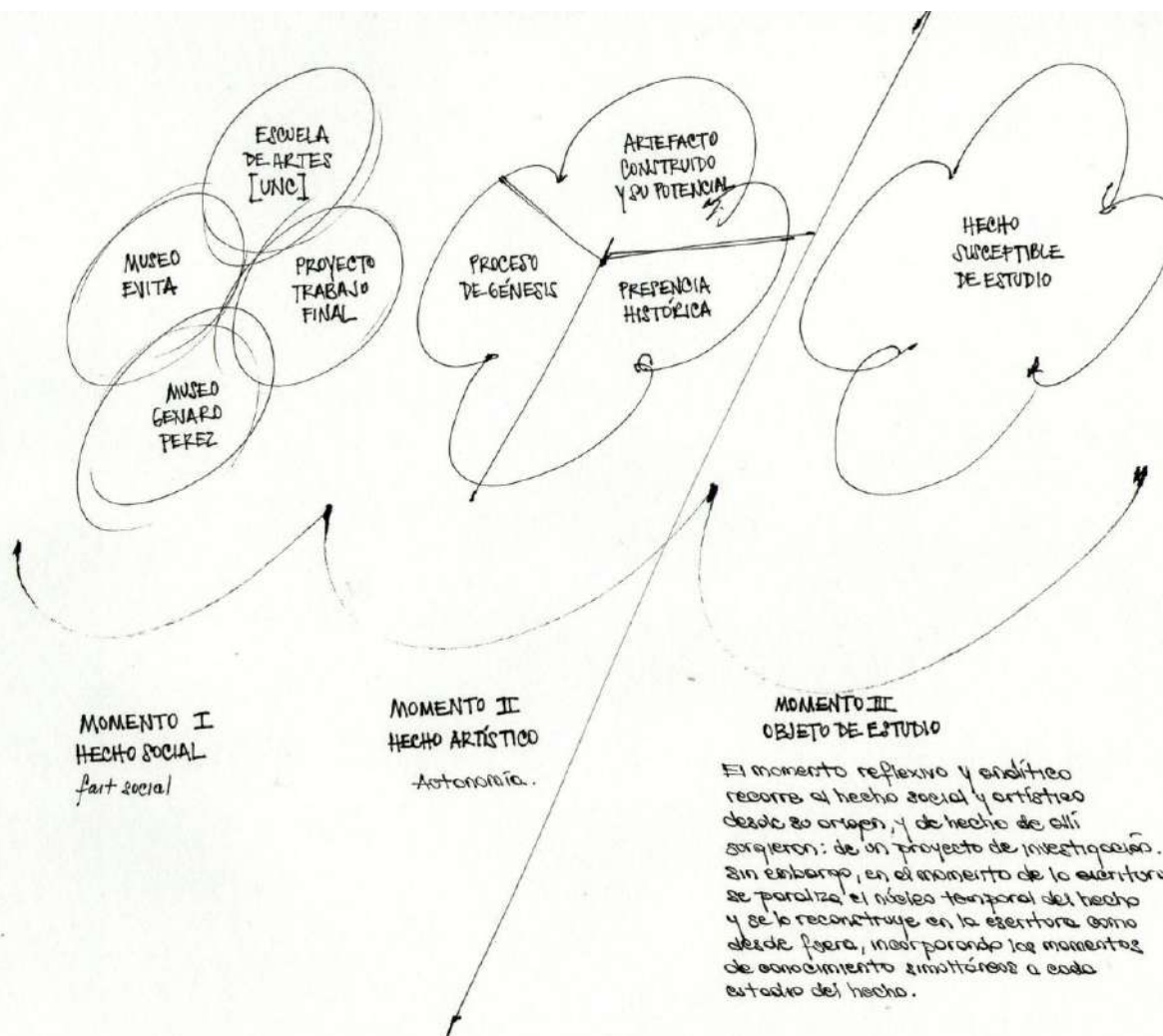
UNO NÚCLEO ES TEMPORAL

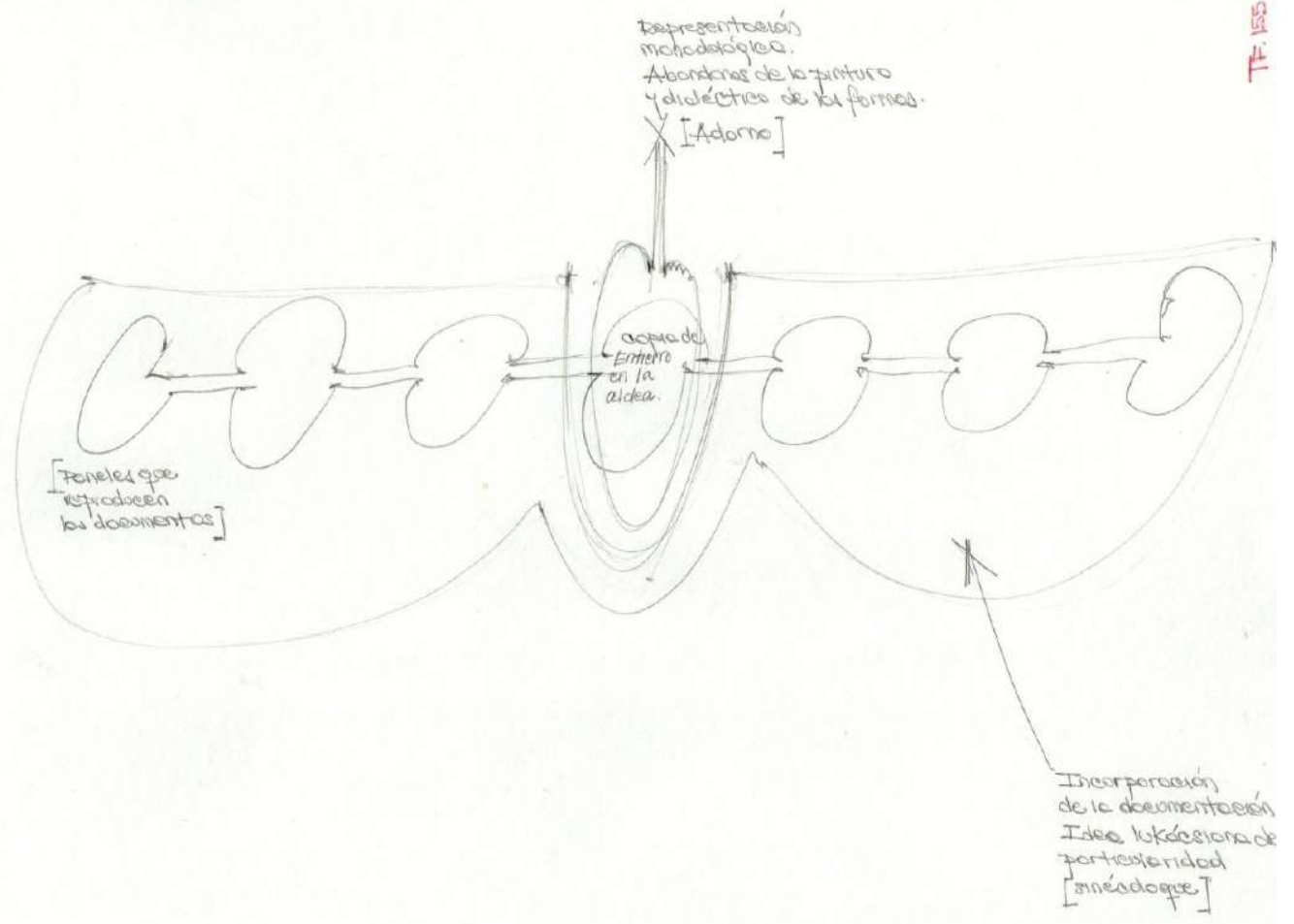
HECHO
ARTÍSTICO.

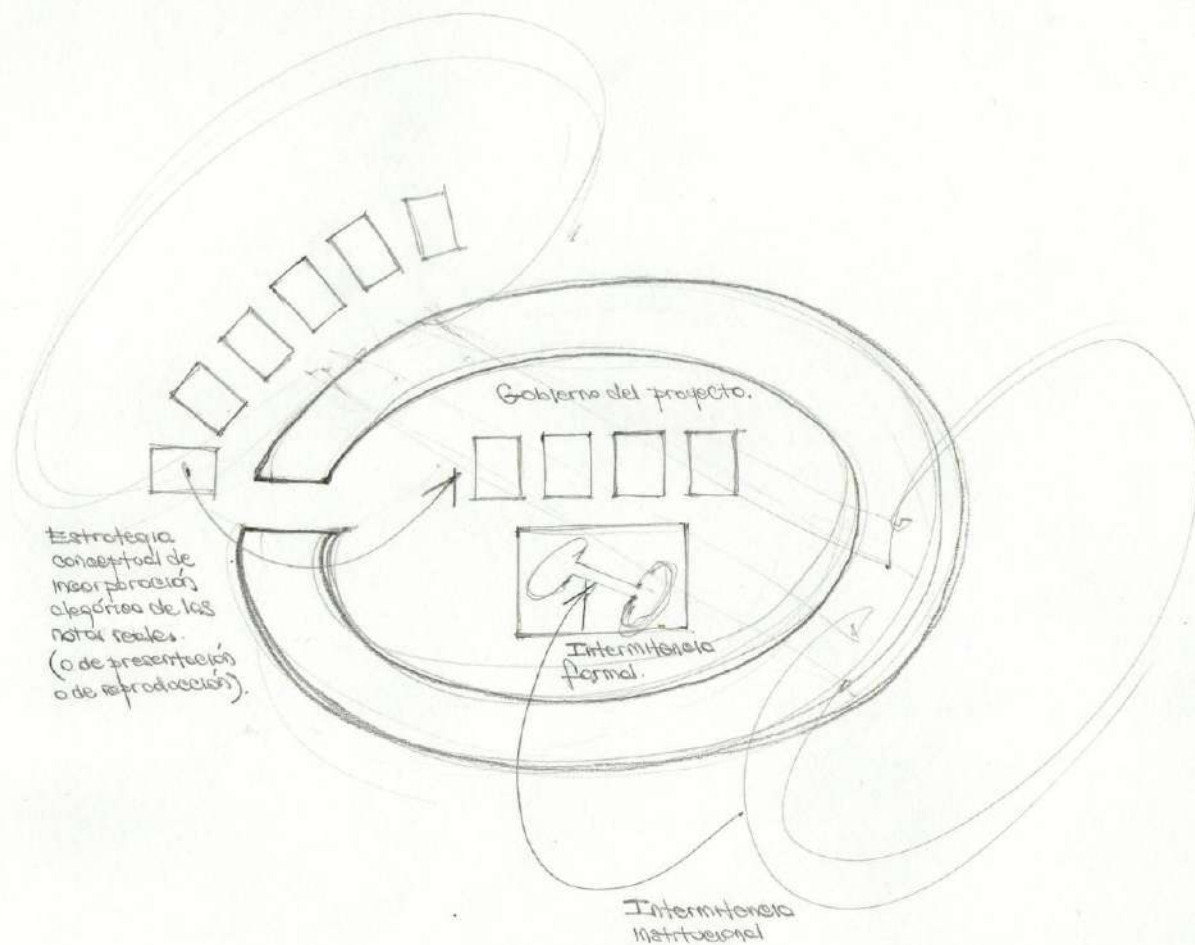
[Cf. Valeriano Bozal
(Ed.), Historia de las ideas
estéticas y de las teorías
artísticas contemporáneas.
Vol. II, p. 156]

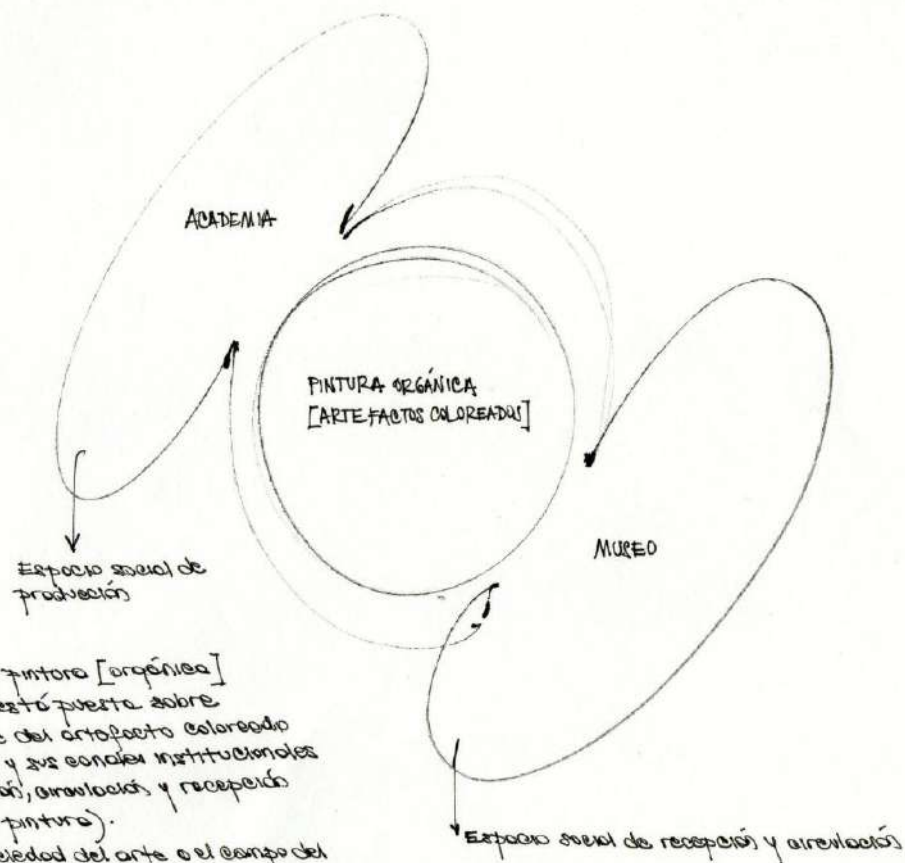


TF. 152.





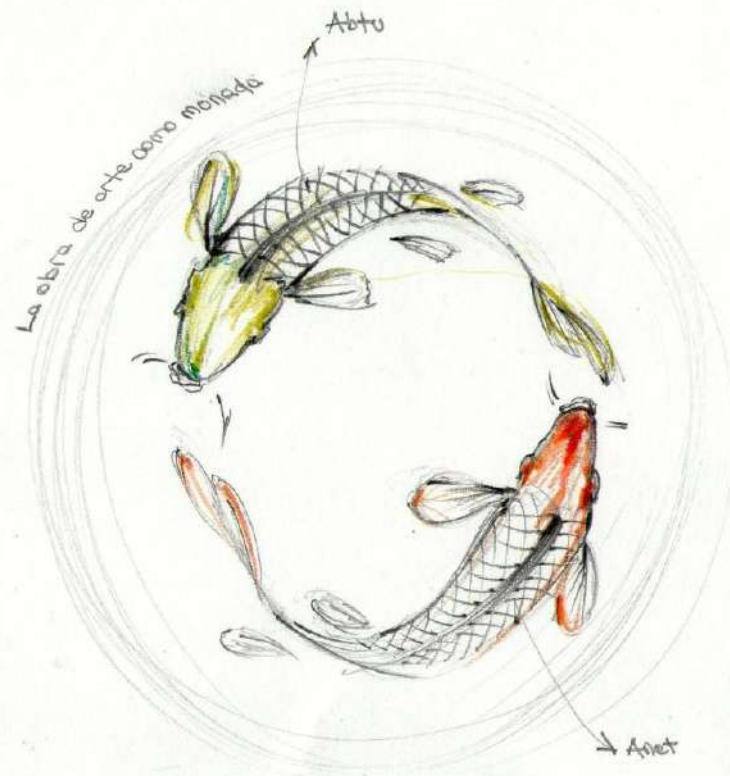




La relación pintora [orgánica]
y sociedad está puesta sobre
el recorte del artefacto coloreado
con pintura y sus contextos institucionales
de producción, circulación y recepción
(institución pintura).

Así, es la sociedad del arte o el campo del
arte el que aquí se considera...

ACERCA DE CÓMO IMAGINAR LA DIALÉCTICA INSCRIPTA EN CADA OBRA EN TANTO QUE MONADA.



«Cada porción de la materia puede ser concebida como un jardín lleno de plantas; y como un estanque lleno de peces. Pero cada rama de la planta, cada miembro del animal, cada gota de sus humores, a su vez, un jardín o un estanque semejante.»
 Leibniz. Monadología, párrafo 67

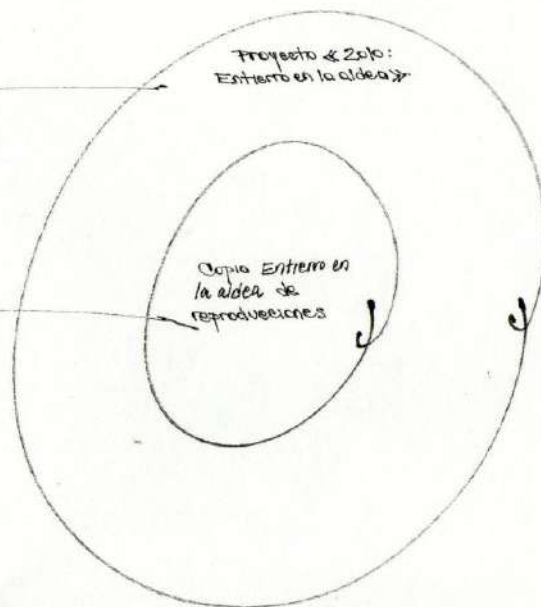
FF-192

CATEGORÍAS

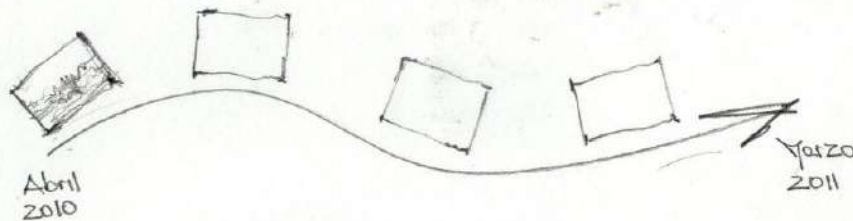
DOMINIO DE APLICABILIDAD

Hecho artístico/hecho social
[carácter doble del arte]

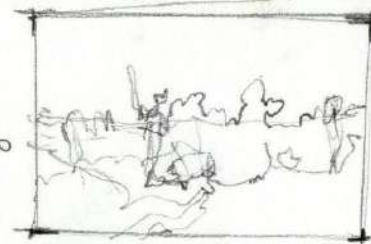
Tronada
[carácter doble del arte]



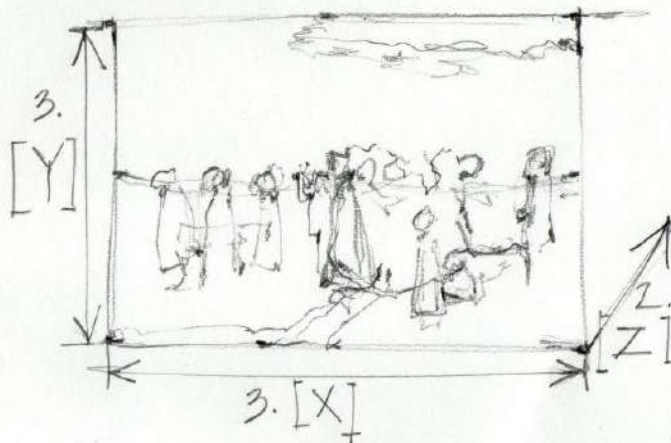
20.11.19



1. Procedimiento intermitente
(Interrumpido dos veces)



2. Imagen intermitente
3. Superficie intermitente



2. Imagen intermitente
(plano Z):
3. Superficie intermitente.
(plano X, Y)

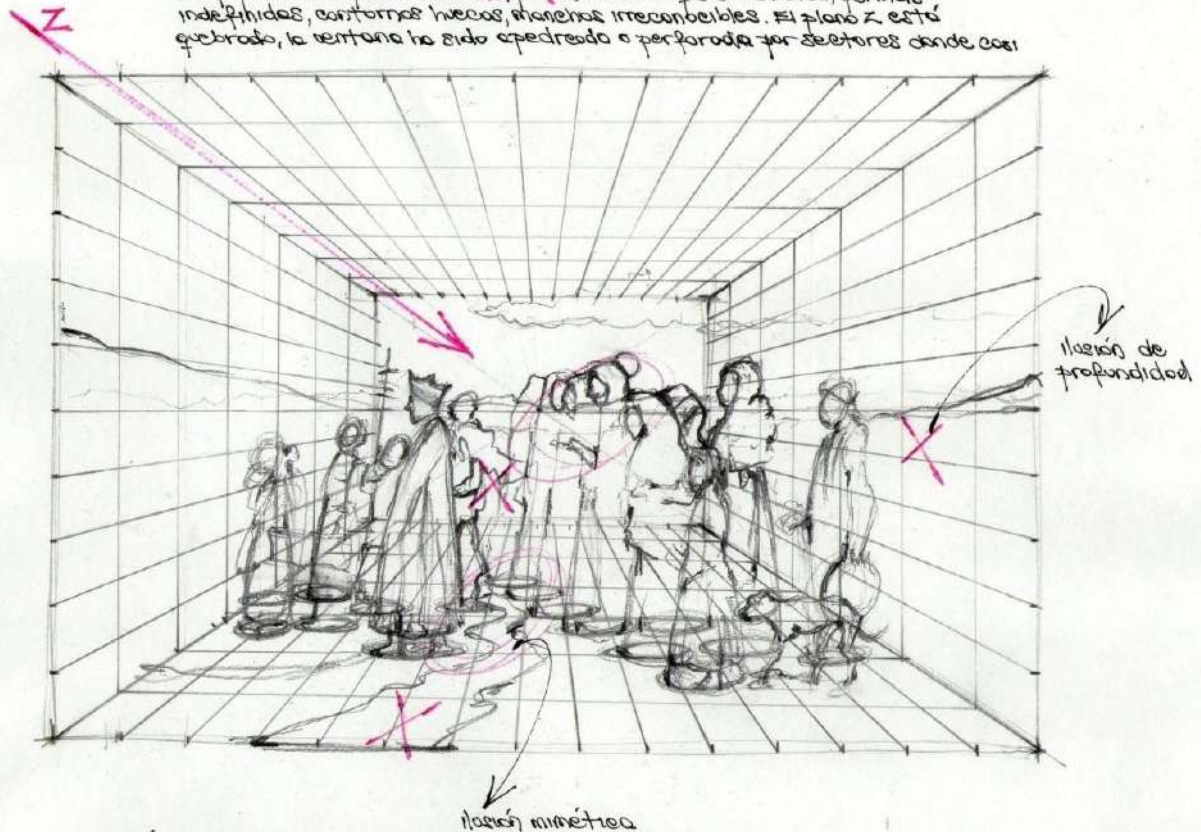
ANÁLISIS INMANENTE

1. La intermitencia ingresa en esta pintura por el procedimiento y anula el proceso de detiene en la monada. queda allí atascado a la doble realidad de la pintura orgánica: 2. la imagen (el cuadro) (o tableau: forma); 3. la superficie (peinture: forma).

ANÁLISIS INMANENTE Imagen intermitente [plano Z]

Hay sectores de la imagen más avanzados en la ilusión mimética o que recrean mejor la ilusión de profundidad.

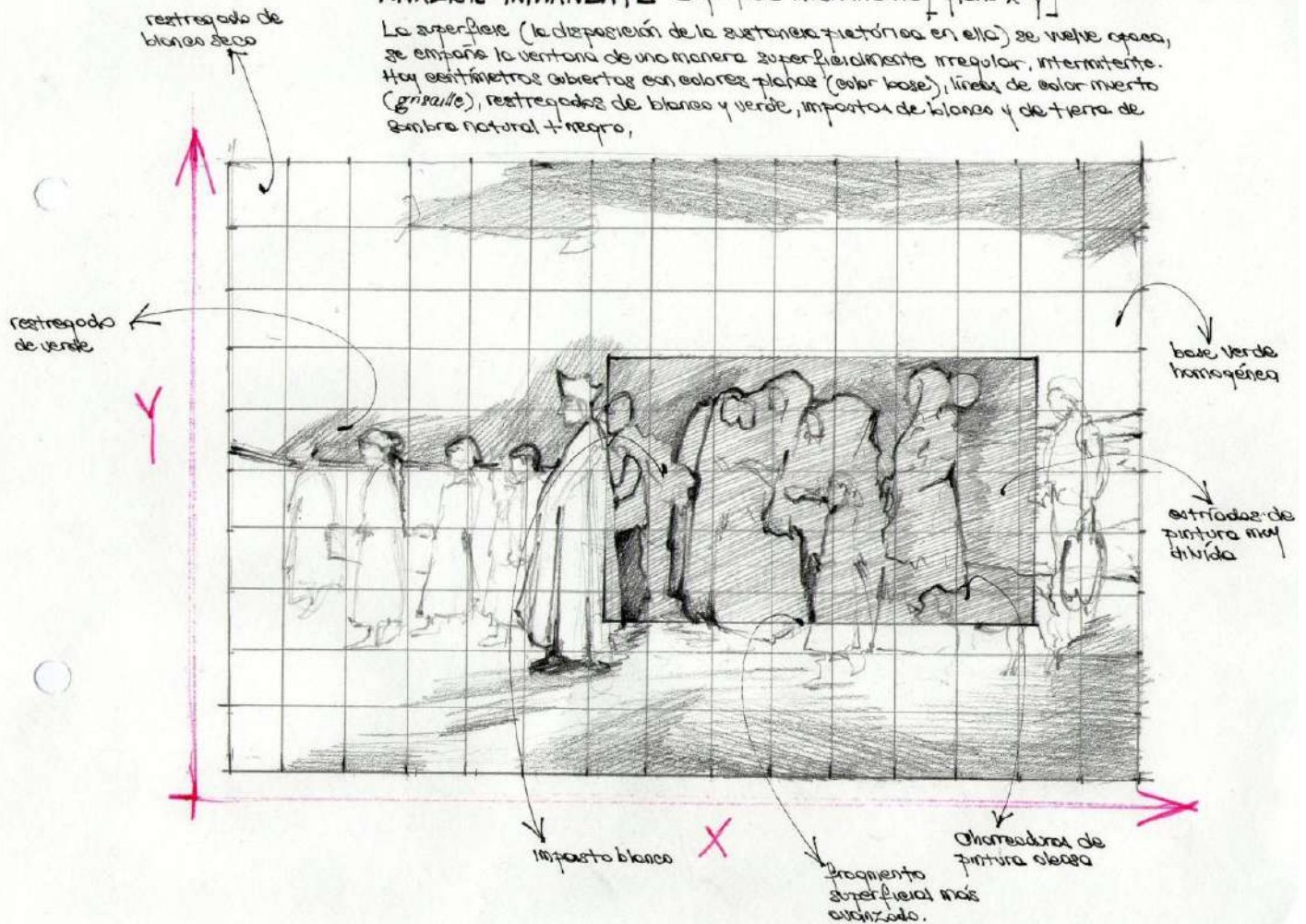
Hay grandes launas también, planos enteros que se rebaten, formas indefinidas, contornos huecos, manebas irreconocibles. El plano Z está quebrado, la ventana ha sido apedreado o perforada por sectores donde casi



se entreve el mundo tras de ella. No se opaca homogeneamente como en Cezanne (con pinceladas independientes de la forma, pero un farando) sino que se empuja con distintas consistencias y grados de opacidad.

ANÁLISIS INMANENTE Superficie intermitente [plano x-y]

La superficie (la disposición de la sustancia pictórica en ella) se vuelve opaca, se empaña la ventana de una manera superficialmente irregular, intermitente. Hay centímetros cubiertos con colores planos (color base), líneas de color muerto (grisaille), restregados de blanco y verde, impactos de blanco y de tierra de sombra natural + negro.



fact social	hecho artístico	lecturas.	
Escuela de Artes, Ude: metateca de Tibagio Final	Proyecto de investigación sobre la materialidad pictórica.		
Propuesta de copia. Entierro en la aldea. [Museo Etno]	Propuesta de copia búfalo de Velázquez, y de Entierro en la aldea [Pintura IV]	copia.	ACTO 1 La propuesta
Rechazo de la propuesta: ausencia del Sr. Yirandía [Museo Etno]	Rechazo de la propuesta: - Entierro en la aldea. (reproducciones). - Proyecto 2010: Entierro en la aldea.	carácter monológico.	ACTO 2 El no
Aceptación del proyecto 2010: Entierro en la aldea. [Jesús Censaro Pérez]		Neovanguardia.	
Cambio de gestión	Suspensión de la copia Entierro en la aldea (reproducciones). y modificaciones en el proyecto 2010: Entierro en la aldea.		ACTO 3 El sí
Asesoría de Tónic E. Bandoire	copia directa de Entierro en la aldea. (original). Cambio proyecto 2010: Entierro en la aldea. (principio de verificabilidad).	Intermitencia condición humana.	
Consejería del proyecto 2010: Entierro en la aldea.	Estrategias de visibilización alternati- vas (foros y publicaciones de emergen- cia).	Autopreservación	ACTO 4 El m, otra vez

ACTO 1

La propuesta



Primera nota
al Sr. O. Miranda

ACTO 2

El no

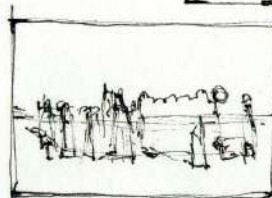


ACTO 3

El sí



Formulario de aplicación



Copia cedada del original

Copia maquetada de reproducción

ACTO 4

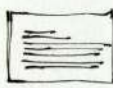
El no, otra vez



Mail de Santanera

ACTO 5

La verbalización



Tarjeta

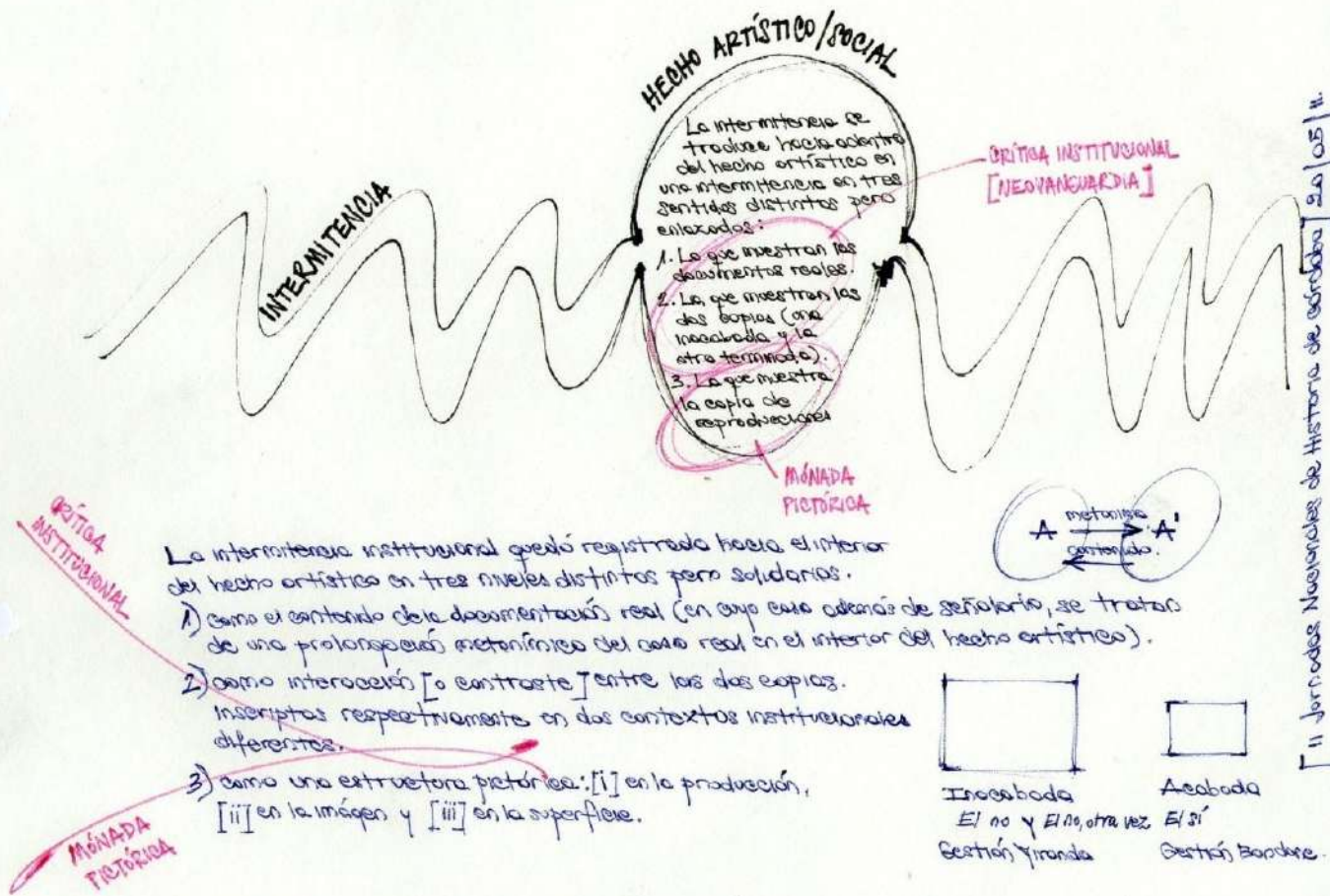
Tarjetero

Faneroia

Librito

HECHO ARTÍSTICO/SOCIAL
(Incorporar la copia cedada
y las distintas estrategias e instancias
de verbalización)

[11 Jornadas Nuestras de Historia de Córdoba] 20/05/11



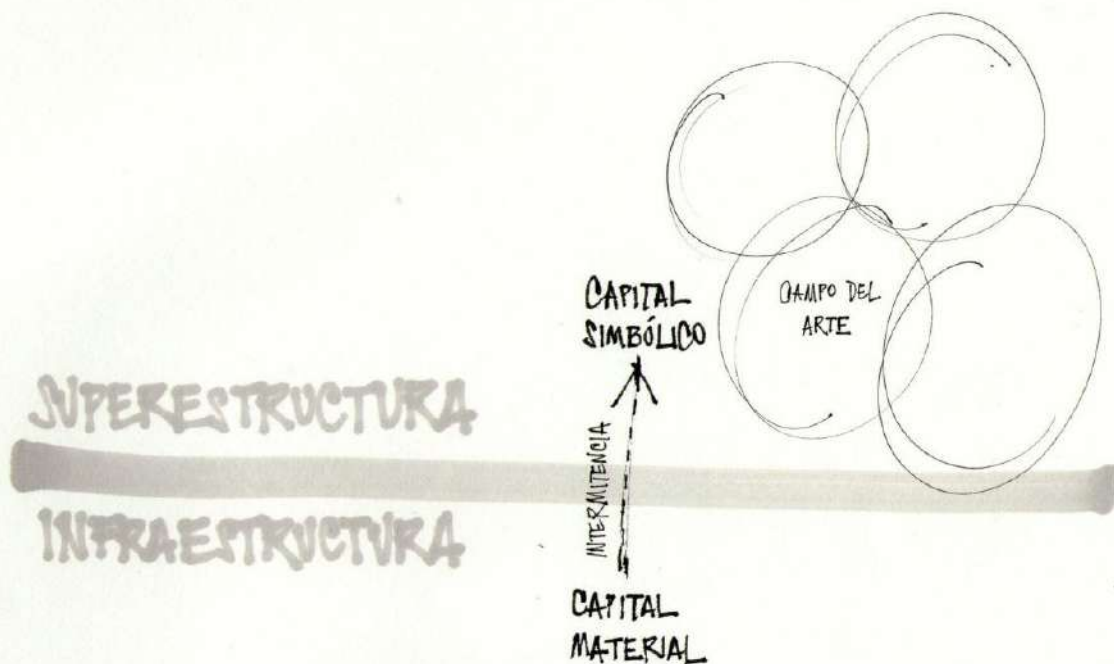
Un objeto, un artefacto...

¿Cuál es o dónde reside el contenido de verdad de la obra de arte sobre el resto de los productos humanos? ¿Por qué la obra y no cualquier otra cosa es una muestra para Adorno? Si cualquier cosa puede ser arte —así como de la historicidad— ¿qué tendría todavía de especial una cosa que es legitimada o reconocida como obra? En este sentido ¿por qué se privilegia una pintura sobre por ejemplo un grupo de documentos que objetivamente no difieren en nada de cualquier documento corriente?

Quizá debo asumir que la pintura habla metodológicamente de la intermitencia, que esa es su particularidad pero no su privilegio: los paneles, los dos copias y las tensiones entre ellos también dan cuenta de la circunstancia institucional: uno (la instancia pictórica) desde su hermetismo y silencio, los otros (los monitores de crítica institucional) en su contenido (paneles y documentos) o en su circulación (los panfletos).

Los potenciales se distribuyen en naturalezas distintas hasta dentro del hecho artístico

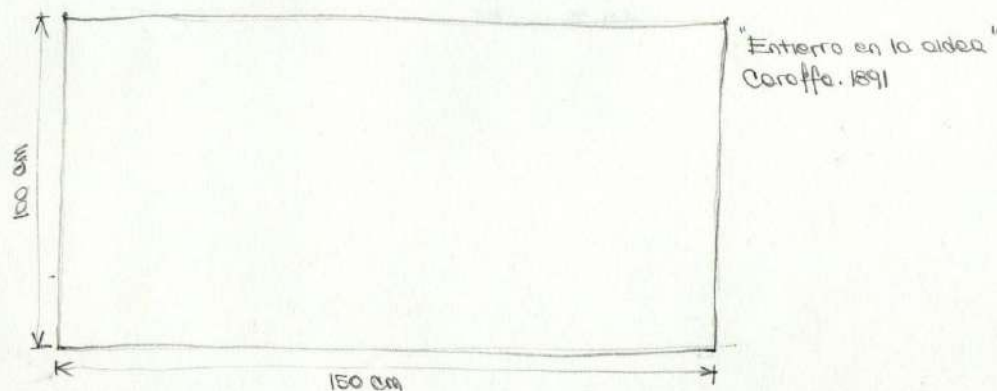
23/11/11



La intermitencia institucional y en la fuerza productiva estética depende -quizá entre otras cosas- del capital material que se reparte desde la infraestructura social hacia la superestructura de la cual el campo del arte es parte. Ese influjo de capital material en el campo del arte es lo intermitente... El FNA es muestra de ello. En eso -la que es para un campo artístico como medio de dinero es intermitente (como la construcción) una fuente de trabajo más estable.

Notas sobre la copia

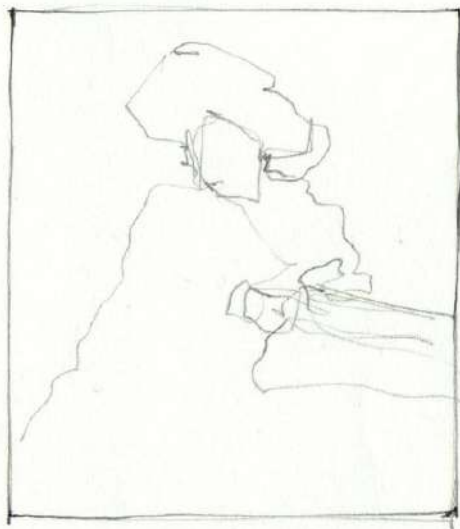
PROGRAMA DE PINTURAS (pintura IV / 1º trimestre)



TF 18 (Pintura IV)



«Los tres bufones» de la serie de pinturas para la torre de la Parada de Diego Velázquez



FONDO*

1 Copa de verde-azulado
1 Copa de cere-verdoso.

BOCETO, PINTURA MONOCROMA Y
TERCERA FUENTE DE COLOR

- 1º boceto: negro + tierra de sombra tostada
blanco + tierra de Siena natural
2º boceto: ibídem
1º color: gama tonal rojo-azulado
2º color: gama tonal amarillo rojizo.

→ etapa del «color muerto» o de
pintura monocroma.

* Categorías extraídas de «Materiales pictóricos y métodos de trabajo del puer Rembrandt»
en Rembrandt. El trabajo del pintor, publicación de la fundación del Rembrandt Research
Project (RRP) a cargo de Ernst van de Wetering.



FONDO

- 1 copa naranja
- 1 copa verde - cere
- 1 copa verde - amarillo cere

EXCETO, PINTURA Y MONOCROMA Y
TERCERA FUESTA DE COLOR

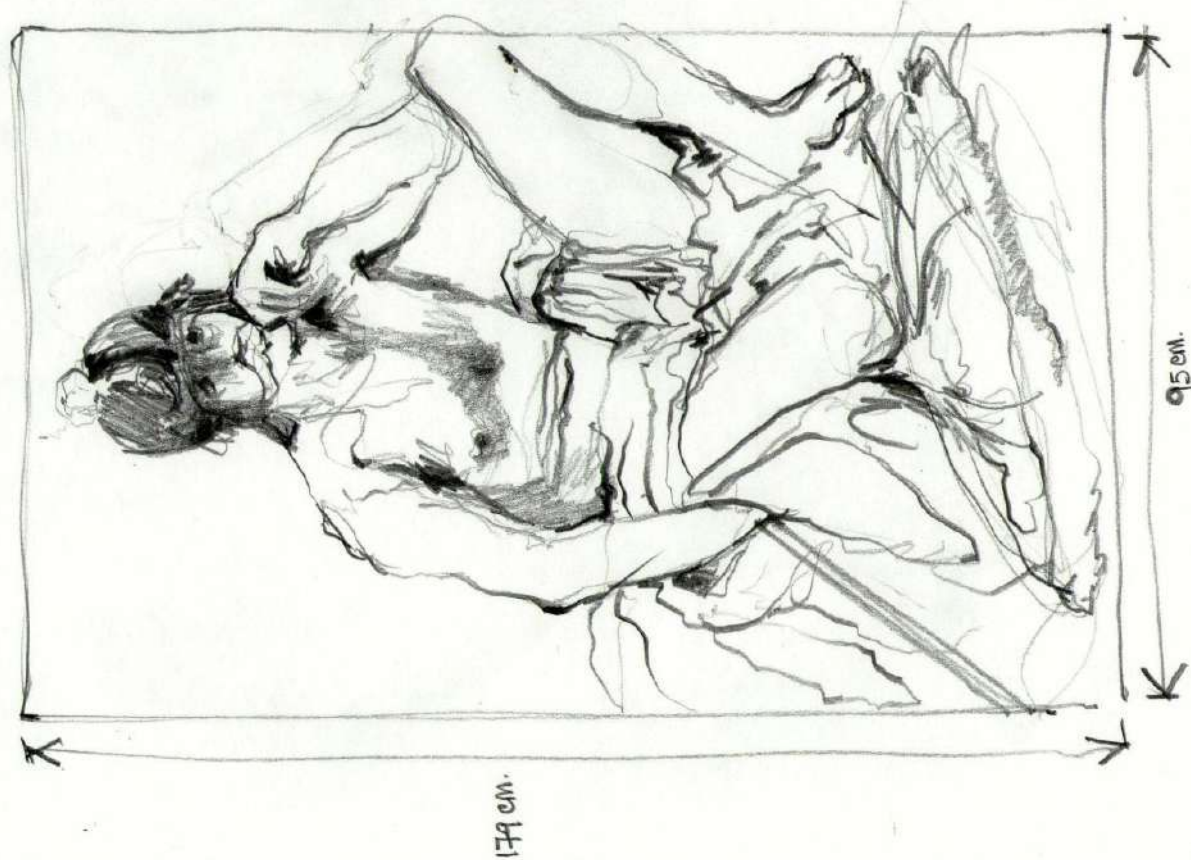
Cada vez que se usa la palabra arte, estético y político debería valorarse de qué se está hablando...

Previsor las distancias entre pintar hoy (en nuestra era, con nuestra
proxia vital, en cba, con internet y con otros medios, y con lo físico que
es ser artista) y aquella maestría europea de la tradición de la pintura al óleo.

Ese mismo dicho sobre lo complicado que resultan los grupos numerosos,
«éramos pocos y parió la abuela» hoy se puede aplicar a la humanidad toda...
[¿muchos?]

El cometido es uno que pretende resolver el castigo de Zeus a Tántalo: en el Hades, por haber
desvirtuado a su hijo Pelope para ofrecerlo en banquete a los dioses, fue condenado a
poderse hambrue y sed perpetuas, estando metido en el agua y teniendo protos al alcance de
la mano. He elegido - arbitrariamente y no tanto - un grupo de pintores todos ellos del pasado,
muchos de ellos europeos. Las imágenes y los procedimientos están al alcance de la mano, y de
nuestras ops, pero recuperar o reestructurar con aquellas prácticas parece tan lejano y
difícil como a Tántalo satisfacer su sed. Se trata - para peor - de un grupo de pintores
del canon de la historia del arte cuyo acceso está mediado por una maestría en el oficio,
alcanzado por un cúmulo de conocimientos que circulaban en talleres y tratados y que
se comenzaba a practicar desde la niñez, buena parte del día. Se trata entonces, de
una selección de quizá los mejores pintores de su siglo, y como si esto no bastara, de
una selección de las mejores piezas de su estilo tardío, es decir ese que daría cuenta de
un saber maduro en la propia carrera del pintor, donde se ofrece soberbiamente su
soberanía sobre la gestación pictórica, sobre el trazo mínimo [la representación] y sobre
la organización estructural de las partes. No cuento, ~~en fin~~ o comienzos del s. XXI, ni
con la misma paivora [ni los mismos pigmentos, aceites, aglutinantes, telas, etc]; ni con
un maestro del oficio que me inicie, ni con una tradición viva que actualice y distribuya
ese saber y esas prácticas, ni con el tipo de talleres colectivos [con ayudantes, x ej. que
me preparen el color], ni con la temporalidad ni la dinámica material de nuestra
proxia vital que permitan aunque sea p/ por momentos recordar aquel oficio.

Intentar hacerle caso de manifiesto como esos procesos que no aprende en los manuales. Obras de las características de nuestra era se levantan casi irreversiblemente contra experiencias de nuestro pasado como estas. Así la ~~experiencia~~ experiencia de la modernidad, como aceleración de la vida, de la sensación de tiempo y espacio, las vemos aquí operando con mucha potencia. Disponer - peor aún, en la praxis vital aceleradísima, de permanente acumulación de capital simbólico (de migajas), fragmentaria y disgregada en múltiples e incoherentes opciones del campo del arte - de más de unos pocos horas para una actividad un poco inútil, mal bien lenta y aburrida y de seguro difícil como es la pintura orgánica es casi una utopía. Windows live messenger y Facebook son dos ~~partes~~ de los cenos y de nuestro tiempo de las cuales es cada vez más difícil bajarse. Puede acaso la pintura, esa aldea y de caballete, oponerse a estas dos monstruos de la fijación actual. Si la pintura desafiaba por su carácter ilusorio, prometer ser una ventra fija al mundo, la pantalla de una computadora redobla [o quintuplica la apuesta]: el mundo que promete ~~ser~~ la pantalla - ventana de nuestros ordenadores no sólo que controla luces, colores y sonidos sino que se trata de una ilusión colectiva y ~~propia~~ dinámica, en cuya representación figura el universo entero. En el cuadro-ventana había dioses y héroes, en la pantalla-ventana figura el mundo como en las proyecciones matemáticas: 1 a 1.



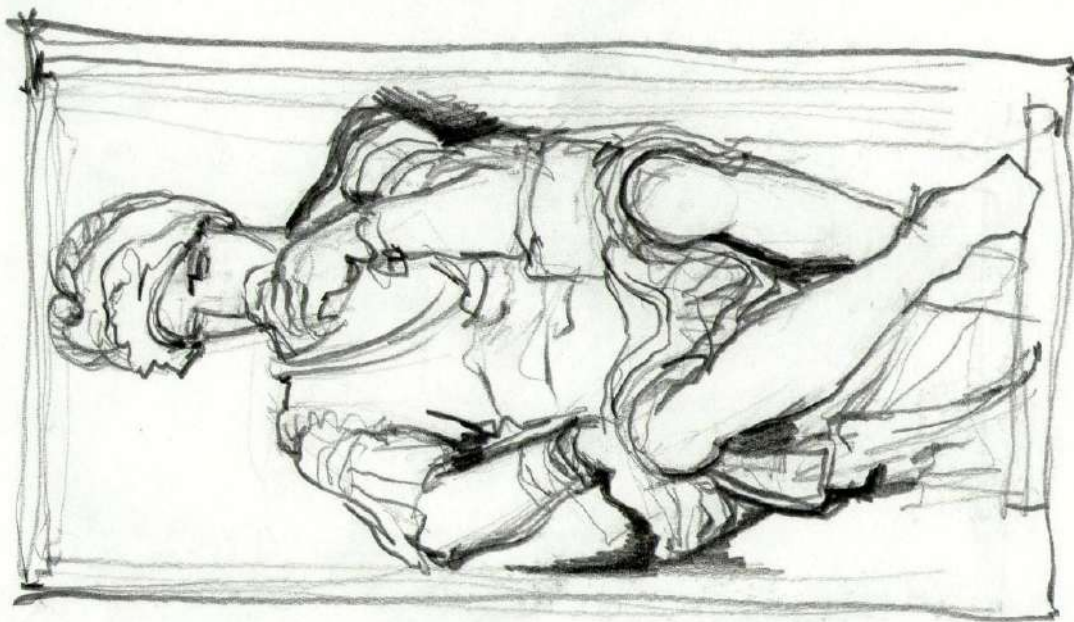
17-45



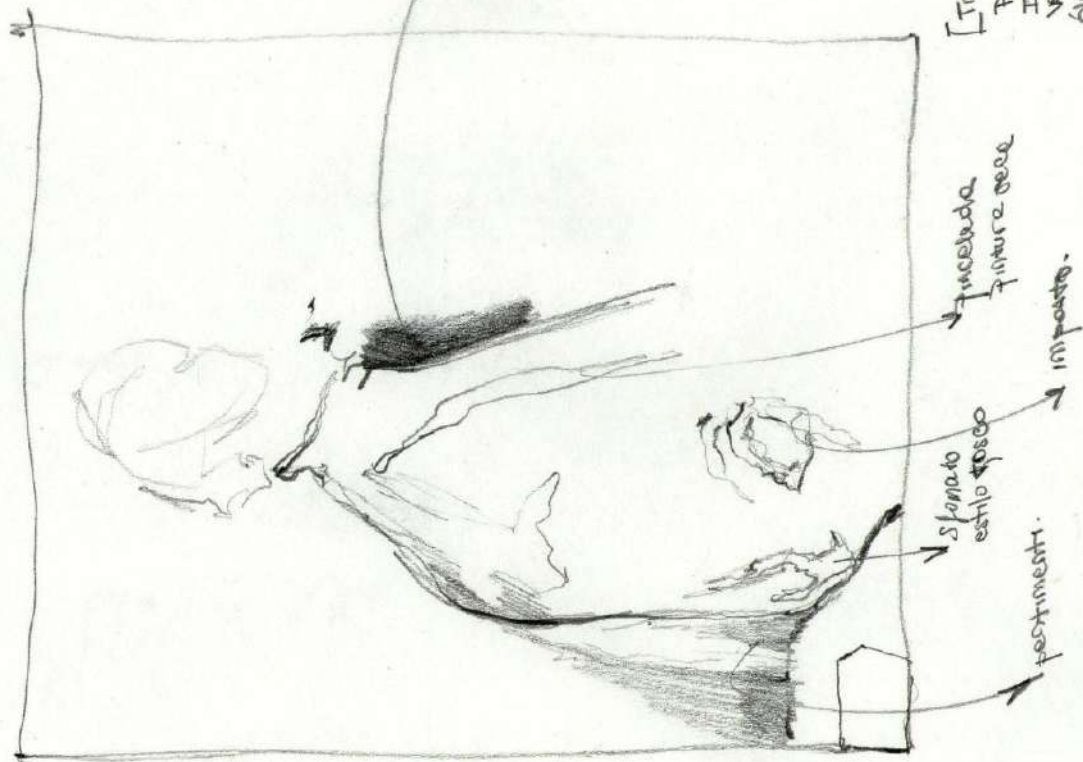
ARES
LUDOVICI
"Copia romana
de la escultura
griega"



TF-418



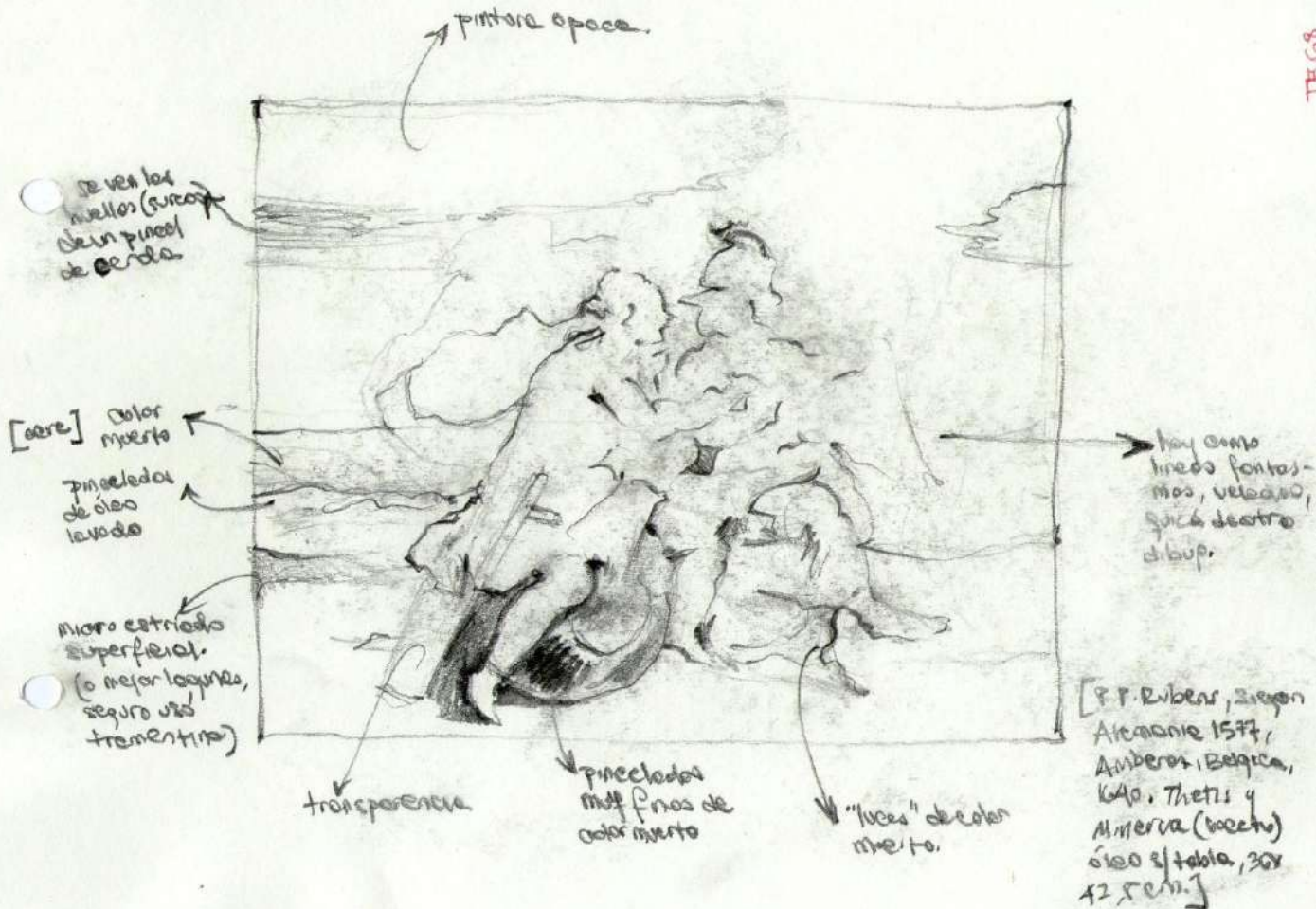
BREVES Y DESAFORTUNADOS APUNTES EN EL MNBA. 2010.



[Tazara vecchia,
piene di odore,
italica, e. 1488
veneta italo 1540
oleo / t. 70 x 60 cm.]

MNBA 2010

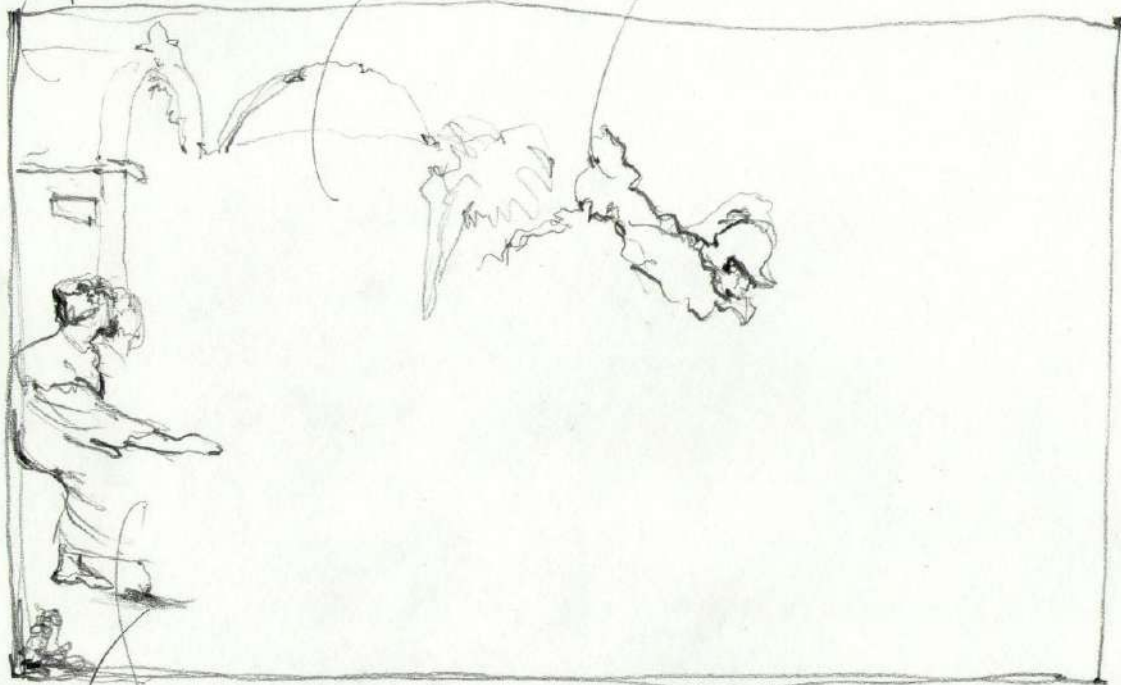
894



MNBA 2010

↑ trampas ocultas
aparece el microscopio.

→ toda la pintura parece
constante a la manera lavada.
↑ rap.



→ el ropaje más
apoco (+ sobrio) y por ello luminoso
↓
sombra
en tierra de
gambra tostada

[Anónimo. Rapto de los
Rabinos (copia de Rubens)
óleo sobre tabla - 57,5 x 89 cm]

69
TF

sobre el care
 varias pintadas de un trazo de sonriet.
 en muchas direcciones. 80 o 90 en el interior de los fijos.

MMBA 2010



[Petar P. Rubens. Sagrada
 Família, 1630, óleo
 sobre tela. 30,5 x 31,8 cm]

TF. 70

MNBA 2010



[E. Manter, la nina
sorpentina 1950
61x51 cm, 144 p
x 112,5 cm]

perceptibilidad, pies blancos
cintura mas empastada

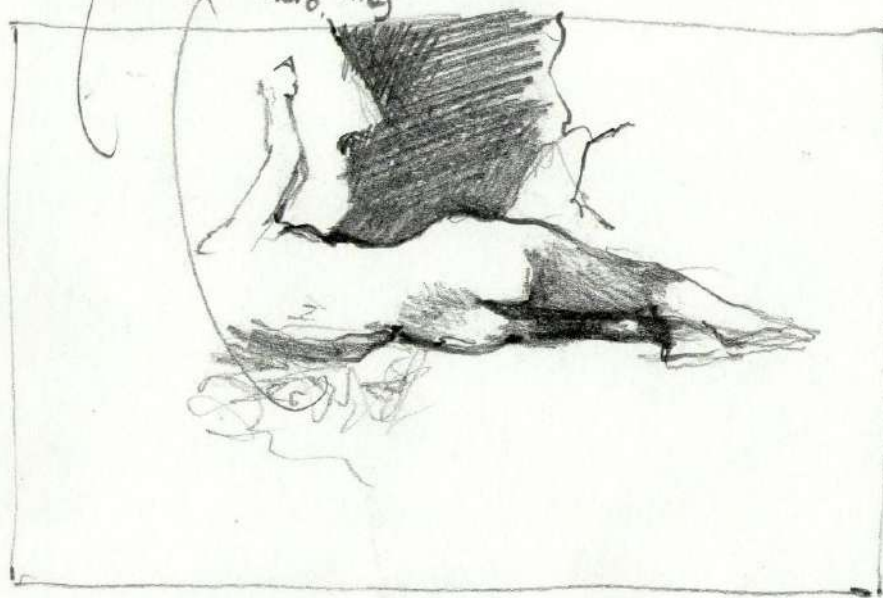
TF. 7

Lo que en el borrado se
llama "boceto en el impresionismo"
se llama obra.

MWBAZOLA.

esto se refiere a las pinceladas.

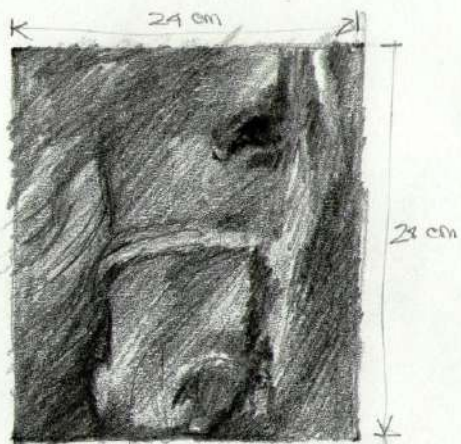
Hay como un efecto de
fuerza, una velocidad oscura (trazo)
sobre un impulso mas claro.



[Fortuny, Odalisca,
1865, óleo s/tela.
21x32, cm.]

17.12

VELÁZQUEZ



Painture + seco
(probablemente pinóles
ya algo endurecida x el
mismo aceite)

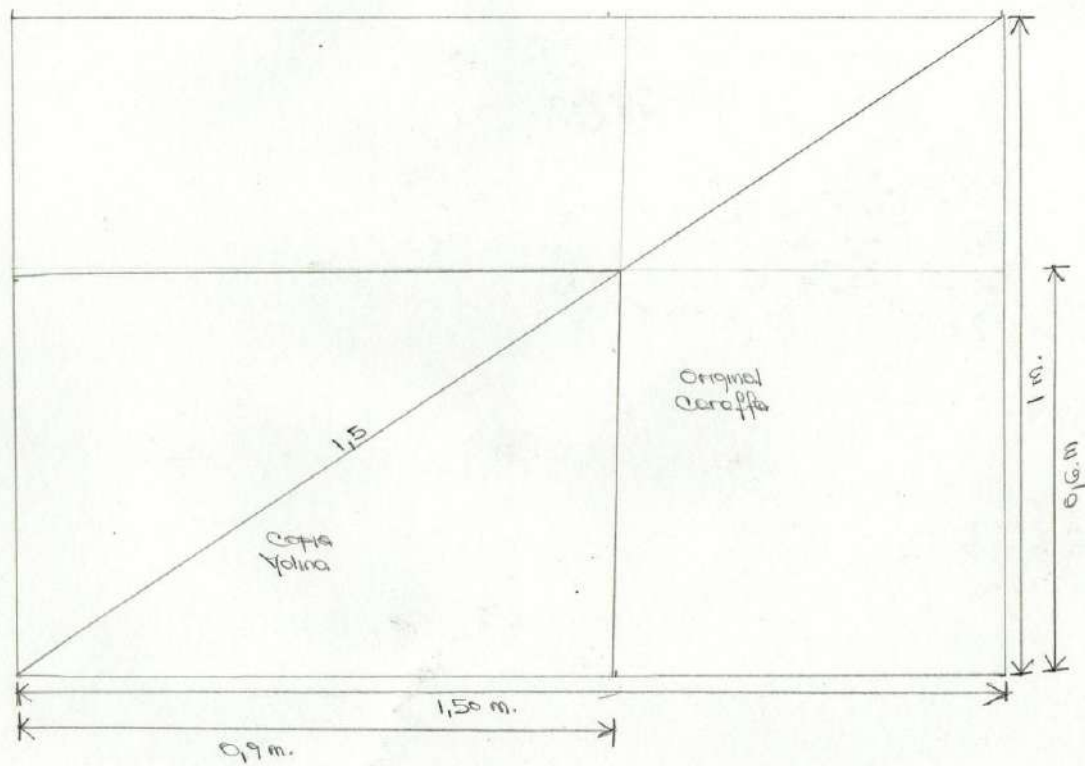
RUBENS



Painture mas oleosa...

¿Cómo trabajaba Rubens?
Cf. "Rubens: The Adoration of the Yogi" pp. 141 y 88.

46 (coll.)



La organización [y su copia] se construye a través de un proceso dialéctico entre la parte y el todo.

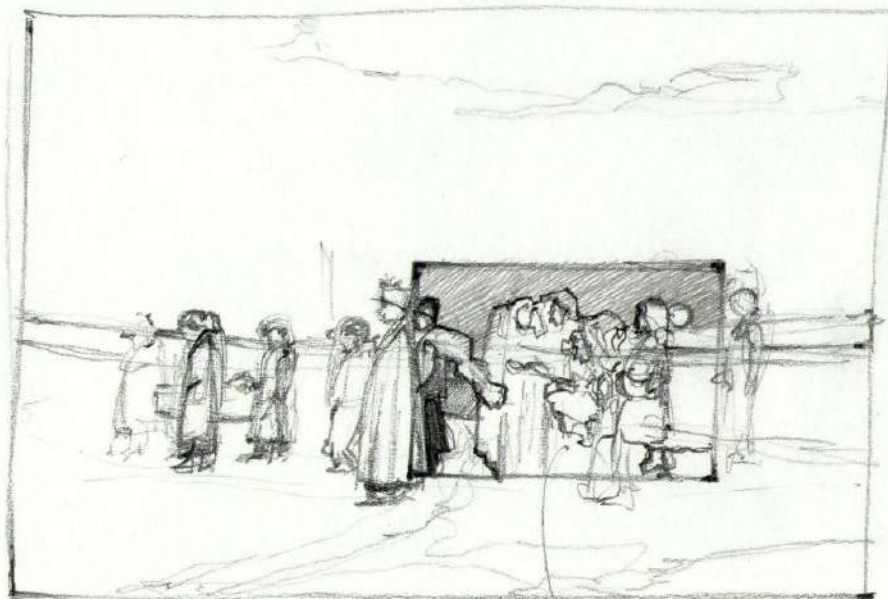
2 Casos donde la copia es más fiel al original en su momento de ejecución, que el original mismo luego del tiempo:

1. Ronda nocturna. Rembrandt
2. La adoración de los magos. Rubens.

Una vez aprendida el oficio de la pintura, lo que hace con el es otra historia...

¿Porqué "Entero en la aldea"? Porque es en Córdoba lo más próxima a una estructura integral. Entonces ¿Porqué pintura con una estructura integral?

¿Porqué los maestros seleccionados para estudiar son del Barroco? En ppio. porque los libros son estudios y son reproducciones de alta calidad son de ellos. Luego, el núcleo histórico de la estructura integral está en el Barroco [Schlösser, Junker]



la parte de la cual tengo
un detalle trabajado con
más precisión...

«Entierro en la aldea»: hace una estructura integral.

La estructura integral [el orden orgánico o metafórico] de las pinturas de la tradición ha sido puesto de manifiesto como tal en el momento de su crisis.

Junker encuentra el máximo blasón de este orden en la pintura del barroco, donde todas las partes están orientadas a convivir...

Una pintura del renacimiento de P. Brueghel El Viejo «Der Blindenrind» [la parábola de los ciegos] es el ejemplo que Junker toma del Sedlmayr. En la colección de nuestra provincia, es quizá «Entierro en la aldea» una pintura que se ofrece no sólo como una estructura integral sino y para más parecida (en su composición, en su cromatismo, en su aspecto sensible) a «la parábola de los ciegos»...

Incluso sospecho que existe un manejo y una preparación de la sustancia pictórica parecida, oleosa, trabajada como en el renacimiento, a la manera lavata.

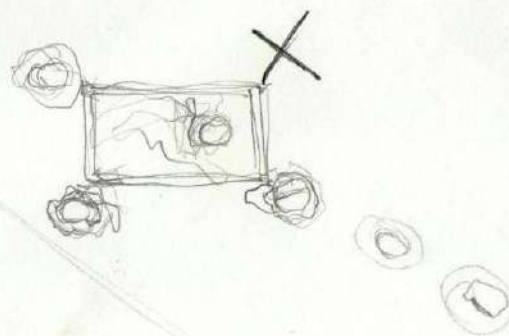
Hay dos factores (o dos procedimientos en la técnica de la pintura al óleo) que contribuyen a construir una estructura integral, ambos relativos a la unidad cromática del cuadro: 1. el color homogéneo de base. 2. el color tierra de patina final. Ambos reciben como dos pantallas (o láminas o veladuras de color) por delante y por detrás todo lo que sucede (a nivel material) entre ellos.

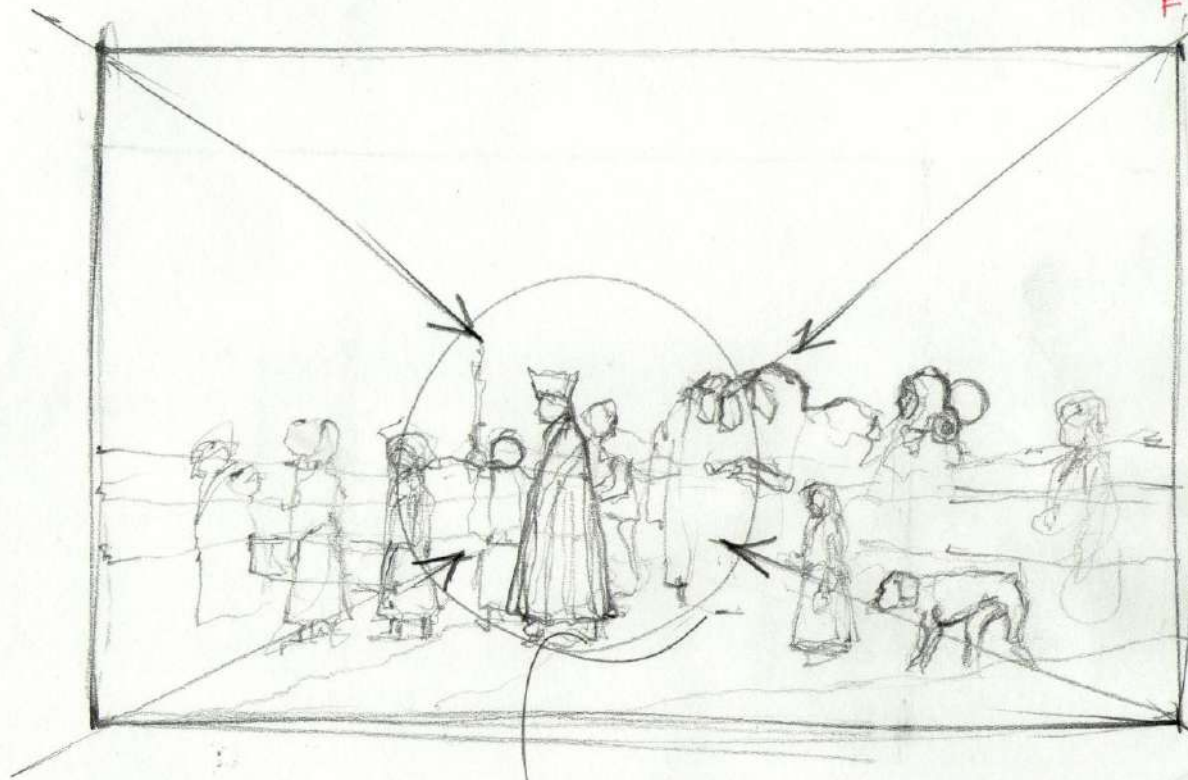
Hay un carácter que Sedlmayr resalta para la constitución de la estructura integral, y que es el carácter sensible, de doble sentido: 1. un sentido referido al sentido visual, a lo sensible como lo susceptible de ser percibido, y 2. un sentido referido al sentimiento, donde o por efecto de «Der Blindenrind» menciona el carácter sensible de lo líquido.

Este mismo sentido de lo líquido (qué se puede esperar si somos conducidos por los ciegos) aparece en el entierro de un angelito, la escena imaginada por Corroffo.



Hay algunas trazas que bordean
la figura de cabello largo yuelto
que lleva el Péetro del angelito,
sanzincelados (I) roizos y (II)
azulados (probablemente azul fido
con blanco) y que sugieren que allí
"detrá" (en el espacio de la representación)
hay un personaje, el personaje nº 18.
Se trataría de uno que sostendría el capón
de la escena opuesta a lo figuro que está
en primer plano.

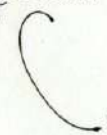




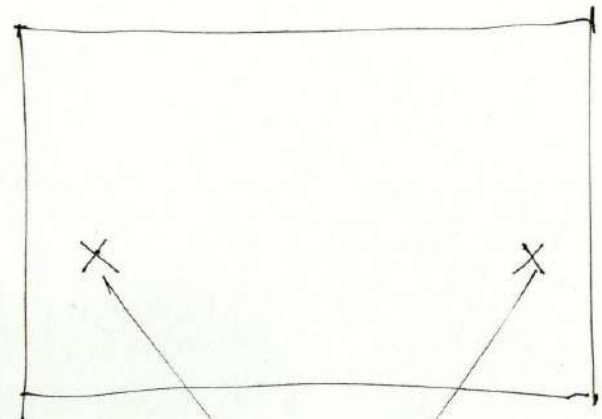
[Cf. TF. p. 104.]

Caraffa evidentemente dedicó mayor tiempo, esmero y pintura a los personajes del centro de la tragedia (al cura, al coexistán y al conjunto de mujeres que lo rodean), y parece ir diluyéndose hacia afuera de la composición. Esto puede ser una pista del método de trabajo de Caraffa.

Es muy probable, de hecho es casi imposible evitarlo, que la copia tenga, en su intento de aproximarse al original más capas de pintura que éste.



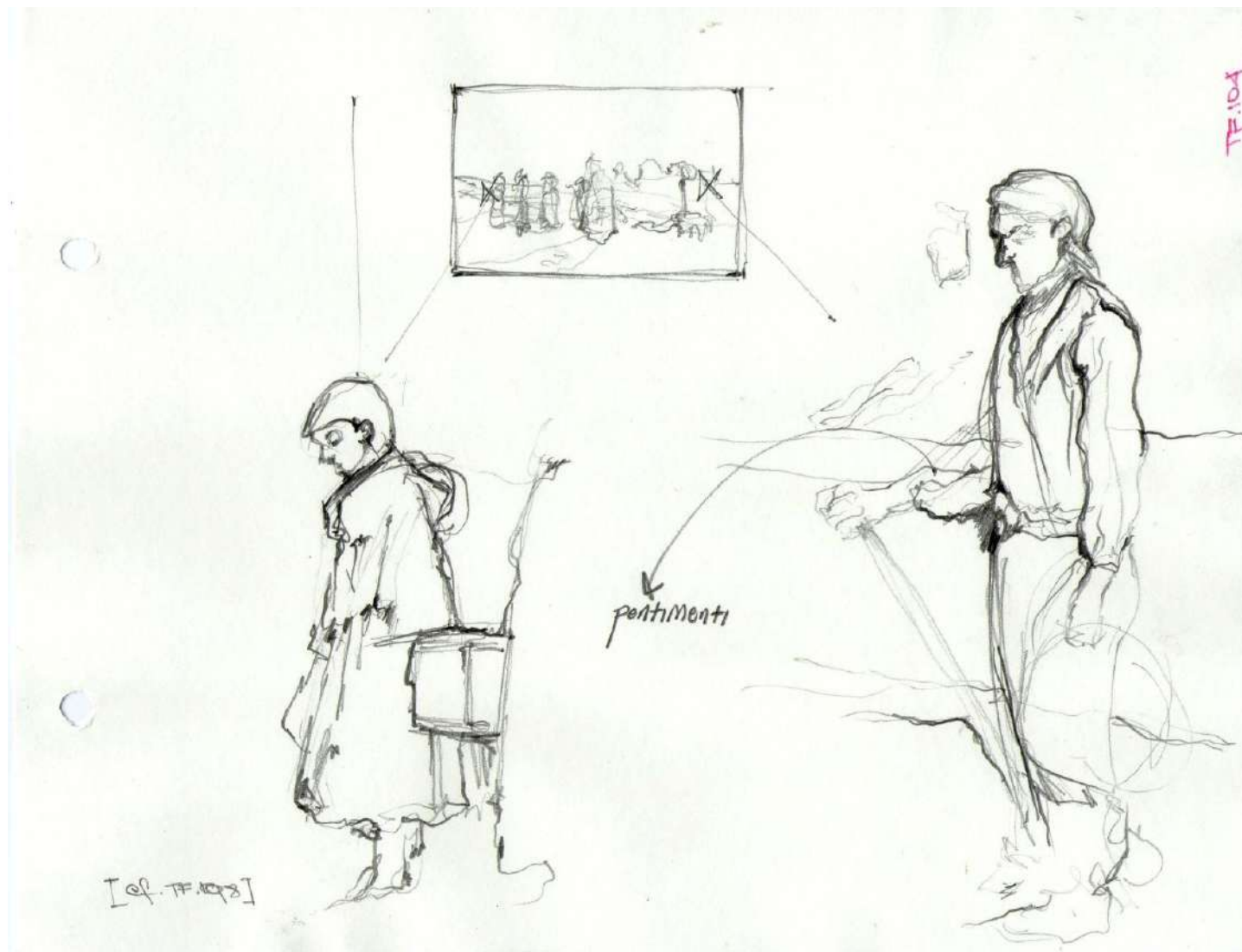
He intentado en el caso de Espira Careffa, copiar no solo la ~~superficie~~ imagen, la apariencia, sino también la superficie en su estado actual, del cual infero el procedimiento con el que la hizo, el manejo de la sustancia pictórica (fluidos o solidez del óleo, cantidad de aceite, pintabilidad, pentimenti, etc), los colores usados, las veladuras hechas.

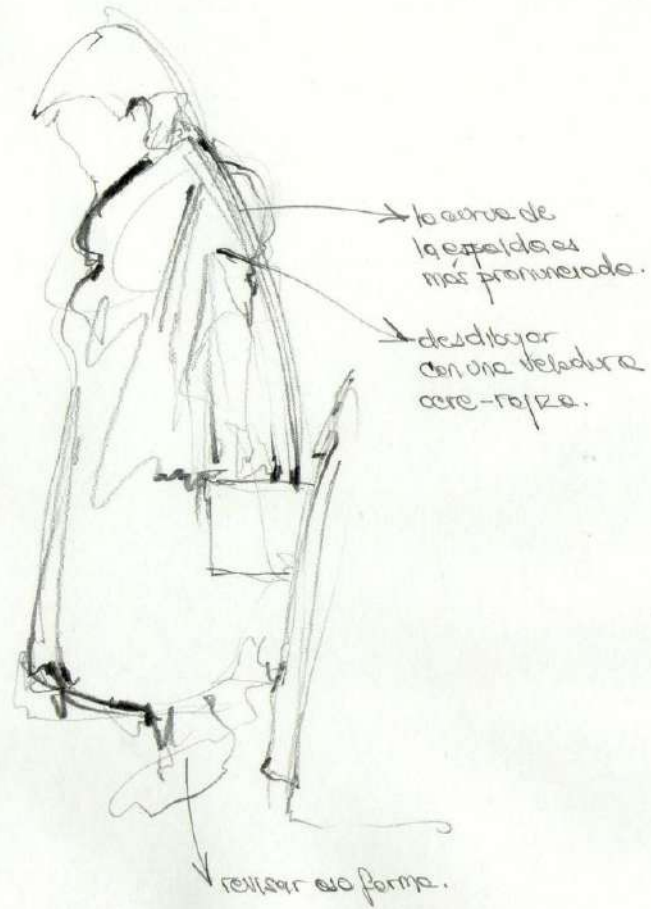


El personaje que encabeza la procesión y el que la cierra están ~~mucho~~ más incómodos y la cantidad de pintura aplicada notoriamente en su tratamiento...

En cada sesión o jornada fijo -antes de comenzar- lo que deseo finalizar ~~para el fin~~ en el día.

Cada día, antes de comenzar a trabajar, fijo lo que deseo finalizar al terminar la sesión o jornada. Elijo una zona de la tela original, y comienzo. Al comienzo los objetivos para cada sesión coinciden con las capas de pintura que cubren todo el cuadro.



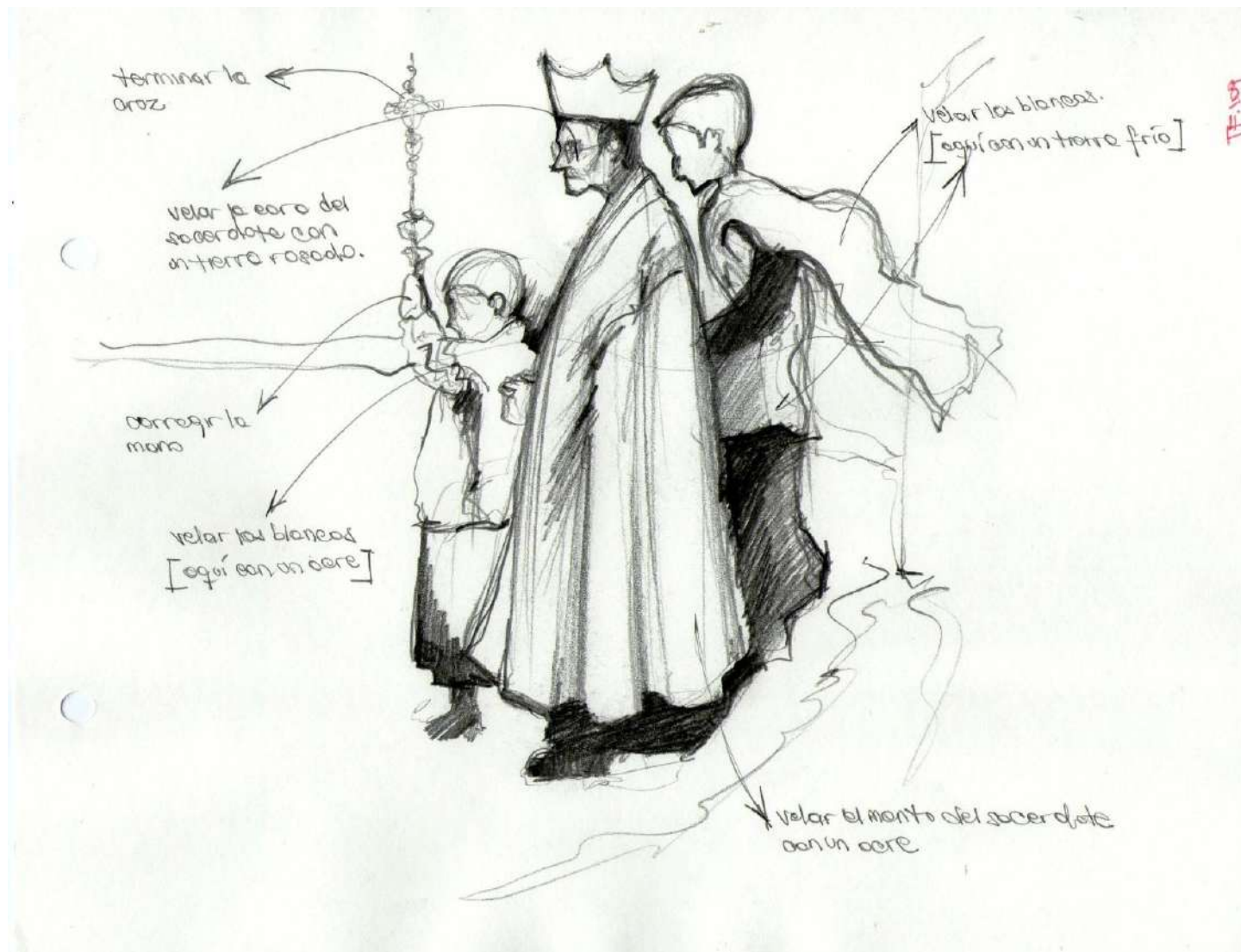


Corregir la
caída del pelo
sobre la cara.

Suavizar la mano, y quitar el
color; es más rosada, y tiene un
golpe de luz en el borde derecho.

el chiaroscuro es más
suave, menos contrastado,
en una clase media.
[probablemente con la patina
vetuminosa del final se mejora]





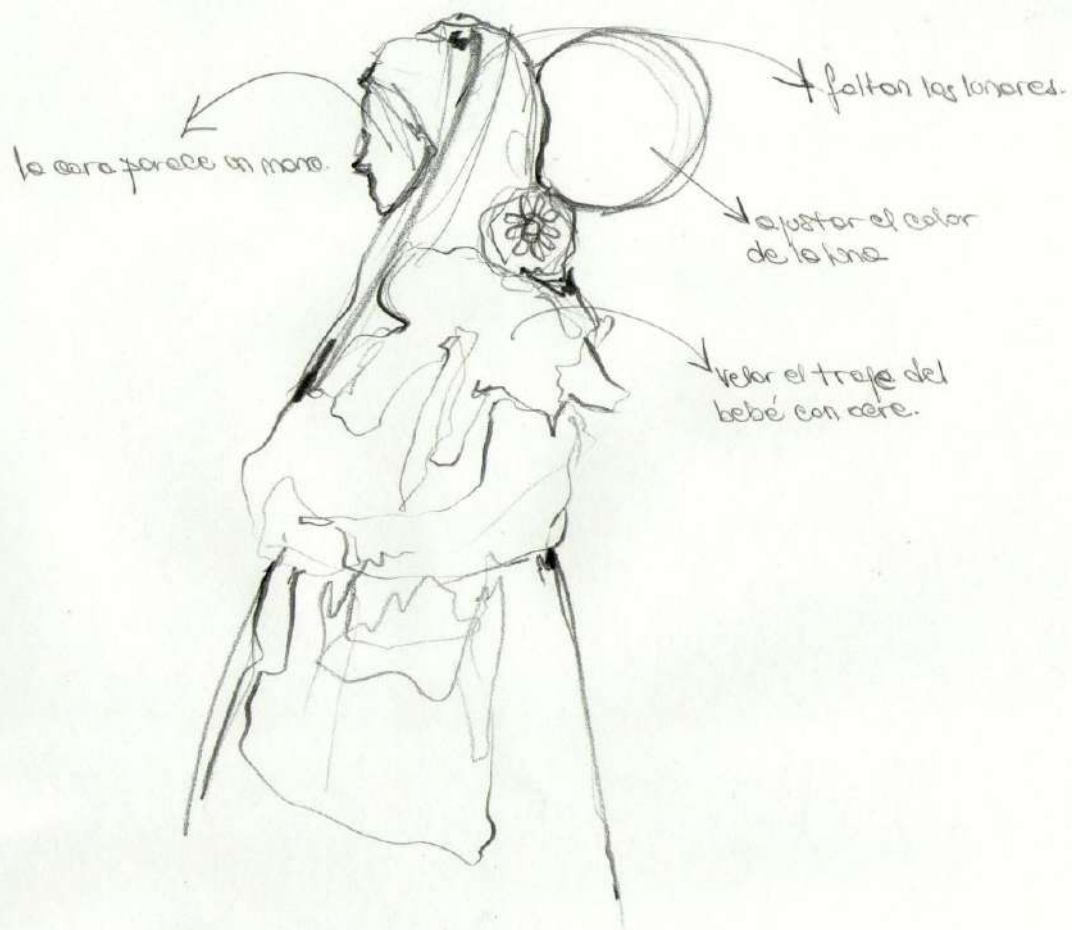
la mano es
menor
tierra y
más rasada

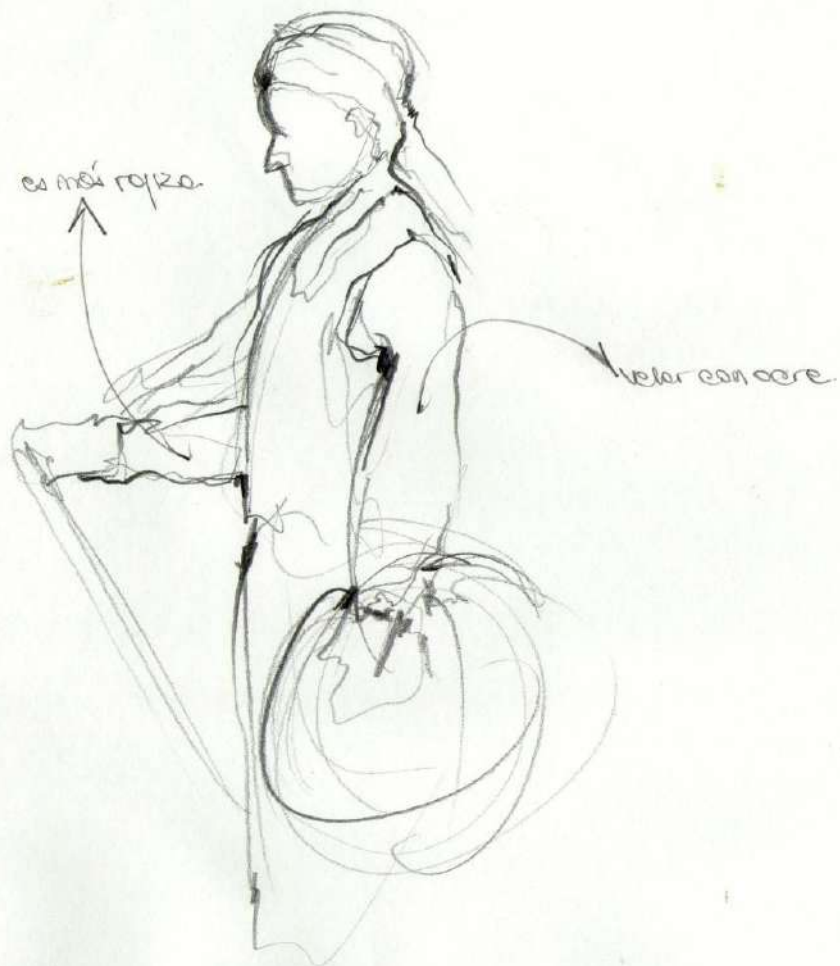
las mejillas son más
redondas y luminosas.

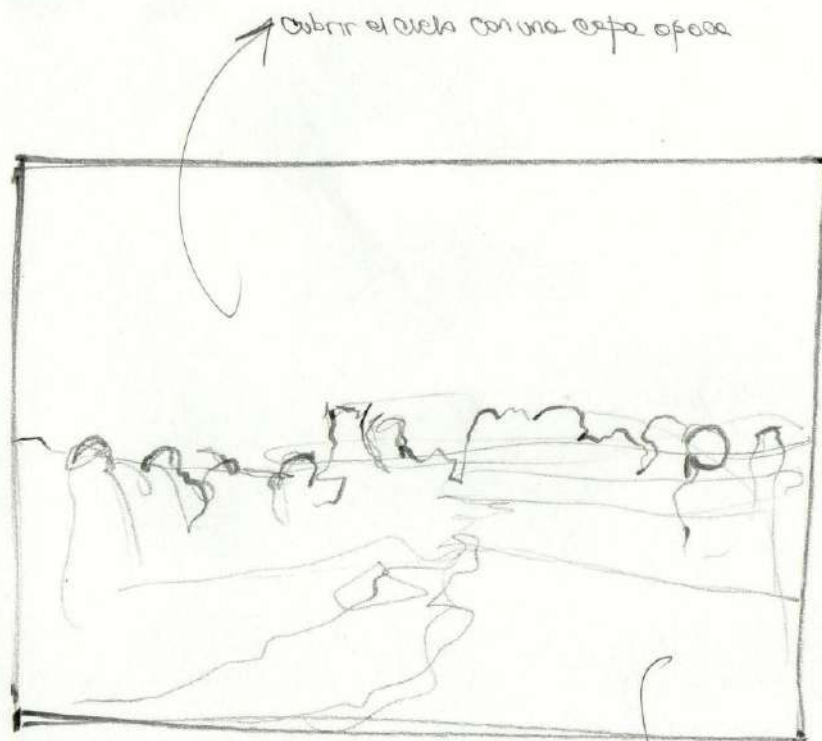
el ropo es más brillante,
en el obo más alto
[quizá con una imprimatura
de color de blanco y luego
una capa fina y traslucida de
ropo y aere.]

la banda negra es
más angosta.





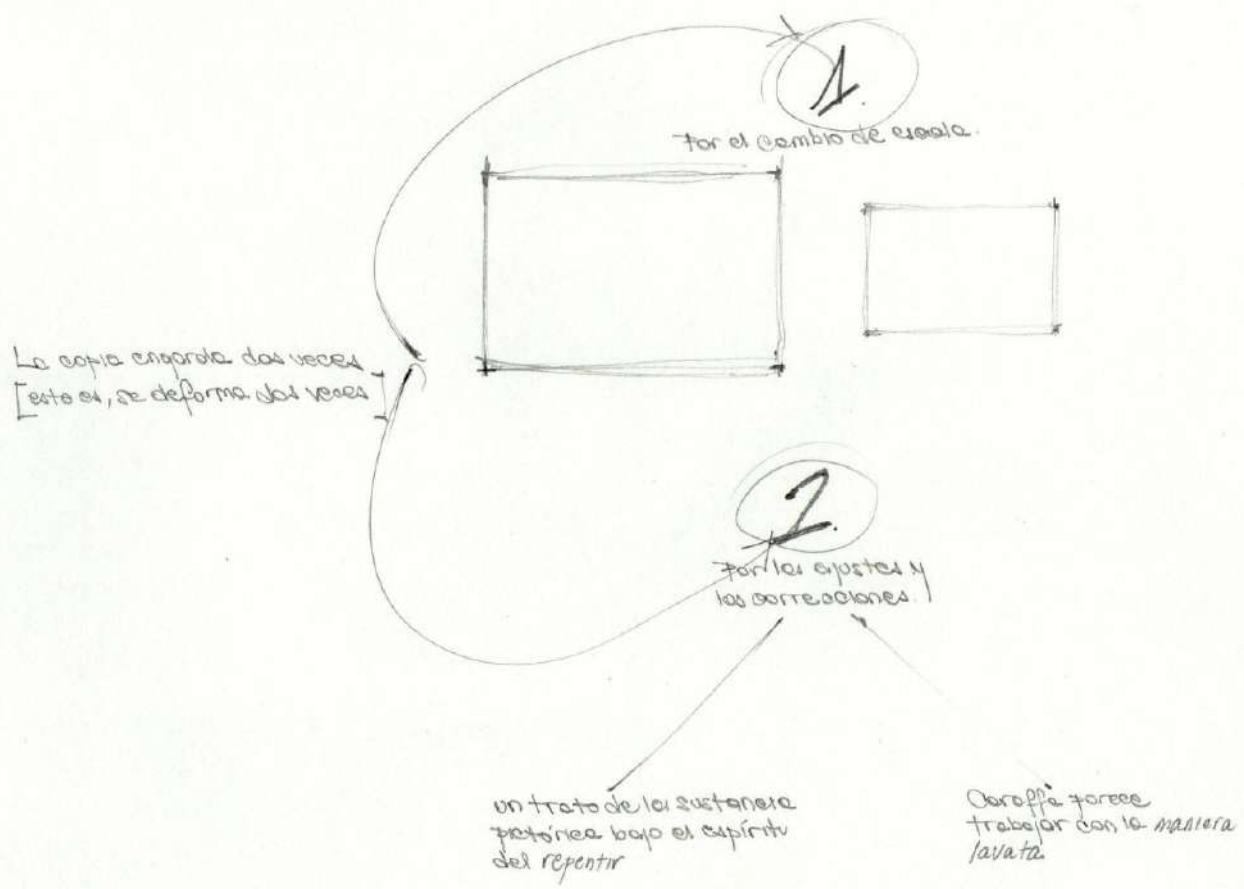


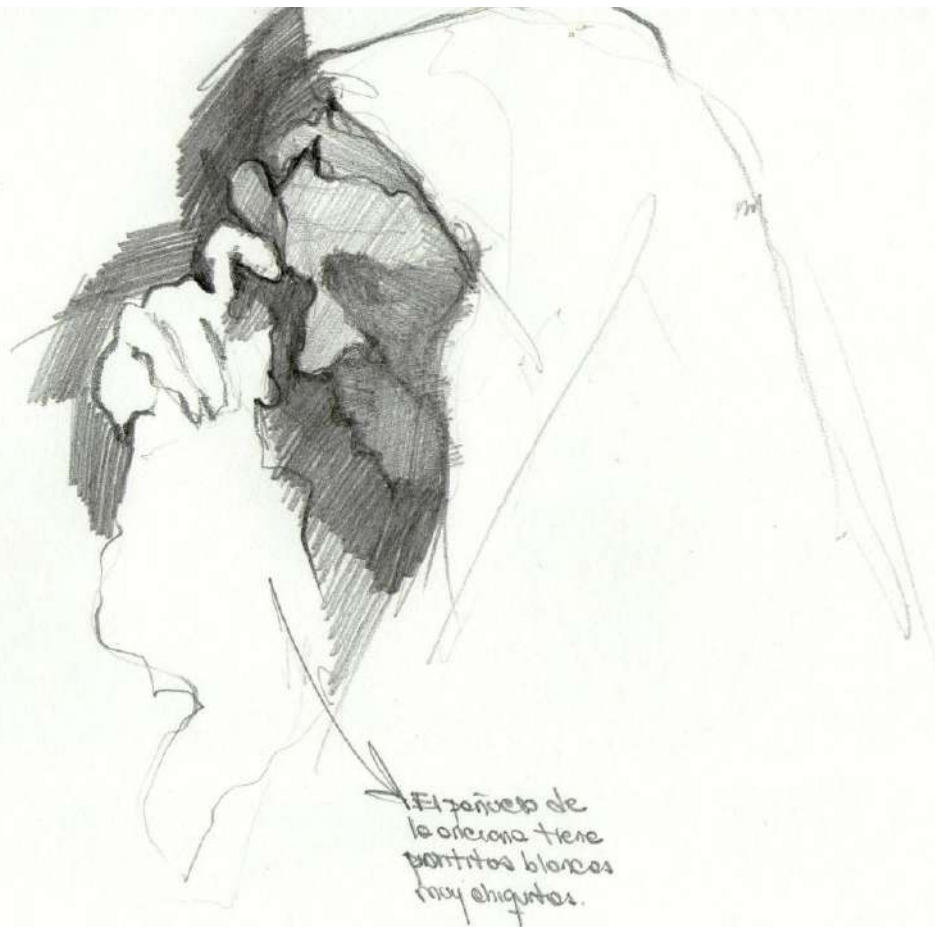


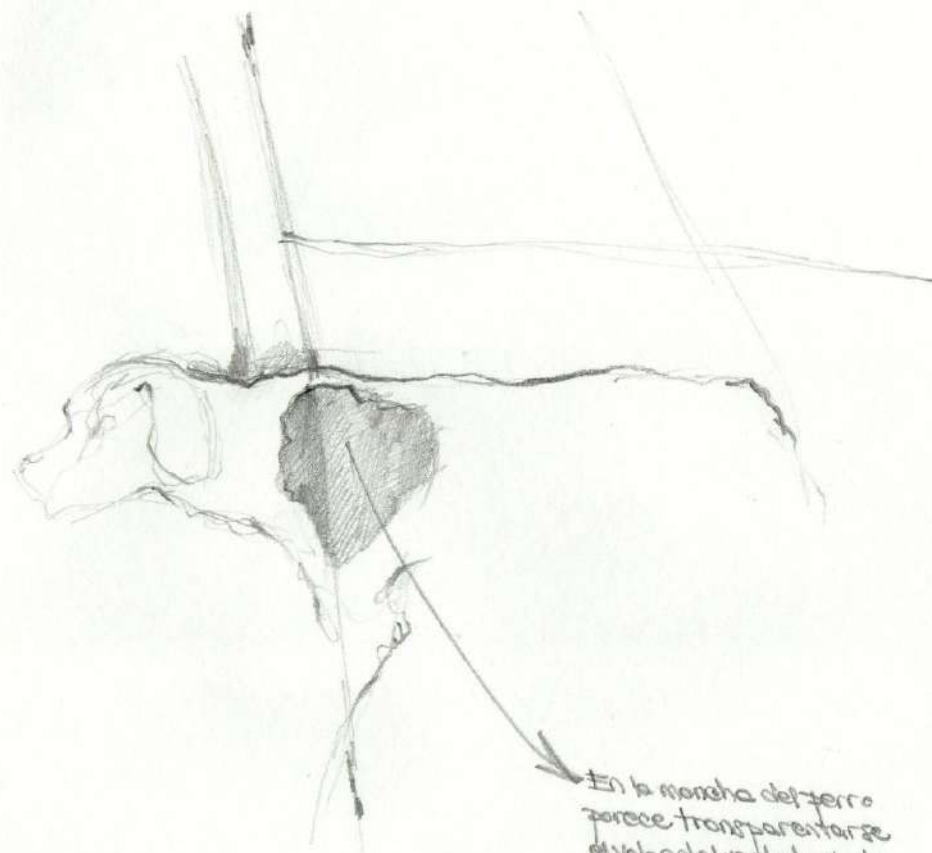
Cubrir el cielo con una capa opaca

ajustar detalles del suelo.

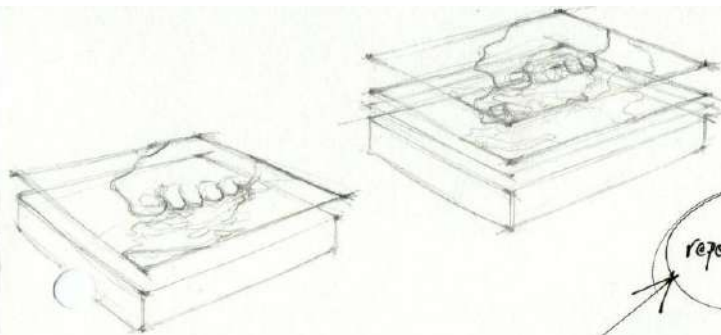
II
F







En la mancha del perro
parece transparentarse
el valor del vestido de la
mujer que está detrás
[la que lleva al bebé en
brazos]



SOBRE EL ENGROSAMIENTO DE LA SUSTANCIA PICTÓRICA EN LA COPIA

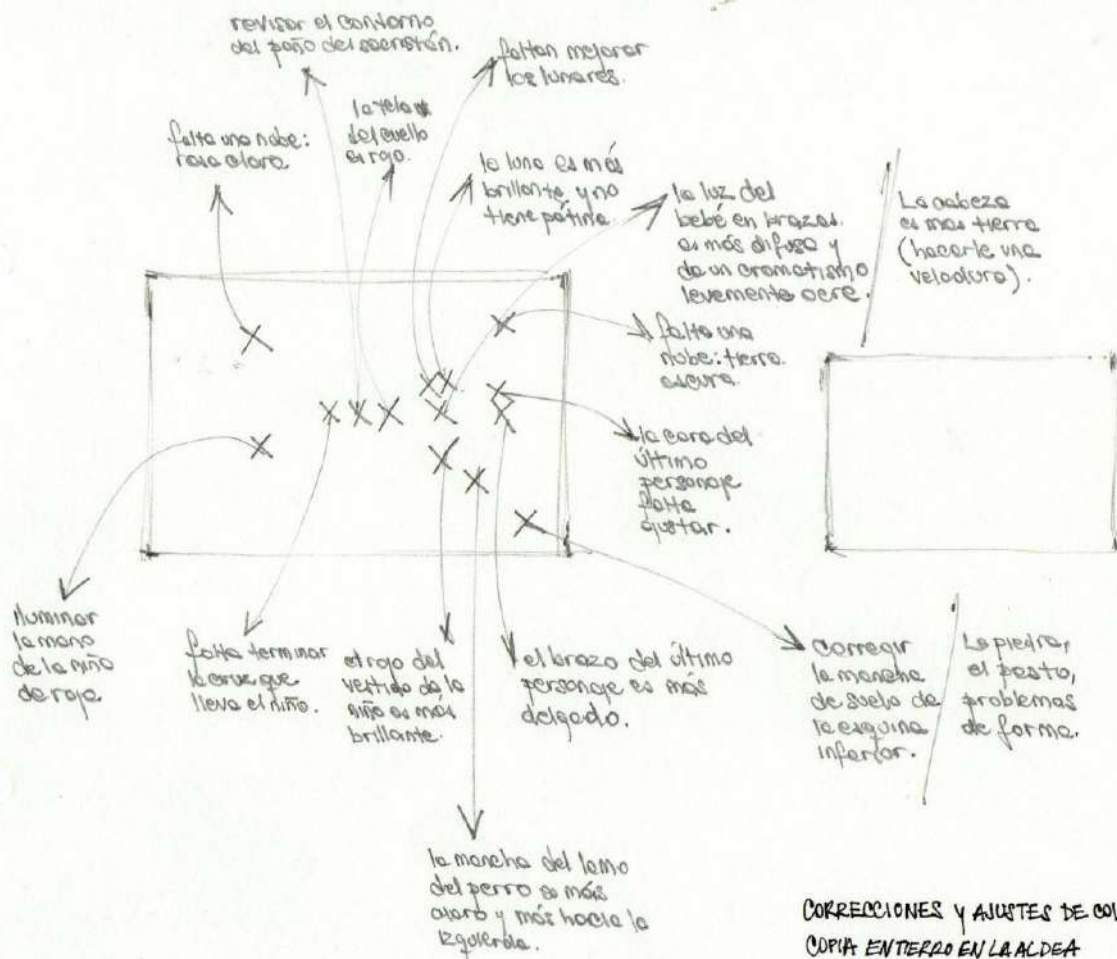
repentir

cambio de
escala

«La palabra es irreversible, eso es su fatalidad. Lo que ya se ha dicho no puede recuperarse, deliro para aumentarlo: corregir, en este caso, quiere decir, cosa rara, añadir» Barthes R. El Susurro del lenguaje. p. 115.

El permanente proceso de corrección y ajuste al que se describe la copia produce su desfase natural (oculto): donde en el original hay una pincelada más o menos suelta y delgada, en la copia hay dos otras pinceladas de ajuste y corrección. Las condiciones físicas de producción son un factor influyente: a cierta distancia de los detalles se copia una forma que de cerca es necesario corregir. La corrección, el arrepentimiento se vuelve el procedimiento del copista. Cuando se trata de explicar o interpretar o comentar un texto el volumen de palabras aumenta pero a lo largo: la corrección supone siempre seguir pronunciando (escribiendo). En la pintura ocurre lo mismo pero la explicación del texto original la hace crecer en la densidad en el espesor de estrofa pictórica, por acumulación, por superposición.

El cambio de tamaño, que la copia se encorva (que a fin de practicarse de transporte, movilidad, tránsito en la sala, y ocupación del campo visual/corporal para hacer la copia) produce otro desfase natural: ahora la copia encorva por el cambio de relación entre los elementos y el cuerpo: las mismas pinceladas sufren más sobre pictórica a una superficie menor. Cerrar esa relación es ciertamente difícil, porque en *Entierro en la aldea* hay detalles hechos con pinceladas de "on pelo": reducir esos trazos en la copia es casi imposible, y alejarlos igual.



CORRECCIONES Y AJUSTES DE COLOR Y FORMA
 COPIA ENTERRADA EN LA ALDEA
 27/03/10



El quitasol, Francisco de Goya y Lucientes (1774)

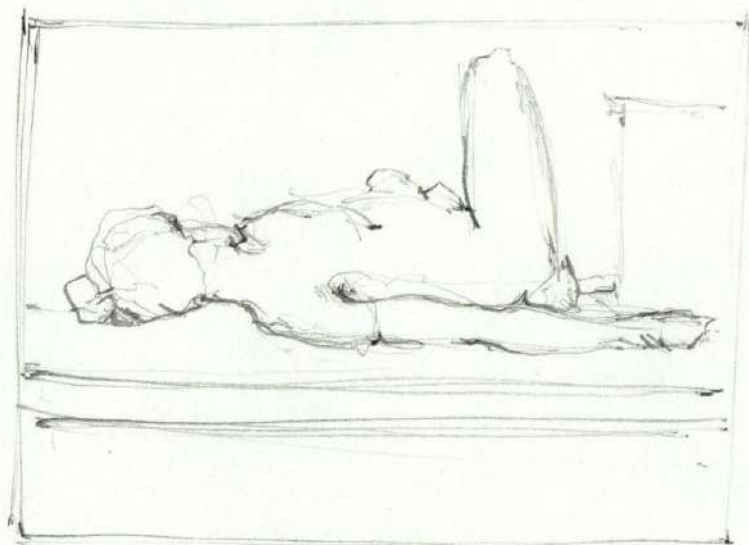
La influencia de Goya se nota sólo en la temática costumbrista, sino también en las formas.

Los cerros son una buena muestra de ello: ojos grandes, mejillas coloradas y redondeadas, nariz "pateta", típico del período "campesino" de Goya.

Aunque de los niños en la procesión de Entierro en la aldea parecen estos rasgos. Las mujeres también

SOBRE LA COPIA DE ENTIERRO EN LA ALDEA

He sido víctima de una trampa, no de las imágenes, sino de la pintura. Las copias hechas a partir de reproducciones han salido menos gordas y más lisas (superficialmente). Pero la copia del original de Caraffa, en tanto es mejor la evaluar en tanto ofrece tanto la imagen como los fenómenos superficiales obliga a correcciones permanentes. El resultado es quizá una forma más poseída (la imagen) pero en otro lenguaje (hay una traducción o inversión las copias de veladuras, y como ya dijo Borges, toda traducción es una traición).



"FIGURA"
J. SOROLLA Y BASTIDA.
1880
ÓLEO O TELA.
30 X 37 cm.

TF. 144.



✓ PROFUNDIDAD

En la parte del pelo del caballo y del ojo se alcanza una transparencia casi velozgosa.

Cuando un grupo de pinceladas quedan inmobilizadas bajo una capa de barniz, arriba se puede pintar (en el caso de copiar a Velázquez con pincel seco y mejor de cerda si es) dejando que active la capa anterior:

¡HACER PRUEBAS PARA PIEL HUMANA!

→ SUPERPOSICIÓN

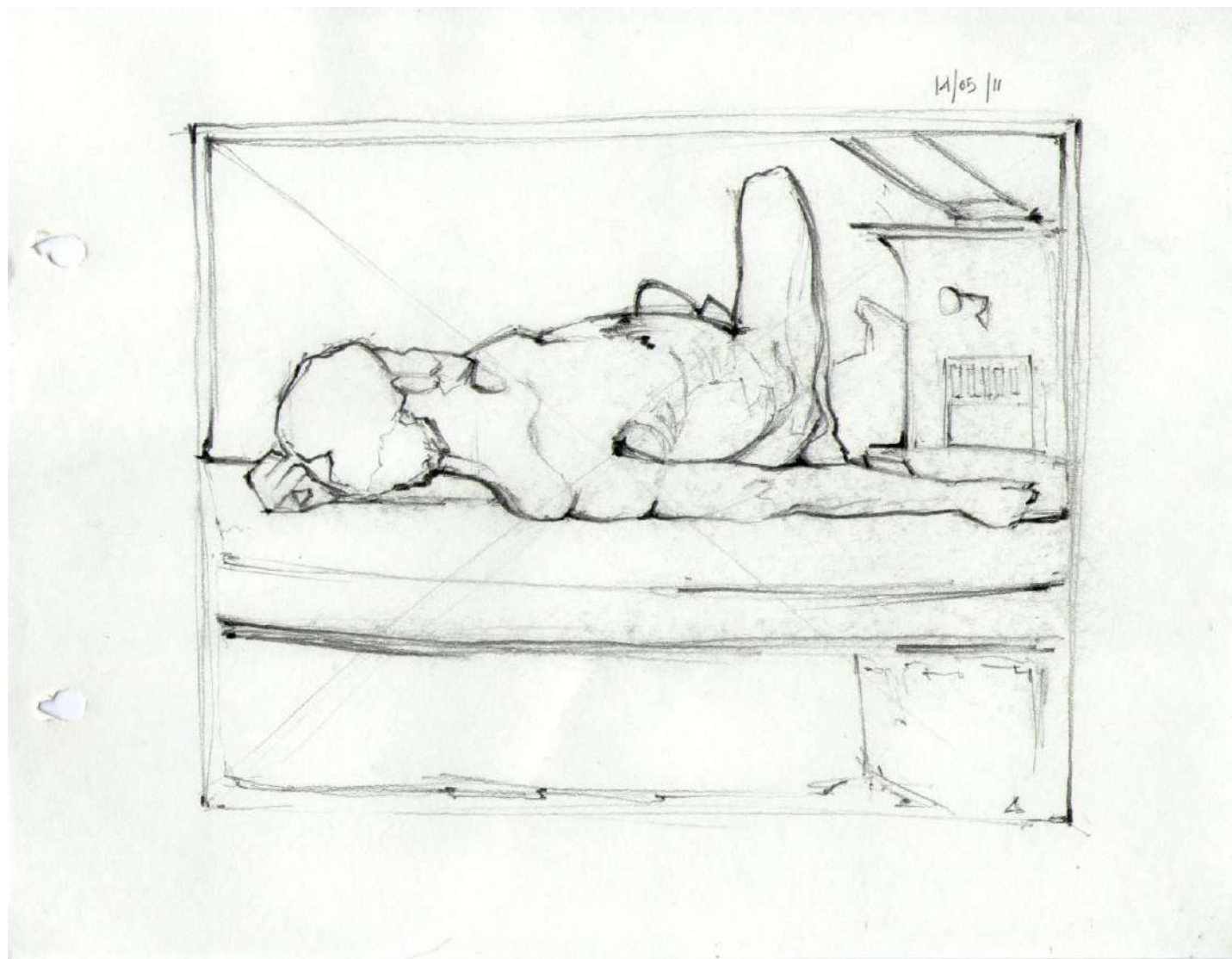
Hay rastros (de rastillaje o rastillo) de un pincel que ha dejado áreas sobre una sustancia pictórica espesa, pero el color no es malde [cf. Metering.

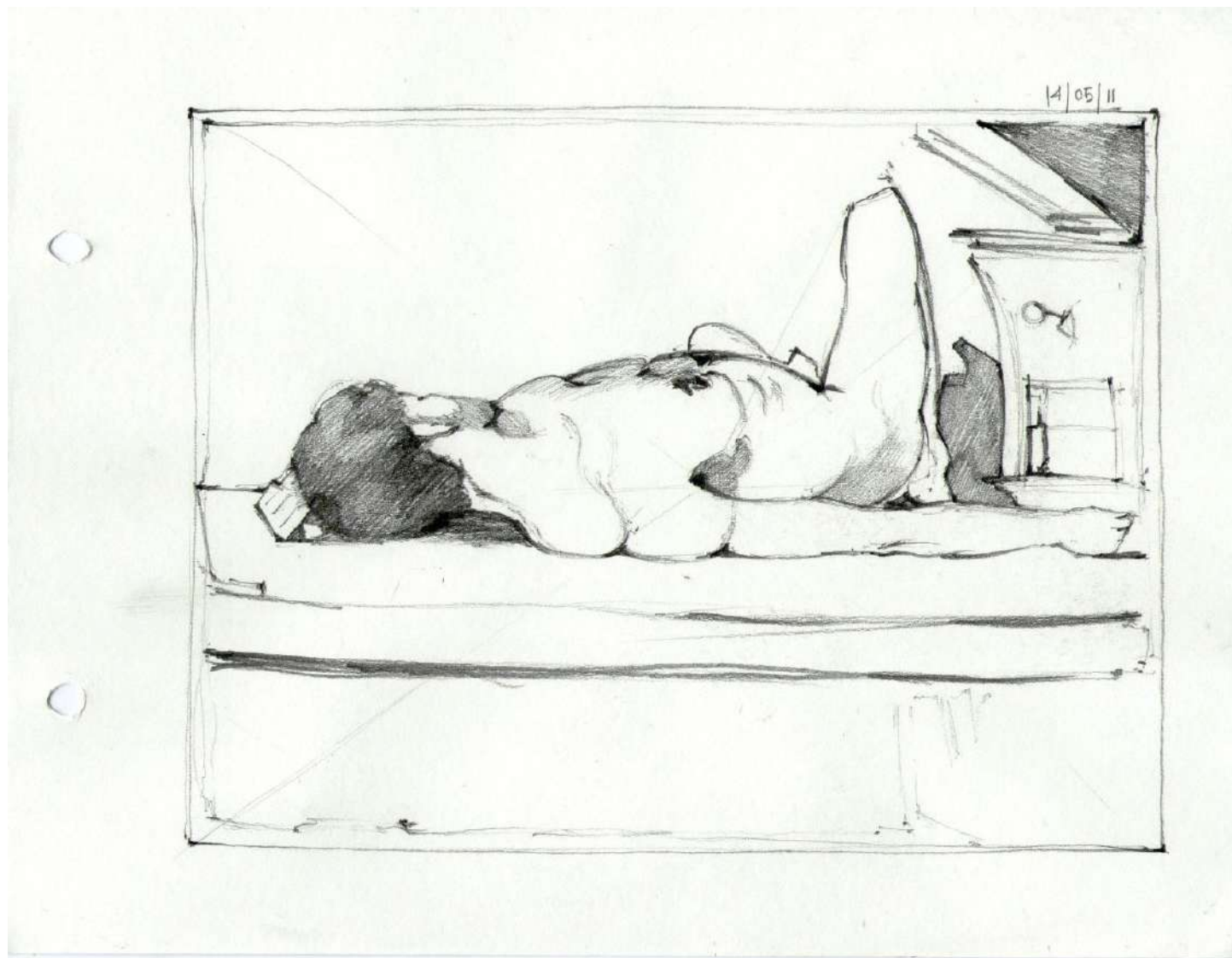
†.22] con la dirección de los sircos.

Importo inmobilizada con barniz cholo, y arriba nuevas capas de color, sobre todo en las crestas de los sircos por donde el pincel se desliza.



Estudio sobre Yarte (1636-1649) de Diego
Velaquez.





NOTAS DE:

Copier Créer

De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre

Musée du Louvre

Paris

26 avril - 26 juillet 1993

Commissaire : Jean-Pierre Cuzin

CAZIN, J.-P.

(1993) Copier Créer. De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre.

Editions de la Réunion des musées nationaux, 1993, Paris.

Les copistes à l'œuvre

[Pinturas del interior del Louvre, de los salones, pasillos y galerías donde se registra la práctica de la copia:]

HUZART, Robert. Paris, 1733 - /d., 1808

1. "Projet d'aménagement de la Grande Galerie". 1796. Paris, musée du Louvre. [toile]
2. "Vue imaginaire de la Grande Galerie en ruines". 1796. Paris, musée du Louvre. [toile]
3. "Le Grand salone". Entre 1801 et 1805. Paris, musée du Louvre. [toile]
4. "Le Salle des Saisons". Vers 1802 - 1803. Paris, musée du Louvre. [toile]

MAST, Frederik. Lambeth, 1782 - Brighton, 1856

5. "Vue de la Grande Galerie". Vers 1819 - 1820. Aquarelle. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.

TURNER, Joseph Mallord William. Londres, 1775 - /d., 1851

6. "Au Louvre: la Grande Galerie". 1821. Crayon et gouache. Londres, Tate Gallery.
7. "La Grande Galerie". 1821. Crayon et rehauts de craie. Londres, Tate Gallery.

TRAJART. Première moitié du XIX^e siècle

8. "Vue des salles des Antiques, prise de la salle de Fun". 1832. Toile. Paris, musée du Louvre.

YVREAU, Gustave. Paris, 1826 - /d., 1898

9. "Une copiste au Louvre". 1850. Aquarelle, pierre noire et mine de plomb. Paris, musée ^{Gustave Yvreau} ~~du Louvre~~.
- 9a. "Etude d'après Montaigne". Paris, musée Gustave Yvreau.

WYLER, Winslow. Boston, 1838 - Trout's Neck (Maine), 1910. (Gravure sur bois. New York, Metropolitan Museum)

10. "Art students and copyists in the Louvre Gallery". 1858.
- 10a. "Le Grand Galerie du Louvre". 1874. Gravure de Trichon et L'Hervault. Paris, Bibliothèque nationale.

DEGAR, Edgar. Paris, 1834 - /d., 1917

11. "Au Louvre, musée des Antiques". Vers 1879 - 1880. Eau-forte, 1^{er} état. Paris, Bibliothèque nationale.
12. "Au Louvre, la peinture". Vers 1879 - 1880. Eau-forte, vernis noir, aquatinte et pointe sèche, entre 1^{er} et 1^{er} état. Paris, Bibliothèque nationale.
- 12a. "Au Louvre, la peinture". pastel. Argentine, collection particulière.

THIBOT, Jacques Joseph dit James. Nantes, 1836 - Boullon (Bordeaux), 1902

13. "L'Esthétique". Vers 1883 - 1885. Toile. Porto Rico, Museo de Arte de Ponce, The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

13. "Au Louvre (la salle des Carnotides)", réalisation inconnue
 NYHTREPORE, William John. New York, 1860 - East Hampton, 1955
14. "Portrait de Charles Courtney Curran". 1889. Toile. New York, National Academy of design.
- GOENEUTTE, Norbert. Paris, 1854 - Auvers-sur-Oise, 1894.
15. "Au Louvre devant une fresque de Botticelli". 1892. Toile. Moulins, musée d'Art et d'Archéologie.
- 15a. HENRI EVENEPOEL, détail d'après "L'Assemblée des Arts libéraux" de Botticelli, collection particulière.
- 15b. HENRI EVENEPOEL, détail d'après "L'Assemblée des Arts libéraux" de Botticelli, collection
- AZAMBER, Etienne. Paris, 1859 - Id., 1933
16. "Au Louvre". 1894. Toile. Paris, musée du Louvre.
- 16a. FOSCO DAGNAN-BAUVERET, "Aquarelliste au Louvre, Saint-Petersbourg, musée de L'Ermitage.
- BÉROUD, Louis. Lyon, 1852 - Paris, 1935.
17. "Dans la galerie Médicis". 1910. Toile. Collection Mrs & B. Gerald Cantor.
- 17a. Béroud, "Une copie au Louvre", 1882, Boulogne-sur-Mer, musée.
- VUILLARD, Edouard. Ouzéaux (Saône-et-Loire), 1868 - La Boule, 1940.
18. "La Salle des Carnotides". 1920. Peinture à la colle sur toile. New York, collection Dix et Andree Woodner.
- 18a. VUILLARD, "Etude" d'après un cartouche du Louvre, collection particulière.
19. "La Salle des Carnotides". 1921. Pastel. Collection Bauer.
20. "La Salle des Carnotides". 1921. Peinture à la colle sur toile. Collection Bauer.
21. "Capiste dans la Salle La Caze". 1921. Tige de plomb. Collection particulière.
22. "La Salle La Caze". 1921. Pastel. Collection Bauer.
23. "La Salle La Caze". 1921. Peinture à la colle sur toile. Collection Bauer.
- 23a. VUILLARD, "La Salle aérée", 1922. Collection particulière.
- 23b. VUILLARD, "La Sculpture" (musée des Arts décoratifs), 1922. Collection particulière.
- 23c. VUILLARD, "La cheminée de Vuillard" (avec torse de La Vierge de Milo), 1922, collection particulière.
- 23d. VUILLARD, "Statuette sur la cheminée de Vuillard", 1922, collection particulière.
- BARRELO, Miguel. Felanitx (Majorque), 1957.
24. "Le Louvre avec statues". 1965. Technique mixte sur toile. Suisse, collection particulière.

¿POR QUÉ ES TAN FRACASADO EL INTENTO DE HACER UNA COPIA?
¿POR QUÉ ES EL FRACASADO?

1) Las circunstancias de la copia ^{es} uno de los factores. Las condiciones de realización de una copia es en sí misma tiene el problema del tránsito.

2) Ninguna copia es perfecta. Cf. copia de Rembrandt.

3) Es más difícil hacer una copia que una pintura. O supone otra dificultad. una, supone el traslado de la información a la superficie de la tela o pintar. La otra supone recrear las capas de pintura, la forma de la representación pero también la forma de la pincelada, la consistencia de la pintura, el grado de opacidad, transparencia, etc. y si se trata de una pintura del pasado no reciente, hay fenómenos y accidentes microsuperficiales y modificaciones en la estructura química de la pintura que son casi inimitables. Esas capas de tiempo aparecidas en la superficie de la tela, por más cercana que esta se encuentre la disparan a un tiempo y espacio inaccesible (a lo Benjamin y su obra).

4) Un boceto quizá es más difícil de copiar ~~porque~~ porque posee una gestualidad, una doble tensión entre peinture y tableau, entre la representación y la propia pintura (que se vuelve evidente en esa gestualidad y su cualidad de inacabado).

¿POR QUÉ ES MÁS FÁCIL COPIAR UNA OBRA REPRODUCIDA?

¿POR QUÉ SE VUELVE MÁS MANIPULABLE?

Cuando la opacidad de la superficie pictórica se vuelve principio pictórico con la anfetruvidual, o la pintura concreta, por de manifestar algo que estuvo siempre en la pintura (o que estuvo en todas las pinturas del pasado). Esa experiencia se escala hoy con más fuerza cuando vemos una pintura. Para el pintor esa doble naturaleza de la pintura del pasado (como cuadro-ventana y como pintura o superficie pintada) dificulta el procedimiento de la copia.

¿cómo que hay que decir que naturaleza pictórica se va a copiar?

13/07/11



Cuando la pintura escorde que es pintura, esto es, cuando la pincelada y la sustancia pictórica está relajada y fundida y cede completamente a la representación, quizás la copia requiera de más tiempo y paciencia. Pero cuando la pintura representa y a la vez muestra su condición de pintura, el copista se enfrenta con algo quizás más complejo: recrear el recorrido del pincel, el trazo (el tipo de pincel, la consistencia pictórica, el comienzo y el fin del camino del pincel, la traza que forma con otras pinceladas contiguas y con las que están debajo y arriba de ella, etc).

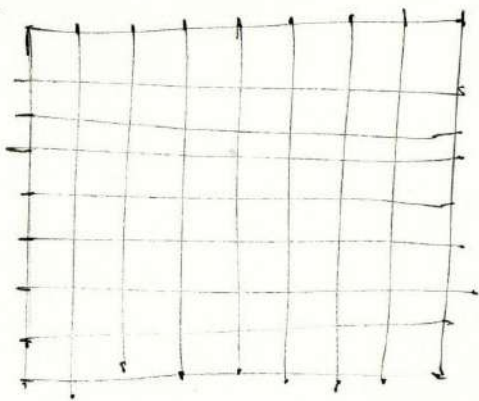
11/20



11/20 — 12,6
— 24,2

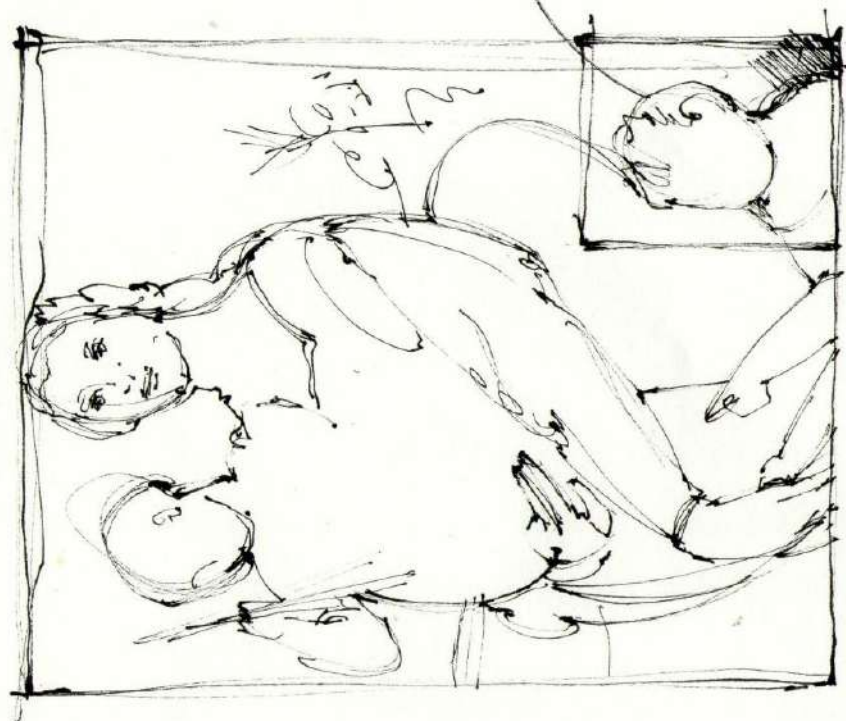
11/07/07





"La suposición de que cada parte del cuadro se "acaba" en una
sección [véase también capítulo VI] radica en los solapamientos
visibles entre una parte y la otra, y se rectifica en mayor medida
cuando se mira hacia adentro del área y se observa la homogenei-
dad de la mezcla de pintura y de la estructura de los pincelados."

Weterning, p. 32.



[Como lo copia de Entierro en la aldea]

Esta zona del cuadro
esta más atraída,
como si hubiese quedado sin
terminar o sin restaurar

Giuliano Bugiardini. Florencia. Italia. 1475-1554
"Virgen con el niño y San Juan". óleo sobre tabla 66x51,5 cm.
Inventario 2243, adquiridos 1901

NOTAS EN EL VITRAJO

21/07/11

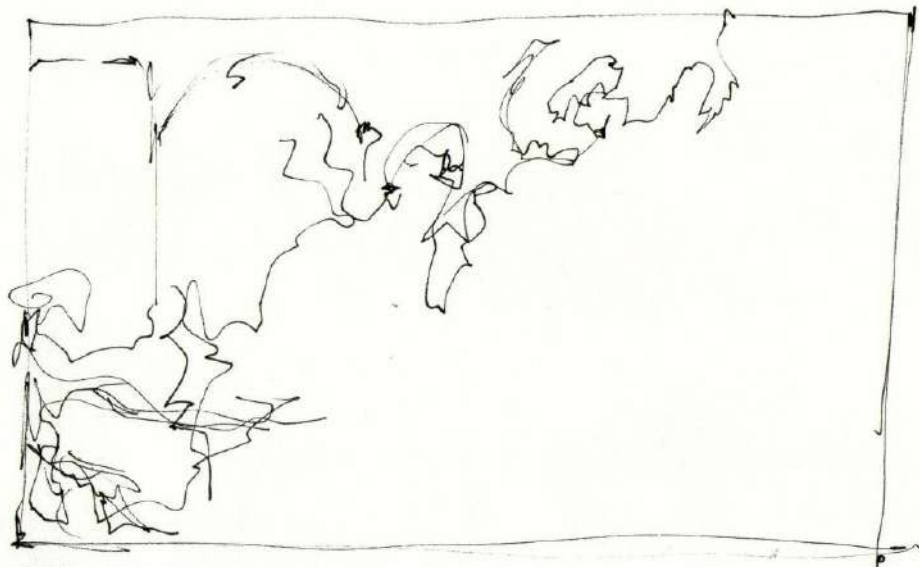


F.P. Kalsens: "Thetis y Minerva"
(boceto). Oleo al tablo. 26 x 12,5 cm.
Donación Hirsch, 1983.

Se transfiere un primer nivel de
un color rojo anaranjado. La parte
de la piel es la más trabajada y la
más opaca.

NOTAS EN EL YUBA

21/07/11



Ánónimo. "Rapto de las sabinas" (copia de Rubens) óleo s/ tabla.
57,5 x 89 cm. Inventario. 8630. Donación Hirsch, 1983.

¿dibujó más chica que el original?



Óleo de Velázquez, 22 milímetros x 11 milímetros. "Retrato de la Infanta María Teresa de España." Óleo sobre tela. 76,5 x 61,3 cm. Inventario 7653, ediciones, 1969.

[Caraffa hizo una copia de uno de los retratos de María Teresa de España.]

NOTAS EN EL VÍDEO 21/07/2011



La reproducción recoge fundamentalmente la pintura
 en tanto imagen, por eso una copia de reproducciones
 garantiza (en tanto la reproducción es material
 [por seguridad] e institucionalmente [porque está fuera de un
 museo y una tradición que lo prohíba] un mayor grado de
 verosimilitud respecto del referente (que no es una
 pintura sino ya una imagen reproducida). A veces, si la
 calidad y la resolución son bajas, se exhiben algunos puros

Copia de E. Caroffa.

de "Mariona de Austria"

de Velázquez, 1897. [cf.

Bondore, 2007, p. 76]

Sobre la estructura material
 de la pintura...

Los problemas de la tensión
 imagen / superficie pintada
 aparecen en la copia directa

La copia de Caroffa (como buena parte de las que
 aparecen reproducidas en el catálogo *Copier Creer*)
 no parece basar la exacta verosimilitud, sino ser
 un ejercicio de entrenamiento de observación,
 de composición, de dominio del material, de la forma
 y del color. La copia es pastosa, con una pincelada
 suelta y abierta, y desdén la verosimilitud tanto de
 la imagen como de la sustancia pictórica.

Por lo general (por регламентación de los propios
 museos, pero también por conveniencias prácticas de los
 pintores) las copias son más efícas que el original.
 Esto se traduce hacia el interior de la copia en cambios
 estructurales respecto del original.

La copia no es una falsificación, que pretende imitar al
 original en la imagen, en los materiales empleados y en la
 disposición de estos sobre la tela. Sin embargo, esta
 actitud está más o menos con el espíritu sistemático y

"La reina Mariona de Austria"

Óleo sobre lienzo, 231 x 131 cm.

Museo Nacional del Prado, Madrid.

[cf. Checa, 2008, p. 194]

crítico de mi proyecto [el de la
 rigurosidad de un falsificador]
 que con el espíritu amigable y
 bohémico de un copista que lleva
 el germen del pintor y el artista.

05/08/11



2. Hipótesis sobre la técnica de Rembrandt

1. El uso de barnices intermedios entre las capas de veladura, que contribuye a la transparencia...
2. El uso del pelo de pincel, polvos, espátulas y otras puntas secas para desordenar, fundir toscamente y mortificar la superficie pictórica todavía fresca...
(se ve trazo que raspaba una capa fresca sobre otra seca y de un color más claro pero de la misma o sea a por ejemplo el pelo. Cf. WETERING, p. 218).

18/08/11



INVESTIGACIÓN PICTÓRICA

La copia permite que la pintura funcione como:

- ① Hipótesis sobre la pintura del pasado: procedimientos, trocos, herramientas, estructura pictórica, materialidad, etc.
- ② Argumento en tanto puesta en práctica del estudio de los investigadores, y en tanto iluminador de mi propia investigación.
- ③ Ejercicio del oficio, del manejo de la sustancia pictórica, del gusto materialidad/representación, y del grado de iconicidad.
- ④ Verificación material de las propias hipótesis

06/09/11

Cfr. Eco. Tratado de semiótica general. pp. 269-276.
pp. 287-308.

NOTAS SOBRE LA COPIA

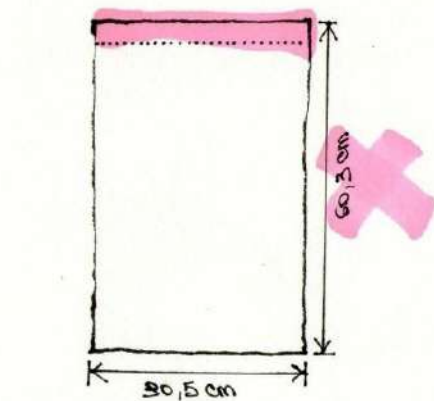
La copia es siempre la puesta
en escena de un imposible
[Si lo entendemos como
duplicación, como *mimesis*
exacta]

teóricamente, porque intenta igualarse a otra cosa que es
totalmente inigualable en su totalidad.

metodológicamente, los materiales, los procedimientos, las
accidentes son irre recuperables en sus contingencias; procedencias,
combinaciones, vida material, etc.

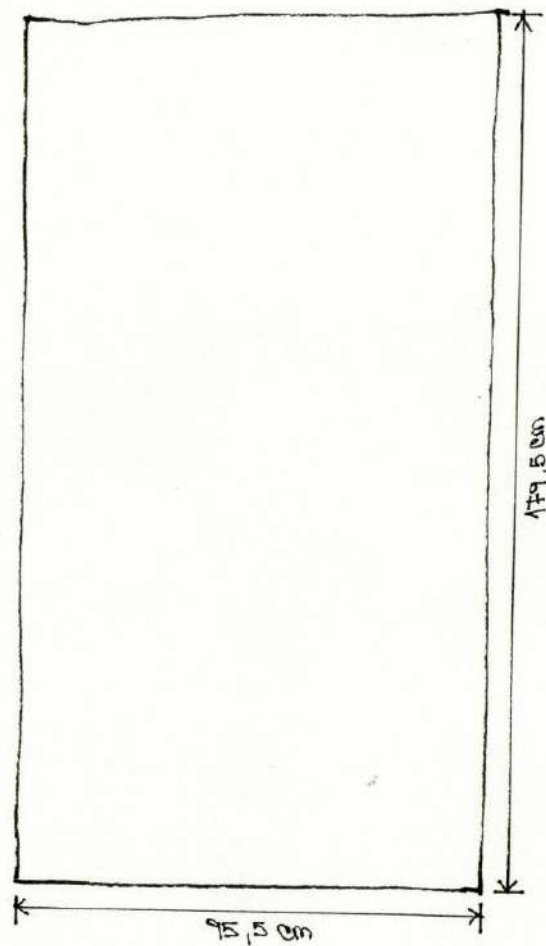
Entonces cómo o por qué hacer una
serie de copias si la búsqueda es la de un
imposible. El horizonte es acercar la copia
al original tanto en su dimensión representacional (i),
en su dimensión material (ii), pero sin perder
de vista que en ese momento está produciendo
conocimiento...

El trabajo final es una investigación sobre
el material pictórico de la pintura de la
tradición al óleo y sus potencialidades presentes
imposibles y ocultas.



179,5 — 8,3
95,5 — $X = 32,08$ cm.

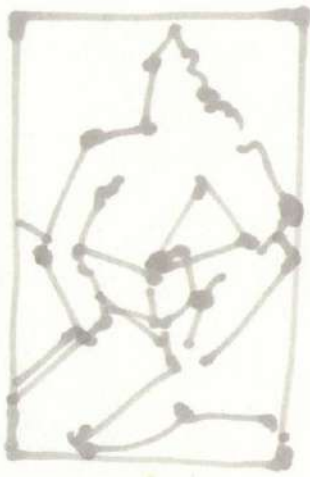
95,5 — 30,5
179,5 — $X = 57,52$ cm.



23/01/12

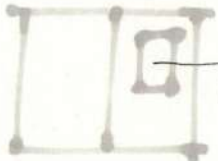
CONOCIMIENTO DE LAS
REGLAS PRODUCTIVAS.

SXVII



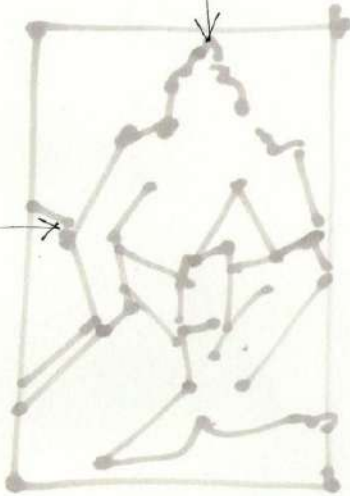
PINTURA ORIGINAL
MODELO

SXXI



REPRODUCCIÓN EDITORIAL
REPRODUCCIÓN

SXXI



COPIA PICTÓRICA
COPIA

[Cf. ECO, 1976, pp. 269-275]

