

Investigación pictórica

Investigación pictórica

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

Manuel Molina

Asesor: Fernando Fraenza y Carolina Senmartin

Facultad de artes

Universidad Nacional de Córdoba

Prólogo

Están ante el resultado –siempre provisorio y perfectible- de un Trabajo Final de la Licenciatura en Pintura de la Universidad Nacional de Córdoba. Es ante todo, una investigación que se ha sostenido durante dos años, ciertamente siendo reprogramada, atravesando distintos estadios, y concretándose a través de otros sub-proyectos. Comenzó a idearse en febrero del 2010, como una voluntad de indagación sobre la sustancia pictórica de la tradición al óleo para ser desarrollado en el marco de la cátedra de Pintura iv del 5º año de la Licenciatura. Durante su desarrollo, se desprendió una propuesta extra-académica para realizar una copia de la pintura *Entierro en la aldea* del pintor Emilio Caraffa en el Museo Evita-Palacio Ferreyra, que mediante una serie de tensiones institucionales derivó ya en 2011 en otros dos afluentes de trabajo más: en una muestra de crítica institucional en el Museo Genaro Pérez curada por Carolina Senmartin, y en dos programas del Museo Evita, a saber, “El museo se copia i y ii”. La muestra (que no logró ver la luz) acabó siendo el primer capítulo de *Pintura & aledaños* (Córdoba: Brujas, 2011) libro publicado junto a Fernando Fraenza y Alejandra Perié. Un buen segmento del proyecto circunscribió su enfoque en el marco teórico del proyecto de investigación “Metasemiosis & Publicidad en el arte visual a comienzos del tercer milenio” a cargo también de Fraenza (SECyT, UNC), y fue en parte financiado por la *Becas de Estímulo a la vocación científica* del CIN. Todos estos proyectiles heurísticos lanzados durante algo más de dos años se estrellan hoy en *Investigación pictórica* tanto en el resultado académico del Trabajo Final como en la muestra ofrecida al campo artístico cordobés.

No mucho más por anunciar, salvo por prevenir al lector que en la base de esta búsqueda hay un grupo de intereses algo dispares, recurrentes y naturalmente arbitrarios pero hoy para mi insoslayables: por el arte y la filosofía, por la pintura y el problema de la representación, por la práctica de la copia, por el arte contemporáneo (en especial por el conceptualismo y la crítica institucional) y por la construcción del conocimiento.

Si este proyecto hablara, diría: “Soy un fragmento de saber pictórico”.

A Leticia Molina

0. Introducción

0.1. Enseñanza universitaria en artes. Estado académico

Para comenzar, Adorno arroja un primer diagnóstico de situación: “ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida” (Adorno, 1970). Esa idea vale desde las vanguardias (las primeras y más aún las *neo-*) hasta el presente, y tanto para los llamados centros del mundo artístico en Europa y Norteamérica, como para la periferia latinoamericana. La ausencia de certezas respecto del arte (o las artes o lo artístico) y de lo qué es, de cómo es, de cuándo acontece y de quién lo hace, ha hecho entrar en profunda crisis a los espacios de formación artística, porque también ya nadie sabe con seguridad y estabilidad cómo se aprende y se enseña.

0.1.1 Sobre la Licenciatura en Pintura y los Trabajos Finales

En ese problemático contexto del arte, ¿qué garantiza una Licenciatura en pintura de una Universidad Nacional? Si es cierto lo que dijo Lacan de que el mundo de las palabras crea al mundo de las cosas, lo que es igual decir que el lenguaje determina el mundo que vemos, pues ¿qué sentido transporta una *Licenciatura en Pintura*? En principio, podríamos arriesgar que el sujeto que la obtiene es alguien capacitado, titulado, licenciado, idóneo, autorizado en esa área del conocimiento humano: la pintura. Obtener una

matrícula en pintura es una suerte de promesa académica y social que distribuye la sociedad del conocimiento (de la que la UNC es sólo una parte) de un saber superior en esa materia.¹

Sin embargo, viendo los perfiles de egresados y – experimentando- las prácticas efectivas que se desenvuelven en los talleres de la carrera, podríamos arriesgar que esta Licenciatura es, antes que en pintura, en artes visuales, o en artes y nuevos medios, o en arte contemporáneo, porque los enfoques y las líneas de producción adentro de la academia se disparan y abren en tantas posibilidades como hoy lo hace el propio mundo del arte extraacadémico. En los últimos años, las propuestas de los estudiantes finalistas han demostrado una enorme diversidad de intereses, tan dispares como originales. Hay, no obstante, algunos enfoques, creencias, líneas de trabajo y poéticas (en el sentido que lo entiende Eco: como programas operativos) que parecen retornar en uno y otro trabajo: la introspección y la autorreferencialidad, la expresión de subjetividad, la originalidad o autoría, la irreflexividad de la producción artística, la centralidad en la producción de obra propia, la construcción del conocimiento teórico como una mera descripción razonada de la producción artística, el uso de lenguajes no-pictóricos o la mixtura de lenguajes como asunción de lo contemporáneo, seguido por un largo etcétera.² Así, la formación artística deviene paradoja: resulta que por un lado el espacio académico del arte distribuye títulos que le prometen al todo social una formación específica y superior

¹ Por más sospechosa, inútil e irrisoria que a veces pueda resultarle a otros sectores del conocimiento.

² El esfuerzo parece estar puesto en formarse en el propio recorrido académico, o en las propias experiencias estéticas, o en el propio juego estratégico de campo.

en pintura,³ y fácticamente desempeña un saber mixto y panorámico pero algo débil que se esfuerza por cubrir simultáneamente algunos aspectos de esta formación en pintura, pero combinarla con un poco de otros estudios (historia, estética, filosofía, sociología, semiótica), de otras líneas y medios de producción (fotografía, performance, conceptualismo, instalacionismo, videoarte, arte en la web, arte relacional, etc.) y de otras prácticas de campo (crítica, gestión, museología, curaduría).⁴ El perfil académico parece estar orientado a la formación de artistas (agentes de producción contemporánea) antes que conocedores sobre la disciplina pintura.

El de la pintura orgánica es un saber específico –entre otros posibles sobre la pintura- casi perdido. Pero la subsistencia de tal saber supone ocupar el incómodo y anacrónico lugar del pintor añejo delimitado académicamente por la especificidad del título, a la vez que entra en disonancia con el anchuroso e indefinido espectro de posibilidades actuales del mundo del arte. Artista y pintor hoy ya no son correlativos. Mucho menos, artista y especialista en arte. Una Escuela de artes y una Licenciatura en Pintura deberían vérselas con esta χωρισμός.⁵

³ Suspendiendo por el momento, lo anacrónico y retardatario que puede llegar a ser esta especificidad en el mundo artístico contemporáneo.

⁴ Esta superposición de saberes disímiles, a pesar de no estar articulados y no ser el fruto de un proyecto académico comunitario sino más bien el resultado de una suerte de descoordinación y conflictividad latente e histórica, tiene numerosos aspectos fuertes, nutritivos y útiles para el juego en el campo extraacadémico (“el gusto está en la variedad” reza el dicho). Sin embargo, aquí intento señalar la contradicción inherente entre una departamentalización del saber que viene siendo sostenida por una comunidad académica (actual y local) que ya no es capaz de reflejarla en sus creencias y sus prácticas.

⁵ Se translitera del griego al latín como «*korismos*» o «*chorismos*» y la traducción más cercana la hallamos en el vocablo «separación».

Es ahora más evidente que se trata de un espacio académico que no coordina sus dispares esfuerzos y voluntades en formar profesionales en el saber de la pintura, o en cualquiera de sus aspectos, estilos, períodos, geografías, procedimientos, materialidades o potencialidades analizables (como sí hay sectores académicos que forman profesionales en otros campos de conocimiento específico como las letras, la historia o la medicina). En el concierto de los saberes y prácticas universitarias, la pintura (y su continuidad en las artes visuales) parece estar en una situación difusa y paradójica.

0.2. Sobre este Trabajo Final: la investigación en artes

Asumir el título. La autonomía, la libertad y el *everything goes* del arte contemporáneo ya han ingresado a los espacios de formación académica. En la instancia de Trabajo Final de la Licenciatura en Pintura el estudiante tiene implícitas –cosa rara– dos opciones para trabajar: 1. pintura, 2. cualquier otra cosa. En este contexto del arte gobernado por discursos inestables y relativistas –dentro y fuera de la academia–, mi propuesta pretende asentarse sobre una primera certeza: que se trata de un Trabajo Final de una Licenciatura en Pintura. Asumir el título ha sido el primer desafío y la primera decisión, la cual supone en consecuencia asumir también otras tres cosas:

(i) un *modus operandi*, la investigación, que deriva de obtener un grado académico en un contexto de producción de conocimiento conceptual, experto y articulado. Esto no implica que ese mismo conocimiento por ser específico y reflexivo, sea estéril, monótono, acrítico e incapaz de

friccionarse con otros espacios del saber (*sapientia*).⁶ El esfuerzo aquí está puesto en dar cuenta de un proceso de aprendizaje universitario en pintura de cinco años, a través de un proyecto de investigación de dos años más.⁷

(ii) un recorte disciplinar, la pintura. Aquí mi esfuerzo está puesto en graduarme como *expertis* (latín: quien sabe, quien tiene conocimiento o experiencia sobre algo) en materia de pintura.

(iii) una crítica (una deliberada puesta en evidencia) de la situación difusa y contradictoria de la formación superior en artes, a través de la decisión de sobre-identificación con el título y con su inserción en un contexto institucional académico (de formación de profesionales y de producción de conocimiento).

La investigación en el área artística presenta algunas particularidades bien marcadas que se levantan como resistencias a los formatos académicos estándar previstos para el resto de la producción científica, y que están vinculadas a la naturaleza profesional (prácticas entendidas tradicionalmente como originales, intuitivas y sensibles, que luego son racionalizadas, estudiadas y analizadas desde fuera=división teoría y práctica) y al estado actual del arte (pluralista, anómico, fragmentario, espectacularizado, etc.). El norte de este proyecto no ha sido desconocer, obviar o reducir estas particularidades y dificultades específicas del

⁶ Saber tiene origen en el vocablo del latín *sapientia*, que aquí la usaré con la encrucijada en la que la propia etimología la coloca: “saber y sabor tienen en latín la misma etimología” (Barthes, 2002), “*Sapientia*: ningún poder, un poco de prudente saber y el máximo posible de sabor.” (Barthes, 1978).

⁷ No cometiendo el error de hacer una sumatoria de datos, ejercicios y estrategias curriculares, o de emprender un ejercicio desvinculado del tránsito por la Academia, sino más bien considerando en bloque la Academia y su tránsito por ella como un acervo al cual puedo acceder libre pero pertinentemente.

arte, sino vérselas con ellas de la manera más creativa y fructífera posible. Así es que este Trabajo Final es la reunión de varias dimensiones del saber dispuestas en torno a la pintura: la práctica pictórica, el estudio y el análisis teórico, y el contacto y la crítica institucional en el campo local. El espíritu que preña a todas esas dimensiones es uno heurístico: se trata de un proyecto de investigación sobre algunos aspectos de la pintura.

0.2.1. Objeto de estudio

La hipótesis con la que se inaugura este trabajo es que la pintura -incluso la del pasado- ofrece hoy dos dimensiones de análisis muy actuales y potentes: 1. lingüística (¿es la pintura un lenguaje?) y 2. social (¿cómo se relaciona la pintura y su contexto de producción?). La hipótesis avanza al suponer que 1 y 2 no se vinculan con la pintura desde fuera, sino que ambos están contenidos en la propia estructura material pictórica. Resulta de este modo, que el objeto de estudio de esta investigación es la materialidad de la pintura orgánica y su dimensión lingüística y social.

Materialidad ≠ Material: la noción de materialidad de la pintura, esto es, de su cualidad o condición de ser material, permite pensar simultáneamente en varios fenómenos que asumen la centralidad del material pictórico, pero que a la vez lo exceden. El material (la sustancia adherida a la tela, la estructura de la pasta, el fluido pictórico), el estilo (el idiolecto estético: la manera regular de formar el material), el oficio (el repertorio de técnicas, materiales y procedimientos de manipulación del material) y la tradición (la historia del saber pictórico acumulado) se

vinculan con la pintura sólo mediante su materialidad.⁸ El problema de la condición material de la pintura es analizado aquí por medio de un doble recorte: (i) conceptual, pues se analiza el régimen sintáctico de la pintura bajo las categorías de organicidad (Adorno) o integralidad (Junker); e (ii) histórico, pues se analiza la materialidad de la pintura orgánica en el período barroco, especialmente en la obra de Velázquez (barroco español), Rubens (barroco flamenco) y Rembrandt (barroco holandés) y de un caso cordobés, que no es barroco, pero sí pintura orgánica, a saber, Caraffa. Este recorte es a su vez tensionado desde un marco teórico heterodoxo, configurado por aportes de la semiótica de la imagen, la sociología del arte y la teoría crítica (o Escuela de Frankfurt).

Fundamentos. La relación presente-pasado ya no puede ser pensada como algo simple, donde lo ya sucedido es la causa de lo que sucede hoy. Las tensiones y las posibilidades del presente también tallan la forma en la que el pasado es recuperado en el proceso dialéctico de despliegue y construcción de la historia. En un presente donde la pintura orgánica ya se ha desintegrado en las vastas posibilidades de las artes visuales, aquella adquiere la distancia suficiente para volverse un caso susceptible de análisis. En este punto, mi propuesta entra en consonancia con el argumento de Bürguer, que reconoce que la obra de arte de las sociedades burguesas puede ser conocida y conceptualizada en profundidad recién a partir de la vanguardia, esto es, en el momento mismo de su negación, de su muerte. Uno de los

⁸ En los últimos años se han emprendido en todo el mundo occidental una enorme cantidad de exhaustivos estudios sobre la estructura material de muchas pinturas del pasado. Si bien los fines de estos análisis en general han tenido que ver o bien con la conservación y restauración de los cuadros o con la autenticación de su autoría, han liberado además un enorme caudal de conocimientos sobre la materialidad pictórica.

inesperados efectos colaterales que tuvo el fracaso del proyecto vanguardista más radical (surrealismo y dadaísmo), dice Bürger (1974), fue haber puesto de manifiesto a través de su destrucción las lógicas o las estructuras que mantenían a las partes reunidas en esa totalidad que era la obra de arte del pasado. Así, siguiendo a Bürger, sólo desde la vanguardia pueden ser reconstruidos los estadios precedentes del fenómeno arte.⁹ Hoy contamos con un enorme caudal de posibilidades teóricas, científicas, epistemológicas y editoriales para repensar –entre otras cosas- el arte del pasado. Y esta actual oportunidad para indagar, analizar y reflexionar sobre la materialidad de la vieja pintura ha constituido desde el comienzo uno de los fundamentos del presente trabajo.

La técnica es uno de esos factores que han producido significativos avances en el presente sobre el conocimiento del pasado. El trato que han tenido las pinturas orgánicas llegada la hora de estudiarlas y restaurarlas es el mismo que recibe el *cuerpo* de un enfermo por parte de la medicina. Los estudios científicos a los que fueron sometidas las pinturas son los mismos que se le hacen al cuerpo humano: radiografías, autorradiografías con activación de neutrones, espectrometrías de masa, cortes transversales al microscopio (como las biopsias por punción), fotografías de infrarrojos, cromatografía, cromatografía de capa fina, cromatografía de gas-espectrometría de masa (GC-MS), etcétera. Además de ser una poderosa aplicación de la técnica del diagnóstico pero con fines meramente heurísticos, confirma la tesis de Adorno sobre la

⁹ En este mismo artículo se observará en repetidas ocasiones abducciones argumentativas (saltos, raptos, digresiones o *excursus*) donde se contrastan casos del presente que histórica y teóricamente se oponen con otros del pasado, pero donde estos determinan el acceso a aquellos.

organización estructural de las obras de arte del pasado, pues son tratadas como lo que aparentan: organismos.

0.2.2. Teoría y práctica

La teoría y la práctica ingresan al mundo artístico académico bajo el formato de la historia, de la filosofía y de la crítica de arte para la primera, y bajo el formato de la producción y la gestión para la segunda. Una de los problemas más recurrentes y estructurales en los Trabajos Finales en artes se trata de una escisión entre la obra y la reflexión sobre la obra, o entre producción artística y producción teórica.¹⁰ El célebre recurso de la filosofía analítica nos viene bien: no intentaré resolver ese bache sino más bien *diluirlo* asumiendo un marco epistemológico diferente. Mi voluntad primerísima a partir de la cual se fundan el resto de las decisiones es la de estudiar, aprender y comprender en lo más que pueda ese aspecto del mundo que es la materialidad de la pintura orgánica. La voluntad de colaborar con la producción de conocimiento a partir de un trabajo mixto, ha sido diseñado para que opere en una mutua iluminación entre la práctica de la pintura y el estudio de textos, y no en la tiranía de la inducción o de la deducción. Ambos, la práctica del oficio y el estudio al respecto están contenidos por un mismo espíritu no sólo de carácter heurístico, sino también programático, analítico y

¹⁰ Hacer, y esto es otra creencia común local, supone que sea lo que sea que se haga es al menos con las manos, en el mejor de los casos con todo el cuerpo en juego. Como si el pensamiento (teórico, abstracto, filosófico) no fuera una disposición corporal. Como si la palabra fuese anterior y marginal a las bocas y los dientes. ¿Existe un cuerpo vivo que *no* piense, o mejor aún, existe un cadáver que sí lo haga? El dualismo cartesiano mente/cuerpo sigue aún palmario en los acercamientos a las prácticas artísticas.

crítico. Los textos escritos y las telas pintadas participan igual, intermitente y solidariamente en el despliegue de *ese* espíritu. He destinado buena parte de mi energía en representarme en la totalidad del trabajo no como un artista, sino como un estudiante de pintura preocupado en conocer por diversos medios –inclusive y peligrosamente a través de la pintura misma- el caso del mundo que llamamos pintura integral. Este afán heurístico sobre la pintura, como digo, se sobrepone al terreno de lo puramente artístico-pictórico y de lo puramente teórico, para contenerlos como desde fuera y desde abajo, para volverlos instrumentos de ese mismo fin y partes iguales y correlativas de un mismo proceso. En esa participación simétrica de la teoría y la práctica en la búsqueda y producción de conocimiento es donde simplemente se desvanece el problema tan habitual entre nosotros, casi-licenciados, de la producción artística y la producción intelectual, para acabar reconociéndose como parte de la misma cosa.

0.2.3. Problemas metodológicos y epistemológicos

"En verdad, una escucha adecuada de las mismas piezas de Beethoven cuyos temas va silbando uno en el metro requiere un esfuerzo mucho mayor que el de la música avanzada: quitar el barniz de falsa exhibición y los modos reaccionarios adheridos."

Th.W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*.

Primer desplazamiento: no crear. Este proyecto intenta correrse de la ideología del autor que esgrime al artista o al intelectual como un sujeto creador, inventor de obras maestras o descubridor de verdades. Investigar, en cambio, es siempre una operación de *búsqueda*. Y se trata de una

pesquisa sistemática, laboriosa y reversible, que para pronunciarse sobre algún aspecto problemático del mundo indaga persistentemente sobre el fondo de lo ya dicho. En tal horizonte, la investigación se bifurca en dos frentes metodológicos simétricos, a saber, la práctica del oficio de la pintura y el estudio sobre las investigaciones que hay publicadas al respecto. El desarrollo teórico ha implicado una *lectura* analítica y una *reconstrucción* crítica de fuentes y estudios sobre el tema. La práctica pictórica, por su parte, ha consistido en copiar pinturas orgánicas del pasado – originales locales y reproducciones europeas-, y esto supone una operación semiótica de *traducción* (de reproducción e interpretación pictórica) y aprendizaje, antes que una innovación.

La naturaleza del presente escrito es paratáctica: imaginando una constelación cuyo núcleo es la pintura y alrededor de ella se disponen simultáneamente un grupo heterogéneo de problemas pero cada uno y todos ellos de igual peso. Sabemos que la escritura es como la cadena hablada, una línea o un chorro de lenguaje: inevitablemente sucesiva. Sin embargo, en el transcurso de este trabajo el mismo grupo de problemas retornan espiraladamente, una y otra vez, en distintos momentos del proceso. Estos tópicos pretenden entonces distribuirse como la limadura de hierro ante el imán, esto es, como un grupo de conceptos y enfoques provenientes de diversos ámbitos de las ciencias humanas (teoría crítica, semiótica, sociología, historia, estética) tensionados hacia la materialidad de la pintura. Hoy es imposible confiar en un modelo que intente explicar algún pedazo del mundo que se ofrezca como el Árbol de Porfirio, reunido bajo un unívoco orden de jerarquías. Ya lo dijo Adorno, quien no incorpora las contradicciones a la consciencia de su propia producción cae en la ideología. Y la ideología para los marxistas es el engaño o la falsa

consciencia. Las contradicciones y las discontinuidades pues plagan este cuaderno. La organización de este escrito intenta dar cuenta de esta paradójica arquitectura, que se ordena bajo un esquema conceptual sucesivo y jerarquizado (en unidades 1, 2, 3 y subunidades 1.1, 1.2, 1.3, etcétera), y a la vez en un reflujo teórico simultáneo y paratáctico (cada bloque conceptual es el mismo problema otra vez, pero reformulado y tiene el mismo peso: constituye una isotopía). Las dimensiones de la materialidad pictórica consideradas se corresponden con los capítulos de este escrito, a saber, (1) *organicidad*, dedicado a pensar la implicancias materiales del régimen formal que gobernó las obras de arte del pasado, (2) *lenguaje*, referido a los problemas semióticos contenidos en la estructura material pictórica y (3) *sociedad*, que trata la tensión materialidad pictórica y contexto de producción, considerando el caso de este mismo proyecto.

Por su parte, la práctica pictórica se llevó adelante en todos los casos a través de la copia: el método de aprendizaje del saber pictórico por antonomasia. Las copias son en su mayoría de reproducciones de alta calidad de pinturas de Velázquez, Rembrandt y Rubens. Epistemológicamente, este proyecto parece renguear dado que los tres artistas tomados por caso y aquí estudiados están a miles de kilómetros del punto geográfico donde ha tenido lugar esta investigación. De todos modos, la industria editorial ha tenido intentos con muy buenos resultados no sólo de divulgar las investigaciones suscitadas con motivo de la restauración de pinturas de Rembrandt y Rubens, sino que además de procurar una extraordinaria calidad de reproducciones.

Pero rehabilitar o reconectarnos con aquellas prácticas parece tan lejano y dificultoso 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 signado por una maestría en el oficio, alcanzado por un cúmulo de saberes 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 (salvo el caso de Sorolla y Caraffa), es decir esa madurez que daría cuenta de un saber incorporado en la propia carrera del pintor, donde se ofrece soberbiamente su soberanía sobre la sustancia pictórica, sobre la representación y sobre la organización estructural de las partes. No cuento -a comienzos del siglo XXI- ni con la misma pólvora (los mismos materiales: pigmentos, aceites, barnices, lacas, aglutinantes, telas, etc.), ni con un taller o maestro donde iniciarme en ese saber, ni con una tradición viva que actualice y distribuya esas prácticas. Otra gran dificultad está vinculada a la temporalidad de la fuerza de producción estética, que marca primero un ritmo de trabajo concentrado, sostenido y regular en el barroco cuando fueron hechos los originales, y por otro lado la aceleración y la dispersión de ese ritmo en la contemporaneidad en la que fueron hechas las copias. Se trata de una temporalidad inscrita en el curso de una *praxis* vital (o vida cotidiana) que se ha vuelto abismalmente distinta en los más de trescientos años que separan las copias de los originales. Por un lado, pinturas del siglo XVII en Europa (España y Países Bajos), hechas por pintores de corte (Velázquez y Rubens) o pintores protestantes (Rembrandt) en un sistema de vida moderno todavía en configuración, atravesado por una organización monárquica y eclesiástica del todo social. Por otro lado, copias del siglo XXI en América (Argentina), hechas por un estudiante universitario en un sistema de vida hipermoderno, bajo una experiencia de aceleración, fragmentación y volatilización de la vida, del tiempo y del

espacio, administrado por las convulsiones sistémicas del capitalismo tardío.¹¹ En el medio de la tensión de estas temporalidades, una investigación que pretende estudiar a la vez que recuperar (ejercer) la pintura de la tradición al óleo constituye una dificultad *per sé*, en tanto estudiar la estructura material de pinturas del pasado y adherir sustancia pictórica sobre una superficie se tratan ambas de algo aparentemente inútil, aburrido, lerdo, trabajoso y de exiguo interés crítico, en un contexto que exige precisamente lo contrario.

El planteo de esta situación no consiste en recordar o lamentar nostálgicamente la grandeza del pasado o el respeto acrítico de la autoridad de la tradición, sino de asumir las dificultades metodológicas de la investigación. Ante estas dificultades, dos complementos: (i) Hay también copias de dos pinturas de Caraffa y Sorolla, copiadas directo de los originales en las salas del Museo Evita entre enero y junio de 2011. En los dos años de desarrollo de esta investigación, el proyecto además se ha involucrado con otras instituciones extra-académicas del campo artístico cordobés: el Museo Caraffa, el Museo Genaro Pérez y el Museo Evita. Esta situación ha exigido pensar también la relación entre la dinámica del campo artístico cordobés y la estructura pictórica de las copias. (ii) El estudio de las investigaciones recientes sobre la materialidad pictórica (con los avances en las técnicas de análisis y en la calidad de los registros) permite el acceso a aspectos del oficio, de los materiales y los procedimientos empleados tanto para la construcción de las pinturas de Rembrandt, Rubens y Velázquez, como de Caraffa y Sorolla que de otro modo permanecerían ocultos y sepultados en la amalgama

¹¹ En el campo del arte, la praxis profesional hipermoderna parece exigir de los agentes una creciente especialización y una permanente acumulación de migajas de capital simbólico.

pictórica. Ese conocimiento redunda en beneficios para la práctica del copista.

¿Por qué sobre-identificarse con el título *Licenciatura en Pintura*? ¿Tiene la pintura integral posibilidades técnicas de realizarse hoy? ¿Por qué la materialidad de la pintura orgánica y no de la pintura informal o bien de las poéticas geométricas? ¿Acaso tiene algún potencial semántico, artístico, teórico, político? ¿Cómo vérselas con el barniz reaccionario que hoy parece cubrir a la pintura integral? Hoy –para el relativismo estético- vale tanto todo que hasta la pintura del pasado es una posibilidad tan legítima como cualquier otra producción contemporánea. Al margen de las intenciones y de las marcas textuales ilocucionarias, casi cualquier cosa que caiga en el terreno institucional del arte es hoy susceptible de ser pensada filosóficamente o reconocida socialmente como arte. Imaginemos entonces qué posibilidades tiene la pintura académica de no quedar cooptada por el mundo del arte. El retorno a una forma arcaica de arte, la rehabilitación de la pintura integral, el recorte de estudio de este Trabajo Final: ¿acaso alienta a tendencias conservadoras en el presente? Nuestro tiempo y geografía, nuestro contexto académico y artístico celebra la convivencia alegre de las formas y discursos más desiguales, uno al lado del otro, igual y acríticamente. Esto se constituye como una auténtica institución posmoderna o hipermoderna, porque domina una fuerte creencia muy reproducida y poco reflexionada, que comienza a tomar la forma de una cerrazón intelectual. Ese estado de la consciencia sólo acepta una situación radicalmente pluralista,¹² y reacciona ante cualquier horizonte regulador bajo el que un arte podría ser entendido como más avanzado que otro. Así, el caso de una rehabilitación

¹² Confundida con una falsa democratización del arte.

(efímera, temporal, particular pero a la vez analítica, autoconsciente y profana) de la práctica de la pintura orgánica se trata pues de un giro que es *prima facie* conservador, pero que ante la inercia de lo radicalmente dispar y plural se configura como un *rébus*, como un enigma.¹³ Es por ser indudablemente pintura en su sentido más tradicional y por revelarse al entendimiento con simpleza como pintura mimética, precisamente por ello es que se codifica como un nudo de incertidumbres, sobre un fondo donde lo esperado como arte contemporáneo es precisamente lo oscuro, lo híbrido, lo diferente en el mejor de los casos, o lo fácil, lo ingenuo y lo ocioso en el peor.

Pretendo entonces poner en práctica una *reconexión* con una práctica artística pasada, a saber: la pintura, para simultáneamente generar una *desconexión* de la creencia más fuerte en la falsa bondad democrática de la multiplicidad acrítica de estilos y discursos y en la pura anomia artística que cunde en el mundo del arte contemporáneo.¹⁴ Siguiendo a Foster, “el primer movimiento (re) es temporal, hecho con la finalidad de, en un segundo movimiento, espacial (des), abrir un nuevo campo de trabajo.”¹⁵ La configuración de un *yo* en la superficie de la pintura se traza a partir de una ausencia, de

¹³ Lacan, J. *Escritos*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 2008. Cito a Lacan que cita a Freud: “el sueño tiene la estructura de una frase, o más bien, si hemos de atenernos a su letra, de un *rébus*[26] (...)” [26: Es la expresión utilizada por el propio Freud en *La interpretación de los sueños* (*Traumdeutung*, G.W., II-III, p.284) omitida en la edición de Amorrortu, IV, p.285. Los *rébus* son acertijos gráficos en los que, a partir del significante o el significado de los elementos icónicos o simbólicos, debe reconstruirse una frase. En las páginas de entretenimiento de las revistas ilustradas se los denomina en español –impropiamente– “jeroglíficos”. AS]

¹⁴ Para ampliar sobre las estrategias de *reconexión* y de *desconexión* en la neovanguardia, cf. Foster, H. “¿Quién teme a la neovanguardia?” en op.cit. pp.5.

¹⁵ *Ibíd.*

un otro: un sujeto crítico que pretende desplazarse con su mayor potencial técnico y teórico del *status quo* más relajado y espectacularizado del mundo del arte contemporáneo.

-¡Pero usted aún puede ser acusado de neoconservador!

-Sí, es un riesgo asumido.

1. Materialidad pictórica y organicidad

“Sería posible escribir una historia distinta de la pintura, que no sería la de las obras y los artistas, sino la de los instrumentos y los materiales (...)”

Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso*.

“Un buen cuadro, como un buen violín, debería ser marrón.”
Sir George Beaumont

1.1. Introducción: materialización

Gustoso de ofrecerles una anécdota de la pintura del presente para dar comienzo a este artículo sobre la pintura del pasado, la primera derivará en la segunda, y ésta en el núcleo de mi propuesta. La anécdota está vinculada a lo que se podría identificar como un proceso de *rematerialización* de los soportes de la obra pictórica del pasado impulsada a través de estudios y registros sobre las estructuras materiales de las pinturas de la tradición al óleo. No es esta una historieta local pero no por ello extranjera: es global. Se trata de la muy reciente¹⁶ publicación de un sinnúmero de registros de súper altísima resolución (de unos 14.000 millones de píxeles) de una selección de pinturas de las colecciones de varios museos “pesos pesados” del mundo en el marco del Google Art Project¹⁷ en

¹⁶ Exactamente el 01 de Febrero de 2011.

¹⁷ <http://www.googleartproject.com>. Se trata de un proyecto impulsado por la madrileña y miembro de Google España Clara Rivera. El proyecto fue acogido por Google Inglaterra y finalmente la pinacoteca del Museo

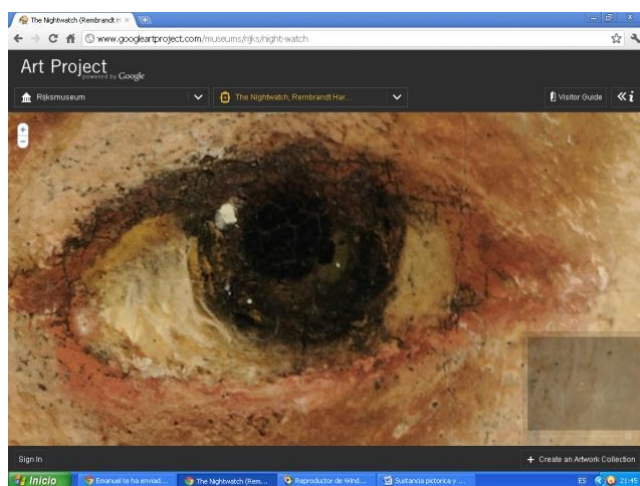
la web. Se sumaron a este proyecto –con seguridad- el Louvre de París, el MoMA de Nueva York, la Tate Britain de Londres, la Uffizi Gallery de Florencia, la Germäldgalerie de Berlín, el Reina Sofía de Madrid, el Metropolitan Museum of Art de New York y la National Gallery de Londres¹⁸. La posibilidad que se ofrece con esto de experimentar la fisicidad de la pintura con un *zoom* es realmente fascinante. La fetichización es casi ineludible, pues llegar a distinguir los *pentimenti* del pincel tardío de Velázquez o las capas de “color muerto” de la *pincelliere* de Rembrandt erizan la piel. Se trata de una operación paradójica, pues hay una aproximación como jamás antes a la materialidad de las superficies pictóricas pero no la podemos tocar, ella se nos ofrece virtualizada, inmaterial, recreada en la frialdad de las pantallas de nuestros ordenadores. La falsa democratización que promete este proyecto es la condena que cayó sobre Tántalo.¹⁹ Sin embargo, no dejan de tentarnos como al legendario rey a explorar y recorrer esos fenómenos microsuperficiales que acontecen en las pinturas, como si pudiéramos observarlas de cerquísima hasta casi tocarlas

Nacional del Prado quedó excluida del proyecto final, aunque en su sitio web oficial se puede acceder a su colección también con una asombrosa resolución.

¹⁸ Junto a los mencionados integran el Google Art Project la Alte Nationalgalerie de Berlín, la Freer Gallery of Art, Smithsonian de Washington, el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, el Museum Kampa de la República Checa, el Rijksmuseum de Amsterdam, The Frick Collection de New York, The State Hermitage Museum de San Petersburgo, The State Tretyakov Gallery de Moscú y el Van Gogh Museum de Amsterdam. En los últimos años casi todos los sitios oficiales en las web de estos museos ya exhibían sus colecciones en imágenes de alta resolución, aunque jamás con la exageración del Google Art Project.

¹⁹ El rey mítico de Frigia que tras haber ofrecido a su hijo Pélope en un banquete a Zeus fue condenado a estar sumergido en un lago hasta la barbilla y bajo las ramas de un árbol lleno de frutos y a la vez padecer hambre y sed perpetua.

pero con un enfoque que nuestra presencia corporal frente a la pintura estorbaría. El contacto directo de nuestro cuerpo con la pintura original se sumerge en la *empiria*, donde nuestros ojos se mueven sin cesar incrustados en una cabeza y esta a su vez en un cuerpo ambos también en movimiento, y donde las posibilidades de armar una sola imagen estable de lo que estamos viendo es ciertamente improbable (Aumont, 1990 [pp. 34-70]).



Ronda nocturna (La compañía del capitán Frans Banning Cocq y del teniente Willem van Ruytenburch) [detalle] (1642). Rembrandt van Rijn, en Google Art Project.

El acercamiento que uno puede hacer parado frente a un lienzo se logra a unos pasos de la tela, inclinando el torso, acercando la cabeza y reajustando los músculos de los ojos para que converjan a unos centímetros de nosotros y recojan los datos suficientes para reconocer allí pinceladas, granos, grietas y gotas de pintura. El pintor construye el

cuadro en una caminata, maniobrando la pincelada de cerca y acopiando su articulación en el todo dando unos pasos hacia atrás. “Un buen pintor es siempre un gran caminante” dicen algunos pintores cordobeses. La contemplación pictórica también queda tironeada en ese doble juego de arrimarse primero a la tela con las manos en la espalda para observar la opacidad pictórica, la pincelada y la fibra del color, y segundo de alejarse para dar lugar a la transparencia de la representación, que aparece cuando uno se para a unos pasos y de frente al cuadro-ventana. Para más, el *dictum* más recurrente a la hora del montaje de un cuadro es que la sala permita pararse a una distancia que duplique el lado mayor del cuadro. Pero en la web, hoy podemos reconocer las venas del ojo de Jean Dinteville de *Los embajadores* de Hans Holbein “el joven” sin inclinar el torso, ni acercar la cabeza y sin siquiera cambiar el foco de la visión: sólo haciendo clic con el mouse. Se trata de un acercamiento óptico pero sin cuerpo a la superficie pictórica; digo sin cuerpo porque *viajando* por las imágenes del Google Art Project recreamos una y otra vez el espacio textual de un observador ideal (que a menudo se trata ya no de la representación de un sujeto sino de un robot o varios de ellos) en función de las posibilidades que ofrece un ojo protésico que es la lente de las súper cámaras fotográficas. Espiamos y recorremos la superficie de la pintura, en distintas escalas, a través de una ventana (o en inglés, *window*, justamente) plana y cuadrangular, que ya no es aquel cuadro-ventana que imaginaba Alberti para la pintura de perspectiva, sino la pantalla de nuestros ordenadores. Por más *zoom* que hagamos sobre la pintura, queda intacta la ventana por la que miramos. Se nos ha concedido acercarnos siempre desde el mismo punto y ángulo de visión y dentro del mismo formato (el de la lente) donde cada acercamiento inaugura nuevas imágenes igualmente

pictóricas que la anterior, pero eso sí, en un proceso progresivo de *enrarecimiento* de lo que vemos, donde el referente de representación se vuelve más difuso a la vez que la materialidad de la pintura más palmaria. Brota ese hormiguero del que habla Adorno (1970) cuando se ven las obras desde muy cerca. En este cambio de escala se despliega, recordando a Barthes (1982), la historia de la pintura: “Sin embargo, a menudo, en un solo pintor podemos encontrar toda la historia de la pintura (basta con cambiar de nivel de percepción: Nicolas Staël es 3cm² de Cézanne)”. Que algunos centímetros de una pintura del pasado hoy sean una pintura *per sé* significa que la pintura se cita a sí misma pero ampliándose. Me gustaría discutir a Barthes al decir que la pintura no sólo se cita retrospectivamente, sino que también no cesa de auto-profetizarse. Podemos entonces invertir a nuestro gusto la historia entera de la pintura para decir que sobre el cielo de un Tiziano descubrimos aquí y allá la profecía de los vapores de un Turner, o en algún rincón de un Holbein la geometría de un Malévitch o en el *impasto* de un Rembrandt el *dripping* de un Pollock. La industria cultural (hoy virtualizada) ha puesto en circulación las superficies materiales de las pinturas más cotizadas de sus *tesaurus*. Curiosa la suerte histórica de la pintura que, habiendo sido la más maldecida de entre las artes es hoy la más privilegiada en proyectos como el de Google, otra vez. Es conocida la tendencia de *desmaterialización* de los soportes de la tradición rastreable a lo largo de todo el siglo pasado, cuya mayor intensidad tuvo lugar a finales de los sesenta y principios de los setenta en Estados Unidos y Europa sobre todo y con menor visibilidad hasta hace unos años en América Latina con la aparición de los conceptualismos (Lippard, 1973, y Camnitzer, 2008). Esta desmaterialización no significa estrictamente la ausencia de materia sino el

desplazamiento del peso de la obra desde su única y legítima forma de materializarse –el óleo para la pintura, el mármol para la escultura, etc.- hacia el concepto. Si la artisticidad recae fundamentalmente sobre el concepto, las maneras de materializarse son infinitas y ya no habría restricciones teóricas al respecto. Así, las técnicas y los materiales más pontificados y reificados por la tradición perdieron su autoridad. Es cierto que, como ha señalado Menna (1974) y Eco (2004), la pérdida del objeto de representación y junto con él la organicidad de la pintura han traído a primer plano la propia superficie de la pintura, esto es, la pintura ha dejado de ocultarse tras el semblante de la iconicidad para exhibir, tematizar y analizar el propio dispositivo pictórico, en el arco que va desde Cezzane hasta LeWitt. Y si bien la ruptura con la tradición de la pintura al óleo y con sus técnicas más queridas al servicio de su prístino régimen de representación parece haber expulsado el trabajo plástico en pos del trabajo conceptual, la dimensión material de la pintura (y no sólo la de ella) jamás fue completamente descuidada en el siglo veinte. Hoy, la mencionada *rematerialización* supone una puesta en valor de una dimensión material de los soportes de la tradición y del presente. Lo interesante es que esta oleada de *rematerialización*, o como le llama Eco (2004) «la revalorización contemporánea de la materia», no viene siendo propulsada por el carismático humor de los artistas y sus “geniales” obras, sino por publicaciones rigurosas y profanas de estudiosos y profesionales del arte (digitales como el Google Art Project pero también en papel como diversos estudios a partir de las restauraciones que se emprendieron a finales de los `80 en varios grandes museos del mundo como la National Gallery o el Museo del Prado). La anécdota pone de relieve que en la contemporaneidad del arte vale *tanto* todo, que hasta la materialidad de la

pintura de caballete sigue siendo –aunque ya sin privilegios– uno de los tantísimos tópicos que atraviesan el mundo del arte de nuestro tiempo. Este primer capítulo trata acerca de la tensión que se genera entre los accidentes plásticos de la superficie de la pintura y su contribución con el régimen de organización estructural de la imagen pictórica quizá más complejo de la historia del arte, que es la llamada organicidad o estructura integral. Esta estructura se ha visto identificada históricamente con la representación. No hay una tesis original que defender sino que la voluntad que lo promueve es cualitativa: la de profundizar sobre una serie de aspectos materiales y técnicos de la pintura ya explorados de cara a articularlos con el esquema teórico que explica la pintura orgánica del pasado.

1.2 Junker y Adorno: Integralidad y organicidad

Hay un autor de mucho uso en la Escuela de Artes de la UNC, del que no se sabe más que es -o quizá deba decir que ha sido- un artista y un profesor alemán que ha escrito un artículo en el que recorre la desintegración sintáctica de la obra de arte desde el barroco hasta los primeros conceptualismos en los setenta. Se trata de Hans Dieter Junker (1971) y el artículo “*La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual*”.²⁰ El texto de Junker se

²⁰ Fernando Fraenza (2003) reconstruye el ingreso y la circulación del artículo de Junker: “Siendo alumno, propuse al profesor Gabriel Blanco dicho artículo para ser abordado en la Cátedra de *Problemática General del arte*, de la cual hoy soy titular y continúo trabajando con esa misma lectura. Anteriormente, también como alumno y trabajando en el proyecto del Plan de Estudios 1985 y de lo que luego sería la Cátedra de *Plástica Experimental*, la habíamos empleado con provecho. Tiempo después, con un sentido algo diverso, el contenido de este artículo fue

focaliza a través de una escritura flexible en el progresivo proceso de deformación y enrarecimiento a partir de la primera vanguardia en adelante que ha sufrido el orden que ha gobernado la estructura sintáctica de la obra pictórica durante la era del arte, esto es, durante la modernidad. Este orden es la *integralidad* o la estructura integral, que aquí también pondré como correlativa de la noción adorniana de *organicidad* (Adorno, 1970). El artículo de Junker está hecho bajo la consciencia de una era que ya no es la misma que aquella donde la integralidad era la soberana de la organización de las obras de arte. Es justamente por ello que arroja con tino y frialdad un modelo teórico de cómo se han venido organizando sintácticamente las obras de arte de la tradición de la pintura al óleo en un momento histórico en el que esa organización se ha ido. De esta manera Junker, para comprender el estado de atrofiamiento de la complejidad estructural que gobernaba a las obras de arte en los setenta, comienza a desandar hacia atrás el camino hasta toparse con una estabilidad formal o sintáctica de la obra de arte del pasado suficientemente perdurable (que se ha sostenido - aunque no sin variaciones internas- durante unos quinientos años) y por ello explicable bajo un mismo modelo teórico. A este modelo él le llama “estructura estética”. Junker está pensando en qué le ha sucedido a la pintura al óleo en términos sintácticos o morfológicos luego de su estallido en las innumerables posibilidades de las artes visuales y en su presencia dialéctica en la negación que emprenden los conceptualismos a las cualidades pictóricas como la visualidad, la materialidad y la representación. La estructura estética sirve para explicar el orden formal al que se sometía la pintura en el arco que va desde el Renacimiento hasta la llegada de la Vanguardia. Este orden

introducido en la Cátedra de *Visión 1* y, actualmente, forma parte de la bibliografía de la Cátedra de *Visión 2*.”

afecta a todas las partes o componentes formales o sintácticos de la obra pictórica: en la primera ronda, colores, superficies y líneas, en la segunda ronda los componentes de la representación, forma, tenor de los objetos representados, luminosidad, y en una tercera ronda a los factores que apuntan a otras dimensiones significativas como la expresión general, el gesto, el material y la manera de tratarlo (cf. Junker, 1971). Cada una de estas partes, diré yo, tiene a su vez su historicidad y su lugar en el despliegue histórico de esta estructura durante la era del arte, y así fueron ocupando distintas jerarquías dentro del cubo albertiano: el *disegno* o dibujo, esto es la línea, parece transparentarse en el resto de los elementos dentro de la escena renacentista, del mismo modo que el *chiaroscuro* en el barroco, o el *colorito* en el romanticismo. Sin embargo, cada una de las partes siempre era dominada de manera que acabara orientada a la articulación orgánica con las demás. Este dominio le otorga a cada componente una cualidad que es el denominador común a todos ellos. Cada parte ya lleva el germen del todo, y la articulación general no resulta forzada sino su revés: lógica y armoniosa. Esta cualidad común que participa en cada parte de la obra pero por ser la misma en todas ellas las excede, es lo que hace que -en términos gestálticos- el conjunto no sea el mero agregado de los elementos individuales.

1.2.1 Carácter de totalidad

A esta cualidad Junker le llama nexo estructural o nexo de integración. ¿Y de qué se trata este nexo de integración? Para la elaboración de este modelo de obra de arte Junker retoma las ideas de otro profesor de arte, un austríaco historiador del barroco, Hans Sedlmayr. A través de las

ideas de Sedlmayr, Junker precisa teórica e históricamente los pilares donde se asienta este nexo de integración, el primero de los cuales es el fenómeno de totalidad. “Los rasgos individuales adquieren su propio valor a través de su articulación con el todo estructurador (...)” dice Junker citando a Sedlmayr (Junker, 1971 [p. 29]). La totalidad refiere aquí tanto a la unidad de la obra como templo cerrado e indivisible, como al orden o *modus* por el que las partes de la obra logran engranarse sin fisuras para alzarse en unidad. De este modo, en las obras de arte “se suprime el carácter contradictorio, arbitrario e inconexo del mundo real, se supera el caos de lo puramente sensible y casual.” (*Ibíd.* [p. 27]).

1.2.2 Carácter sensible

Sobre este punto, los comentarios de Fernando Fraenza son muy esclarecedores al respecto (*cf.* Fraenza, 2003). Sin embargo, hay un punto de esos comentarios que aquí me interesa discutir: asumen kantianamente²¹ que lo sensible hace referencia unívocamente a lo sensorial, a lo perceptivo, a lo visible o a lo morfológico en el artefacto artístico. Es cierto que Junker menciona que

el color y la forma, el formato, el tenor de los objetos representados, la luminosidad, la expresión general, un gesto, el material y la manera de tratarlo, todo ello

²¹ Digo kantianamente porque en la *Crítica del juicio* Kant define a la sensación (por ejemplo a lo visible, a propósito del color verde de los prados) como «una representación objetiva de los sentidos» o «como percepción de un objeto de los sentidos». En, Kant, y esto es algo que puede ser de utilidad, la sensación es una representación que está referida a un objeto (Kant, 1790 [pp. 48 y ss.]).

determina, con sus respectivas cualidades, el carácter sensible del todo (...) (Junker, *op.cit.* [p. 29]).

Todos ellos son elementos ciertamente morfológicos capturables por el sensorio humano. Sin embargo, Junker al introducirse en la categoría de carácter sensible hace referencia a las ideas que construyó originariamente Sedlmayr para hablar de la pintura del pasado, para poner de relieve que este aspecto sensible se trata de un momento vivo que articula en una unidad lo elementos formales que de otro modo quedan estratificados. “Sedlmayr se refiere, por ejemplo, al carácter sensible de lo «tierno», o a propósito del *Blindensturz* de Bruegel, del carácter sensible de lo «lúgubre»” (Ibid. [p. 29]).



La parábola de los ciegos (1568), Pieter Brueghel “el viejo”.

La ternura o lo luctuoso no son *per sé* un elemento visible de la obra de arte como lo son la línea o la forma, aunque no estén desvinculados de ellos. La ternura forma parte de lo

que comúnmente llamamos un sentimiento,²² o lo que llama Junker siguiendo a Sedlmayr, una “impresión general” o un “donaire” determinado. Me gustaría entonces resaltar que hay en Junker un intento de referir al carácter sensible en estas dos dimensiones distintas pero no excluyentes sino articulables, a saber, como un sentimiento –como el de lo “tierno” o lo “lúgubre”- anclado a una sensación –como el cromatismo o la forma- promovida en el sensorio a partir de las cualidades comunes con que se han trabajado los estratos morfológicos del artefacto. El cromatismo terroso en clave baja y la composición anotada sobre una línea que se inclina hacia el ángulo inferior derecho, por ejemplo, colaboran a reconocer lo “tenebroso” del *Blindensturz*²³ de Peter Bruegel “el viejo”.

1.2.3 Carácter ilusorio

“El carácter figurativo, –dice Junker- concebido como un nexo de integración, se ha considerado, hasta ahora, como el criterio principal de la cualidad estética” (Junker, *op.cit.* [p.30]). Al hablar de figuración Junker tiene en mente lo que es teóricamente preferible llamar mimesis, ilusión, trampantojo, referencialidad, iconicidad o representación.²⁴ La categoría de representación inscrita en este esquema

²² Continuando con Kant, el sentimiento, a diferencia de la sensación, no da lugar a la representación de un objeto, sino que refiere solo al sujeto, es decir, es meramente subjetiva. Esto no significa que el sentimiento no puede estar determinado por la sensación: por ejemplo un color –que es sensación- puede generar el sentimiento de agrado o desagrado. Cf. Kant (*Ibid.*).

²³ En castellano, “Parábola de los ciegos” (1568). Es el nombre de un temple sobre lienzo del pintor renacentista Peter Bruegel “el viejo”.

²⁴ Las figuras son tras el giro lingüístico de problemática definición. Cf. 3.2.1 El concepto de figura.

conceptual queda adherida a un régimen visual comprendido en el trozo histórico que va desde el Renacimiento pleno hasta la aparición de la primer vanguardia. Esto obliga a circunscribir semánticamente la categoría de representación, en tanto se trata de la representación organizada o integrada de un pedazo del mundo que se nos ofrece como unidad o totalidad. La organicidad o integralidad de la tradición occidental de la pintura al óleo no es distinguible de la representación, ni teórica ni históricamente.

1.3 Materialidad pictórica: Rembrandt, Rubens y Velázquez

Ahora bien, en este modelo teórico de obra pictórica moderna cuya manifestación histórica es la representación hay distintos estilos contenidos.²⁵ Dice Junker que cada uno de estos estilos ha continuado con la estructura estética bajo la consigna *mutatis mutandis*: cambiando lo que deba cambiarse. Wölfflin se encargó de diagramar las diferencias estilísticas entre el Renacimiento y el Barroco. Francastel señaló cómo dioses, héroes y reyes fueron objeto de representación dentro del cubo albertiano hasta que ellos se marcharon, y con ello cómo se fue modificando el escenario de la representación hasta su final destrucción. Cabe suponer que habría, empero, algunos estilos ciertamente privilegiados en la historia de la pintura moderna, que se ajustan con mayor exactitud que otros al modelo de estructura estética. ¿Qué pintura? Me arriesgo a decir que la estructura estética tal como la describe Junker inspirado en

²⁵ Digo estilo para preservar el recorte de talante formalista que tiene Junker.

Sedlmayr encuentra una buena fortaleza epistemológica en la pintura del Barroco.²⁶ La factura material de la pintura barroca engendra una complejidad pero a la vez una soltura en sus procedimientos ambos resultantes en un fenómeno figurativo ciertamente deslumbrante (efectista) que en el renacimiento parecen estar todavía verde y que luego parece o castrarse o desbordarse. Las pinturas del Barroco permiten detectar con mayor seguridad los caracteres de la estructura estética, donde el fenómeno figurativo en sus variantes está orientado hacia la voluntad contrarreformista de conmover a los fieles dudosos y de insuflar temor en los caídos, o bien de enaltecer a la corte a través de un carácter sensible de lo heroico, lo glorioso, lo lúgubre o lo trágico. La totalidad, la unidad compositiva toca a todas las pinturas barrocas. Aunque, el único pintor citado por Junker al momento de hablar de la estructura integral es uno renacentista, Bruegel “el viejo” o “el cómico”, yo consideraré este esquema teórico para pensarlo en relación a la materialidad de la pintura barroca.²⁷ Las circunstancias editoriales y materiales me han concedido el estudio a

²⁶ Es factible sospechar que en realidad se trata de una preferencia de Sedlmayr cuya especialidad era el estudio de la arquitectura barroca. Si bien Junker no lo dice nunca, no sería ilógico suponer dado que cita a Sedlmayr, que esté pensando en algo parecido.

²⁷ Bruegel pinta *Der Blinderstuz* en 1568, un año antes de morir. Allí vemos a seis ciegos dispuestos en fila, donde los dos primeros ya han caído, sobre un asentamiento rural de fondo. A juzgar por la iglesia gótica y su puntiaguda cúpula se trata de una panorámica de la aldea flamenca Saint Anna Pede, cerca de Bruselas, que hoy lleva una placa en conmemoración a esta pintura. «Déjenlos: son ciegos que guían a otros ciegos. Pero si un ciego guía a otro, los dos caerán en un pozo» (Mateo 15:14). De allí que, materialidad mediante, el carácter sensible de lo lúgubre advenga sobre quien mire la representación de esta parábola. Es una pintura hecha con puntos y comas, con un pincel muy fino y con pintura fluida donde las figuras se arman con tramas de trazos delgados y cortos, teñidas todas por un cromatismo terroso.

través de sus publicaciones de tres emblemas de la pintura barroca holandesa, flamenca y española: Rembrandt, Rubens y Velázquez. De los dos primeros han circulado estudios científicos sobre sus técnicas y materiales de trabajo y sobre los fenómenos químicos que se cristalizan en la superficie de sus telas,²⁸ y del tercero, publicaciones con una altísima resolución.

Todo lo que ocurre materialmente con la sustancia pictórica en un cuadro es ciertamente irreductible. De todos modos, el recorte aquí está hecho con la voluntad de precisar cuáles fenómenos son los que contribuyen de mejor gana con el carácter figurativo y junto a ello con la integralidad estructural. Son tres los momentos que permiten agrupar el espectro de fenómenos considerados: (i) los referidos al oficio de la pintura, esto es, a los procedimientos técnicos más o menos regulares de los pintores, (ii) los referidos a procesos químico-físicos que se despliegan y cristalizan en la superficie de la pintura, tanto los que tienen su origen en el oficio como los reológicos, esto es, los vinculados a las reacciones internas del material

²⁸ La reciente publicación del libro *el Trabajo del artista* del Rembrandt Research Project a cargo de Ernst Van Wetering ofrece un pormenorizado estudio de los distintos niveles materiales de las piezas de Rembrandt a los fines de detectar su autenticidad. El trabajo recorre desde el tipo de madera usada para el bastidor y los nudos y ángulos de inclinación del tejido del lienzo hasta las capas de veladuras con radiografías y con micro-cortes transversales. Entonces, además de apuntar a determinar la legalidad de las telas de Rembrandt, casi que por defecto ofrece también una exhaustiva aproximación a la pintura de Rembrandt sobre todo en su dimensión material. Yo diría que se trata fundamentalmente de eso. En nuestras latitudes y formando parte de la difusa y amplia clase media argentina el contacto con los maestros europeos no se da sino en la mayoría de los casos por medio de las reproducciones en los libros o por internet. Es –y esto ya lo sabemos todos– un brazo más de la industria cultural. Buena parte de los estudios sobre la pintura (local pero sobre todo extranjera) está determinada por la oferta editorial.

a fuerzas externas a lo largo del tiempo y (iii) los referidos a la percepción de i y ii, esto es, sobre cómo los procedimientos y el trato con la sustancia pictórica y sus procesos reológicos son recogidos por el sensorio y a qué tipo de sensaciones visuales estimula.

1.3.1 Oficio

a) Una vez que el lienzo está tensado se le propina la primera capa de sustancia pictórica. Se han encontrado, en un estudio sobre 75 cuadros atribuidos a Rembrandt, cuatro tipos de combinaciones materiales posibles para estos fondos: de tiza, plomo blanco, ocre y cuarzo. Esto habilita a sospechar que la experimentación, al menos en el caso del pintor holandés, no sólo ocurría sobre las capas visibles de la superficie pictórica sino que acompañaban todo el proceso desde su grado cero. Leonardo era uno que también gustaba experimentar en la preparación del soporte, en su caso, tablas de madera de ciprés, peral o nogal:

Esta [la madera] debes embadurnar de almáciga y trementina blanca destilada dos veces, o cal, si así lo prefieres, y disponer después de un bastidor, de forma que pueda dilatarse y contraerse en conformidad con la humedad o la sequedad. Dale entonces [un baño de] aguardiente en el que hayas disuelto dos o tres veces arsénico o solimán y a continuación, aceite de linaza hirviendo, de suerte que penetre por doquier; antes de que se enfríe, frótala bien con un paño, hasta dejarla secar, y dale barniz líquido y blanco con el estique; después, cuando ya esté seca, lávala con orina (...) (Leonardo, 1680 [p. 612])

Esa ocurrente mezcla se llamó durante la Edad Media y el Renacimiento *vernice liquida*, y también se usaba como barniz (Wetering, 1997 [p. 325]). Ya en el siglo xvii, era común la técnica de preparar las maderas cepillándolas con pegamento de cola y luego extendiendo una capa fina de una mezcla de tiza y pegamento. Para las telas, sólo la última mezcla de tiza y pegamento. La operación de preparación del fondo era muy sencilla pues su función principal era allanar la superficie de imperfecciones -en el caso de la madera huecos y nudos- y proporcionar un primer fondo estable y regular de un color próximo al blanco. Rubens, como se comprobó en la preparación de la «base pictórica» de su primera versión de 1609 de *la Adoración de los Magos*, usaba blanco de plomo para toda la tela:

The original support was prepared with lead white after the canvas was sized. This preparation contains small amounts of earths, carbon black and calcite, as well as dispersed grains of read lead. (Vergara, 2004 [p.145])²⁹



²⁹ “El soporte original de 1609 fue preparado con blanco de plomo después que el lienzo fue extendido. Esta preparación contiene cantidades de tierras, negro carbón y calcita, así como granos dispersos de minio o rojo de plomo”. Cf. Vergara (2004 [p.145])

Cross-section: *Right leg of the porter standing in the foreground in the 1609 version of the canvas*. Intermediary cross-section of earths, lead white, calcite and asphalt, between the first and second version of the leg. Lead white predominates in the preparation. (Vergara, *Ibíd.* [p. 145])³⁰

La noción de *primer* o «**base pictórica**» hace referencia a esta práctica de preparación del fondo que se fue definiendo en el siglo xv y se implementó con seguridad hasta el impresionismo, y que consistía en darle al *blanco* crudo de la tela una primera mano o bien de la mezcla de tiza y pegamento o bien del legendario blanco de plomo. En cualquier caso, el resultado debería haber sido sino blanco, una superficie ligeramente amarillenta-grisácea. Con esto la tela quedaba lista para comenzar a colorearla. En el proceso de reducción de la estructura integral parece que los vanguardistas del siglo xx avanzaron tanto que retrocedieron al grado cero del procedimiento pictórico: la preparación del soporte, blanco sobre blanco, los extremos se tocan. Una pintura tan famosa y radical como la de 1918 de Malèvitch habla en su mutismo y sin quererlo de un procedimiento que sostuvo toda la historia de la pintura al óleo detrás de él.

b) La pintura es un sándwich: consideremos que se hace por capas y que la primera y la última la contienen igualmente –como el pan– por detrás y por delante. Entre medio de esta primera capa o *imprimatura* o *primuersel* y la final o «**tono de galería**» ocurre materialmente toda la

³⁰ Corte transversal: *pierna derecha del portero parado en el primer plano de la tela [La Adoración de los magos] de la versión de 1609*. Sección transversal intermedia de tierras, blanco de plomo, calcita y asfalto, entre la primera y segunda versión de la pierna. El blanco de plomo predomina en la preparación (Vergara, *Ibíd.* [p. 145]).

pintura sea cual sea el relleno. Para más, ambas capas son marrones. La pintura, como un verso, queda construida retóricamente bajo la figura de la epanadiplosis: figura retórica que consiste en repetir al principio y final de una frase la misma palabra. Luego de la preparación del soporte, otra práctica común (tanto que en el siglo XVII llegó a constituir un tarea autónoma) y pensada ya con fines pictóricos era la de aplicar una primera veladura fina y oleosa, “lo que Van Mander llama *primuersel* (en ocasiones traducido como “imprimación” [...])” (Wetering, 1997 [p. 20]). Además, cumplía la función de impermeabilizar el fondo, esto es, volverlo menos absorbente. La diferencia entre el *primer* de tiza y pegamento o blanco de plomo, y el *primuersel* de aceite coloreado es casi abstracta: ambas son capas muy finas que juntas forman una amalgama material y óptica casi indistinguible: “la capa de tiza y pegamento y el *primuersel* puestos juntos contienen, en efecto, la gama entera de ingredientes encontrados por Kühn: tiza, pegamento, aceite y pigmentos como plomo blanco y ocre u otro pigmento parduzco de tierra.” (Wetering, *op.cit.* [p. 21]). Esta amalgama se refuerza en el caso de Rubens donde el blanco de plomo está usado aquí y allá, arriba y abajo, antes y después, para la preparación del soporte, como también para la preparación de las capas superiores.

Energy-dispersive X-radiograph fluorescence microanalysis (EDX) revealed the existence of lead white and a large quantity of lead-tin yellow in the flesh tones, in addition to the pigments used to add color. These were also found in the direct touches of yellow in the gold ornaments and brocade textiles, in the sky, and in the green, red and golden tones of the materials. These pigments were also mixed to create a complementary effect with the azurite in numerous cases, replacing the

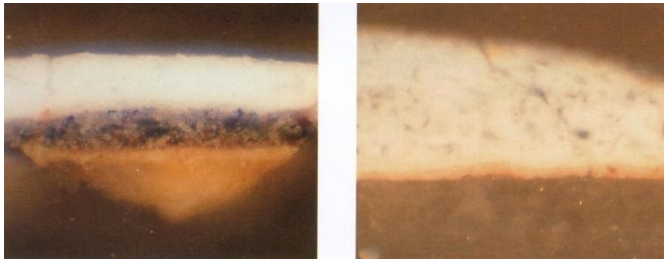
copper resinate and verdigris for the green tones.
(Vergara, 2004 [p. 153]).³¹

La honorabilidad del pigmento plomo blanco o blanco de plomo o albayalde deriva de su trayectoria histórica y de su nobleza plástica. La primera referencia escrita de este pigmento la da Theophrast Tyrtamos, alumno de Aristóteles, y le secundan Plinio “el viejo” y Vitruvio (Doerner, 1921 [p.42]). Max Doerner, un profesor alemán de fines del siglo xix, copista, restaurador y estudioso de la pintura, en su libro sobre las técnicas y los materiales de la tradición pictórica reconocido como el más influyente de la historia, dice que este pigmento posee algunas virtudes en las que es único: a) desencadena un proceso químico llamado saponificación, donde forma jabones de plomo que fomentan el secado, b) cuando endurece forma una película insensible a la humedad, c) mezclado con otros pigmentos le presta su elasticidad, su flexibilidad, su poder de adherencia y también su dureza, d) y es a la vez estabilizante, pues neutraliza los ácidos que forma la descomposición del aceite. Por ello es que Rubens, y esto es algo que Doerner también recomienda, usaba pequeñas cantidades de blanco de plomo en todo el proceso pictórico:

³¹ “El microanálisis de fluorescencia de Rayos X dispersiva en energía (EDXRF) reveló la existencia de plomo blanco y una amplia cantidad de amarillo de plomo-estaño en los tonos de la carne, agregados a los pigmentos usados para sumar color. También fueron encontrados en los toques directos de amarillo en los ornamentos de oro y los brocados textiles, en el cielo, y en el piso, y en los tonos rojos y dorados de los materiales. Estos pigmentos fueron también mezclados para crear en numerosos casos un efecto complementario con el lazurita, reemplazando el acetato de cobre y el verdete para los tonos verdes.” Cf. Vergara (2004 [p. 153])

Constituye un buen ejercicio añadir a todas las pinturas al óleo, incluso a las empleadas en veladuras, al menos una pequeña cantidad de albayalde porque el cuadro resulta con ello más uniforme en su estructura, se compensan las tensiones y el secado se realiza mas uniformemente. (Doerner, *op.cit.* [p.43])

Sin embargo, estos agregados de blanco se hacían en muy pequeñas proporciones y con calculada precaución porque como advierte Merrifield (1849) el uso del blanco tenía beneficios químicos, pero perjuicios cromáticos, de allí que es “como el veneno, en el sentido de que el esplendor que proporciona hace disminuir la gracia y la belleza del cuadro; también debilita otros colores, y estropea las sombras”.



Izq.: Corte transversal (335x) del fajín del hombre del margen izquierdo de *Pintura histórica* (1626) de Rembrandt mostrando de abajo a arriba: 1) La imprimación de tiza y pegamento. 2) Una capa fina de *primuerseel* amarillento (contiene plomo blanco y algunos pigmentos marrones al óleo); estas dos capas de fondo se ven amarillas en el corte transversal. 3) Una mezcla oscura [probablemente de color muerto o de una mezcla de pigmentos residuos del pozo] utilizada como primera capa de pintura, contiene un pigmento marrón transparente, rojo orgánico, plomo blanco y posiblemente algo de tiza, pigmento negro, algunas partículas de pigmento azul y algunas de color rojo (o bermellón u ocre rojizo). 4) Una capa de plomo blanco para el fajín. Der.: Corte transversal (390x) del cielo blanquecino de de *Pintura histórica* (1626) de Rembrandt mostrando de abajo a arriba: 1) el fondo de tiza y pegamento (la

sustancia amarillenta-grisácea en la parte inferior de la ilustración). 2) una capa fina de *primuersel* amarillento (contiene plomo blanco y algunos pigmentos marrones al óleo). 3) Una capa de plomo blanco, mezclada con esmalte para indicar el cielo. El esmalte es vidrio de fondo cobalto con tendencia a volverse gris. (Cf. Wetering, *Op.cit.* [p. 21])

Primuersel es un término holandés de los siglos xvi y xvii que define la primera capa de color oleoso. Este *primuersel* o *imprimatura* le daba al cuadro su primer cromatismo, que en general era un color tierra, un amarillo o un grisáceo mezclado con blanco de plomo, cuyo vehículo o *medium* era o bien aceite de linaza o bien un barniz tintado (Wetering, *op.cit.* [p.323]). Rembrandt usaba para sus tablas una capa de gris y para sus telas un color amarillento o rojizo. Las recetas de la época lo recomiendan así: los fondos del joven Rembrandt coinciden con la receta que el médico de la corte de Carlos I, De Mayerne, anotó parafraseando al pintor neerlandés Abraham Latombé: “(...) aplica una capa fina de plomo blanco y tierra de sombra” (*Ibíd* [p.21]); Leonardo sugiere dar a la tabla ya preparada “una imprimación de treinta partes de cardenillo y una de cardenillo más dos de amarillo” (Leonardo, 1680 [p.612]). El cardenillo también llamado verdete o verdín o verdigris es un pigmento que, como el albayalde, tiene larga historia, desde la antigüedad que se lo preparaba sumergiendo una chapa de cobre en vinagre o vino agriado, hasta el siglo xvii (Doerner, *op.cit.* [p.75]). Fue muy usado en el Renacimiento italiano y luego por los pintores del Barroco holandés para hacer el célebre *verdaccio*: una veladura de color verde bajo las tonalidades de la piel (Wetering, *op.cit.* [p. 325]). Esto nos obliga a pensar en una variante de la categoría de *primuersel*, y es la de «*imprimatura* local», imaginada por los estudiosos de Rembrandt para explicar un fenómeno de su pintura tardía. Se han encontrado en los procesos de restauración que las

capas subyacentes de pintura varían en sus proporciones de pigmentos de acuerdo a la zona en la que están dispuestas. Cuenta Wetering, que el director de restauración del Rijksmuseum de Amsterdam, Martin Bijl, en el trabajo de recuperación de la obra *The Anatomy Lesson of Dr. Johan Deyman*, “se dio cuenta que debajo de la tela negra que cuelga del brazo había marrón sobre la base pictórica gris; debajo de la ropa de la figura de la que sólo se ve una mano, encontró gris, y bajo la ropa blanca del cadáver hay una capa oscura” (Wetering, *op.cit.* [p. 214]). Si bien aún no está claro si estas variaciones cromáticas son accidentes aleatorios o si cuentan con alguna función planificada por el pintor, el *verdaccio* responde a un efecto pictórico que parece buscado. Los primeros pintores italianos, y también Miguel Ángel, Vermeer y Rembrandt lo usaban debajo de los rostros como “contrapartida fría de los matices cálidos de la carne y que contribuía a realzar la frialdad de algunas de estas tonalidades carnosas que se aplicaban con trazos finos” (*Ibíd.*). Lo cierto es que estas variaciones cromáticas locales no se alejan demasiado de la imprimatura general y se conservan en una tonalidad terrosa. Luego, siguiendo con el método de trabajo de la tradición, se proseguía con la pintura, primero planteando esquemáticamente y con el llamado “color muerto” un esbozo de la composición. Este color no era un pigmento en sí, sino más bien que se fabricaba espontáneamente con los residuos de los demás colores que se acumulaban en el fondo de la *pincelière*, luego de la limpieza de los pinceles y la paleta. La *pincelière* no era otra cosa que el recipiente con aceite en el que el pintor limpiaba sus pinceles. Pintores como Rembrandt, Rubens y Tintoretto lo usaban con seguridad lo que hace suponer que se trataba de una costumbre existente en los talleres de la

época (Wetering, *op.cit.* [pp. 24-25]).³² La tonalidad de esta pintura fabricada por la acumulación de los colores que largaban los pinceles está justamente *muerta* porque es una anulación de todos los colores entre sí, resultando en un color neutro, parecido a un tierra o un gris cromático. Es una mezcla cromática radicalmente sustractiva. Rubens, por ejemplo, en esa primera esquematización del cuadro gustaba de poner -además del color muerto- algunos colores de referencia, sobre todo para resaltar los blancos y los rojos, y las luces y las sombras. Sus telas abandonadas – como *Henry IV in the Battle of Paris* (1625, Rubenshuis, Amberes)- dan cuenta de ello.



Enrique IV en la batalla de París (1625), Peter Paulus Rubens.

³² “La *pincelière* es un jarrón en el cual se limpian los pinceles con aceite, y de la mezcla [de aceite y de pintura sucia] se hace un [color aprovechable] gris para ciertos propósitos, tal como poner las primeras capas de pintura o imprimir el lienzo. La *pincelière* es un jarrón que contiene aceite en el que se colocan los pinceles para evitar que se sequen.” Merrifield (1849 [nota 37, pp. 770-771]), en Wetering (*Op.cit.* [p.25])

El oficio del pintor se constituía en tres o cuatro grandes etapas de trabajo que en el siglo XVII estaban más o menos instituidas como regulares y diferenciadas, a saber: α . la «invención», β . la puesta del «color-muerto» llamada también *maniera lavata*, γ . y el «acabado», δ . y seguidas por los «retoques» (Wetering, *op.cit.* [pp. 27 y ss.]). Parece ser, de acuerdo al inventario de su profesor en Amstredam, que Rembrandt no sólo trabajaba sus cuadros en el estadio del color muerto como una obra *per sé*, como un esquema de todo el cuadro, sino que además los acumulaba así, sin rematarlos con el acabado y los retoques, a los fines de ofrecerlos a sus comitentes y avanzar sólo con los encargos. En este estado de *grisaille* quedan algunas pocas tablas como *The Concord of the State* (ca.1640, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), cartones como *Ecce Homo* (1634, National Gallery, Londres) y telas como *John the Baptist Preaching* (1634-1635, Staatliche Museen zu Berlin). El acabado supone la puesta del color sobre esa base monocroma: “durante la etapa del «acabado» la mayor preocupación consistía en proporcionarle a cada parte su color apropiado, representar los materiales de manera adecuada y fijar los contornos definitivos de las formas.” (*Ibíd.* [p.33]). Rembrandt, trabajaba por planos, desde los más alejados en la escena de la representación (como los cielos o las paredes) hacia los planos y las figuras más avanzados de los primeros planos. En las zonas donde dos o más planos se yuxtaponen, se muestran (en las microfotografías, pero también a la vista atenta) las solapas donde la capa de pintura del plano de la representación más avanzado se sobrepone unos milímetros sobre la capa de pintura del plano de “atrás”. A veces, el pintor debía volver a zonas del cuadro que representan planos más lejanos para retocarlos, casos que se denominan «retoques autógrafos».



Pintura histórica [detalle] (1626). Rembrandt van Rijn. Microfotografía de un área donde un espacio del cuadro se solapa a otro espacio. La dirección de las pinceladas y los rasgos de desgaste muestran cual de los dos espacios se acabó primero. La capa verde se pintó sobre una capa subyacente rosácea, un procedimiento bastante usual en esta combinación. (Cf. Wetering, *Op.cit.* [p. 35])

Lo que me interesa resaltar aquí, en orden a imaginar cómo estas metodologías culinarias se corresponden recíprocamente con el orden integral, es que casi el mismo procedimiento con el que se inaugura la pintura se practica al final: la veladura terrosa. Esa *imprimatura* ocre que recomienda Leonardo y que se asoma en algunas ranuras de las pinceladas velazqueñas, se convierte al final en una pátina de cierre que se practicaba cubriendo toda la superficie con un barniz tintado de algún tono tierra o bituminoso. Esto no hace sino que se aten los cabos de la pintura que han quedado sueltos en orden a una totalidad. Así, y en consonancia con la frase de Sir George Beaumont (1753-1827) que encabeza este artículo, la pintura es de cabo a rabo como los violines: marrón.



Paisaje, (ca-1640). Rembrandt van Rijn.

c) El oficio supone un trato familiar con la práctica, con los materiales y con el uso de las herramientas de trabajo. En la tradición de la pintura al óleo, buena parte del conocimiento que aparecía en esa cita diaria del pintor y la sustancia pictórica se registraba en los cuadernos, que a veces tuvieron la sistematicidad necesaria para volverse *tratatts*. Sin embargo, hay algunas maneras de trabajar cuyo mejor registro es la pintura misma. Los ***pentimenti***³³ constituyen una práctica del oficio que hace referencia a la corrección de las formas y el color orientados a mejorar su articulación con el todo y su grado de iconicidad. A veces una pintura son varias pinturas superpuestas: se quitan personajes, se agregan planos, se corrigen formas enteras, entra una cortina, sale un esclavo. Las imágenes radiográficas suelen

³³ “Los términos *repentir* y *pentimento*, de hecho derivan de palabras que significan «arrepentimiento», y en Alemania incluso se llegaba a hablar de *Reuezug* o «pincelada de arrepentimiento».” (Wetering, 1997 [p. 165])

descubrir capas de pintura subyacentes que no son visibles al ojo, pero que allí están. En *Judit en el banquete de Holofernes* las radiografías tomadas revelan en el fondo a una figura femenina que lleva una toca que cubre su cabeza. Ella mira y se inclina a Judit por la izquierda de la composición. Sin embargo, en la superficie vemos allí simplemente el fondo oscuro y homogéneo, y cuya opacidad ha invisibilizado esta modificación compositiva o *pentimento* (Posada Kubissa, 2009). Pero en general los *pentimenti* también tienen que ver con la transparencia. La pintura tardía de Velázquez es paradigmática por los *pentimenti* que aparecen aquí y allá sobre la superficie de sus telas. En la *Tentación de santo Tomás de Aquino* de 1633 se observa que detrás de la oscura capa del santo hay grandes trazos rosados que parecen sugerir pliegos del ropaje del santo a la izquierda, y que a la vez se superponen con lo que debería ser el suelo. Se trata sin lugar a dudas de la superposición de dos capas de pintura donde la superior es más fina o al menos traslúcida y donde se ha querido corregir, en este caso ocultar, lo que había debajo. Eso es un *pentimento* o en plural *pentimenti*, del italiano, arrepentimiento. Tales correcciones o arrepentimientos de las pinceladas ya dadas y modificadas -no mientras la pintura sigue fresca sino a través de una veladura relativamente opaca- no son retoques de última hora, sino que se tratan de un procedimiento constitutivo de la construcción de la pintura barroca, pero que tiene sus antecedentes:

McKim-Smith destaca un fenómeno que podría haber convertido a Tiziano en un modelo para pintores como Velázquez y, según parece, también para Rembrandt, y ese fenómeno consiste en el empleo libre del denominado *repentir*, es decir, en las alteraciones realizadas sobre el

cuadro mismo mientras se pinta. (Wetering. *Op. cit.* [p. 165])

En el caso de Velázquez, la escuela veneciana fue una gran influencia hacia 1635, luego de su primer viaje a Italia, donde vemos el estilo ticianesco reflejado con claridad en dos encargos reales: (i) el encargo de pinturas para el salón de Reinos del palacio del Buen Retiro iniciativa del conde-duque de Olivares don Gaspar de Guzmán³⁴ y (ii) el encargo de pinturas para la torre de la Parada.³⁵ Del primer encargo, para el palacio del Buen Retiro de 1636 aproximadamente, son asombrosos los *pentimenti* de las zancas sobre las que apoya el caballo de Felipe iv, en su retrato. El caballo se yergue no sobre dos sino sobre cuatro fantasmagóricas patas. La superposición de los miembros duplicados del caballo anticipa a la estrategia futurista de simular el movimiento por la superposición del mismo elemento en una posición desplazada cada vez, como la famosa multiplicación de las patas del *Perro con correa* de Balla.

³⁴ Cf. Checa (2008 [pp. 132 y ss.]). También, Marini (1999 [pp.67 y ss.]) Integran este pedido: *La rendición de Breda (Las lanzas)*; *Felipe iv, a caballo*; *La reina doña Isabel de Francia, a caballo*; *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo*; *El bufón Barbarroja, don Cristobal de Castañeda y Pernía*; *El bufón llamado don Juan de Austria*; *Pablos de Valladolid*; y *San Antonio abad y san Pablo ermitaño*.

³⁵ Cf. Checa (*Op. cit.* [pp.152 y ss.]) Integran este pedido: *Felipe iv, de cazador*; *El cardenal infante don Fernando de Austria, de cazador*; *El príncipe Baltasar de Carlos, de cazador*; *Esopo*; *Menipo*; *Marte*; *Francisco de Lezcano, el nNiño de Vallecas*; *El bufón Calabacillas (el Bobo de Coria)*; *El Bufón don Diego de Acedo, el Primo*; y *Felipe iv cazando un jabalí (La Tela Real)*.



Felipe IV, a caballo [detalle] (ca. 1634). Diego de Velázquez.

Los pies de San Pablo ermitaño o del bufón Barbarroja son también buenas muestras de correcciones transparentes o *pentimenti*. Hacia 1638, el *repentir*, esto es, el uso del *pentimenti* como estrategia de construcción pictórica, se hace más palmario todavía en las telas de Velázquez: en el retrato de Felipe iv disfrazado de cazador las pinceladas de arrepentimientos bordean casi toda la figura hasta casi aparentar ser una sombra arrojada por el personaje sobre la propia tela.



Felipe IV, de cazador [detalle] (ca. 1632-1635). Diego de Velázquez.



Marte [detalle] (ca. 1636-1649). Diego de Velázquez.

Al filósofo griego Menipo y al bufón Calabacillas les ocurre algo parecido. Sobre el muslo de Marte hay también un sutil pero asombroso *pentimento*: se calca desde abajo en la capa de pintura de la carne la dirección casi vertical de la pincelada del paño que cubre a Marte, cuyos microsurcos

que han rastrillado las cerdas del pincel dan cuenta de una consistencia pictórica más bien grumosa y espesa. Si bien los *pentimenti* sugieren que el pintor ha tomado una decisión pictórica sobre otra, de la cual se arrepiente y que por ello debería ocultarse, hay una decisión mayor y anterior que es la de mostrar esa corrección. Se corrige, sí, pero con la voluntad de exhibir que allí ha habido cambios. El *repentir* entra en correlación con el «estilo tosco» barroco, mas palmario en el *Alterstil* o *ultima maniera*³⁶ de un maestro: se creía que hacia la madurez profesional el pintor ya contaba con la valentía, la habilidad y la experiencia de rectificar con soltura cualquier error que vaya apareciendo sobre la tela, con el señorío de un pincel adulto y autónomo que ya no se somete al dibujo. En el caso de Tiziano y luego en Rembrandt y Velázquez, sus obras tardías están ciertamente inacabadas en relación a sus propias pinturas anteriores y a los estándares pictóricos de la época (*ibíd.*).

Una de las afirmaciones más célebres contenida en la Vida de Tiziano de Vasari, y tal vez la más importante para comprender la evolución de Rembrandt, es la que afirma que, detrás de lo que en apariencia no ha requerido ningún esfuerzo, detrás de esta *pittura di macchia* (pintura con manchas), hay un vasto bagaje de conocimientos y de experiencia. (Wetering, *op.cit.* [p. 164])³⁷

³⁶ “Estilo tardío de algunos artistas muy concretos de edad avanzada que ha evolucionado hasta un punto en que su manera de pintar ya no se ajusta a ningún estilo contemporáneo predominante. Un estilo de esta clase se suele experimentar, por lo tanto, como visionario (...)” (Wetering, *Op. cit.* [p.320])

³⁷ Wetering (*Op. cit.* [p.164])

¿No recuerda a las soberbias palabras de Picasso: “a los doce años sabía dibujar como Rafael, pero necesité toda una vida para aprender a pintar como un niño”? ¿No recuerda acaso también la palabras de Adorno sobre el Beethoven grande, las que dicen que “la madurez de las obras tardías de artistas importantes se parecen a la de los frutos. Por lo común, no son redondas sino que están arrugadas, incluso desgarradas (...)” (Adorno, 1963 [pp.15]).

1.3.2 Superficie

a) Encuentra Barthes hablando de Réquichot un doble origen para la pintura, por un lado en la escritura, y por otro, en la cocina. Imagina sugerentemente que para el primero de los orígenes el ejercicio de la punta (inclusive si ésta es peluda como en los pinceles) y el trazado sobre una superficie es algo común a ambas. Más sugerente es todavía el segundo origen, la cocina, refiriéndose a

todas las prácticas que tienden a transformar la materia de acuerdo con la escala completa de sus consistencias, gracias a múltiples operaciones, como son el ablandamiento, el espesamiento, la fluidificación, la granulación, la lubricación, para producir lo que en gastronomía se llama lo untado, lo ligado, lo espesado, lo cremoso, lo crocante, etcétera. (Barthes, 1982 [p. 247])

Lo materiales juegan un papel central en esta conexión, especialmente uno, el prócer de los materiales pictóricos, el óleo.

El aceite –dice Barthes- es la sustancia que hace cundir el alimento sin trocearlo: que lo espesa sin endurecerlo: como por arte de magia, con la ayuda de un chorrito de

aceite, la yema de huevo adquiere un volumen creciente, y eso sucede *infinitamente*; de la misma manera que crece el organismo, por intususcepción. Ahora bien, el aceite (el óleo) es la misma sustancia que sirve de alimento a la pintura (*Ibíd.* [p. 252])

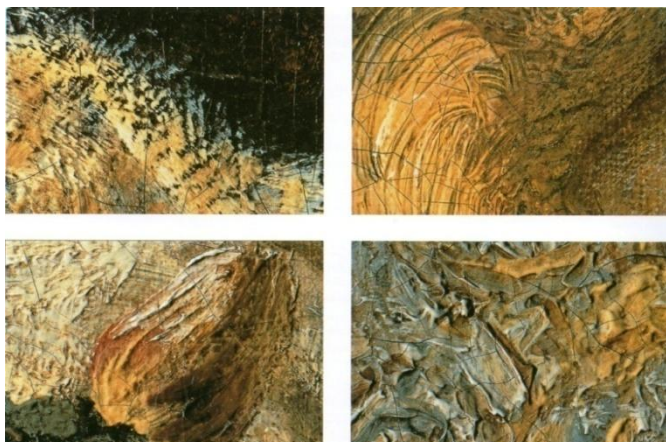
Bien sabemos culinariamente que el huevo y el aceite forman una emulsión fina, hartamente conocida: la **mayonesa**. Una emulsión es una dispersión estable de dos líquidos que no se mezclan entre sí (Doerner, 1921. [pp. 7 y 14]). Toda dispersión resulta de una mezcla de materiales, en la que existe un material repartido *en* otro (dispersar viene del latín *dispergere*), y al menos uno de ellos debe ser líquido. Cada componente se llama fase; el componente que envuelve a los corpúsculos dispersos se llama *fase cerrada*, mientras que los mismos corpúsculos dispersos se llaman *fase abierta* o *dispersa* (*Ibíd.* [p.11]). Una de las mayores preocupaciones del Rembrandt Research Project ha sido precisar cuál era la sustancia adhesiva en el *alterstil* del viejo Rembrandt, esto es, qué material agregaba a la pintura al óleo para conseguir los alquímicos efectos superficiales en sus telas. Ya se sabía que el aceite de linaza, de nogal y de girasol eran los *médiums* más usados tanto por Rembrandt, como por la mayoría de los pintores del siglo xvii. Pero con el método de la cromatografía líquida de alto rendimiento (HPLC) se encontraron además en una parte material de la muestra del *impasto* blanco de *The Jewish Bride* (*La novia judía*) proteínas, que posiblemente se deban al uso de huevo, tanto de la yema o de todas sus partes (Wetering, *Op. cit.* [p. 238]). Tenemos así, en la pintura, como en la mayonesa, una perfecta mezcla de huevo y aceite. El huevo es una sustancia acuosa que por su hidrofobia se mantiene separada del aceite. Dice Wetering:

No obstante, al utilizar algunas técnicas de mezcla, el agua puede disolverse en el aceite y dar como resultado una emulsión. En este caso se encuentran pequeñas gotas de agua aisladas dentro del aceite (una emulsión densa) o bien pequeñas gotas de aceite aisladas dentro del agua (emulsión fina). La mayonesa constituye un ejemplo muy conocido de emulsión fina. Resulta posible producir mayonesa con una sencilla mezcla de yema de huevo y aceite, sólo hay que asegurarse de que las gotas de aceite se dispersen con lentitud y de manera equilibrada a través del huevo. Las pequeñas gotas aisladas tienen que ser estabilizadas para que no se produzca la coagulación (el hecho de que gotas dispersas converjan y terminen uniéndose) con un emulsionante. Debe esta cualidad a los fosfatos que contiene. Al producir una mezcla entre aceite/pigmento y yema de huevo o todo el huevo, también se puede crear una emulsión de manera muy sencilla. (*Ibíd.* [p.239])



La novia judía [detalle] (ca. 1665). Rembrandt van Rijn. (Wetering. *Op.cit.* [p. 232])

Barthes piensa esta herencia culinaria de la pintura como una proyección del cuerpo en las artes plásticas anterior al ojo contemplativo, y que se da a través de la mano del artista, y es en el uso que esta hace de herramientas para transformar sustancias -alimenticias y pictóricas- donde se produce esa conexión: “es justamente el *revuelto* lo que resulta culinario (y pictórico): la *jonchée*, el entrelacs, el ragú (...)” (Barthes, *Op.cit.* [p.249]). El resultado de esta preparación de la pintura como si fuese mayonesa desembocaba en una pasta de una naturaleza plástica distinta a la que hoy conocemos, con más cuerpo y sobre todo más fluida bajo el movimiento del pincel, pero sin perder la forma que este le imprime. Es la mano la que en un primera instancia, ya se trate de pintura o comida, la revuelve, la corta, la amasa, la desparrama, la empasta, la acomoda, la ablanda o la endurece.



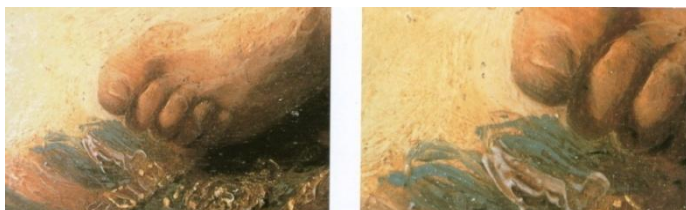
Flora [detalle] (1635). Rembrandt van Rijn. (Wetering. *Op.cit.* [p. 232]).

Todas estas potencialidades plásticas comunes a la sustancia del cocinero y del pintor están vinculadas a lo que la reología llama **tixotropía**, y que Wetering ajusta con el nombre de «**pintabilidad**» [*kenlijkheyt*]. La reología es la ciencia del flujo; palabra introducida por Eugene Bingham en 1929, define la rama de la física preocupada por los procesos de deformación y fluir de los materiales bajo fuerzas externas. Estudia un amplio rango de fenómenos materiales como la viscosidad, la plasticidad, la viscoelasticidad o los coeficientes de esfuerzos normales. Wetering toma el fenómeno de la tixotropía para continuar explicando la muestra del *impasto* de *The Jewish Bride* (*La novia judía*):

la tixotropía constituye un fenómeno reológico que puede describirse como una transformación reversible que va desde una condición fija de un material plástico, casi gelatinoso, hasta una condición más o menos fluida, un cambio que se produce bajo la influencia de alguna fuerza mecánica, por ejemplo, la de un pincel. (...) Cuando esta estructura se altera por la aplicación de una fuerza relativamente pequeña, como el movimiento de un pincel, esta forma gelatinosa se transforma en un fluido que casi de inmediato vuelve a solidificarse, una vez que se retira el pincel. La pintura tixotrópica resulta muy fácil de manipular con el pincel, y siempre se preservan las pinceladas y otras deformaciones. (Wetering, *Op.cit.* [p. 243])

Desde Van Eyck hasta Rubens parece que la pintura tixotrópica fue una forma de producción corriente. Luego de Rubens, según sentencia el libro sobre antiguas sustancias adherentes, barnices y adhesivos de la belga L. Masschelein-Kleiner, parece que se haya olvidado la pintura tixotrópica. Es precisamente esta nobleza reológica de la pintura ante el rastrillado del pincel lo que Wetering llama «pintabilidad»,

en tanto tendencia a mantener la deformación a la que se vio sometida y la manera en que fue esparcida.



Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén [detalle] (1630).
Rembrandt van Rijn. (Wetering. *Op.cit.* [p. 181])

b) Hasta aquí los procesos reológicos que hacen a Barthes afiliar la pintura a la cocina se refieren a la producción pictórica. Pero hay un momento donde el oficio se acaba, que otra vez Barthes ya lo adelanta: «Pues, en la pintura, como en la cocina, *se tiene que dejar caer algo sobre algún lugar*: y es en esta caída donde la materia se transforma (se deforma): la gota se extiende y el alimento se ablanda.» Cuando las últimas cantidades de pintura se dejan caer o se abandonan sobre la superficie de la tela y cuando se retira la mano del pintor y junto a ella el oficio, la superficie pictórica continúa sola con su vida reológica. A pesar de que nadie la toque continúan otros procesos reológicos deformando la estructura química de sus materiales. Dentro de estas deformaciones del material la fuerza reológica dominante es la llamada **polimerización**. Este envejecimiento de los pigmentos en el caso del blanco de plomo se llama saponificación (porque forma jabones de plomo) que lo vuelven translúcido y amarillento. Las partículas que integran en una dispersión fina los pigmentos más el óleo queda comprendida entre los 0,05 y los 0,0001 mm de diámetro. Hacia arriba es una dispersión basta, y hacia abajo

una disolución coloidal (Doerner, *Op.cit.* [pp. 11 y ss.]). El poder cubriente o colorante de la pintura deriva del diámetro de las partículas del pigmento. Puesto que la luz atraviesa el aceite pero no a los pigmentos, mientras más pequeño el diámetro de ellos, más y mejor se distribuyen y se abrazan en la lámina de aceite y con ello restan intersticios por donde atraviesan los haces de luz. La superficie de la pintura tiene también su propia historia físico-química: cuando nace, frente a la mano del pintor posee un índice de refracción determinado por el estado original de la sustancia pictórica. El índice de refracción es la proporción entre la velocidad de la luz en el aire y la velocidad que tiene a través de la sustancia pictórica (Wetering, *Op. cit.* [p. 322]). Hasta aquí la superficie pictórica luce pues tal como la abandonó el pintor. Pero las pinturas son longevas, suelen sobrevivir a su autor y siguen cambiando incluso tras muchos años de que fueron hechas, a veces siglos. En ese curso la pintura sigue secando (entiéndase, a través de la polimerización) y con ello disminuye progresivamente este índice de refracción, que da origen a la percepción que del cuadro hoy tenemos: las capas de pintura original comienzan a volverse cada vez más translúcidas (*Ibíd.* [p.194]). El proceso reológico de polimerización consiste en la asociación química de partículas pequeñas y de bajo peso (monómeros) para formar otras mayores y más complejas, pudiendo formar cadenas lineales o macromoléculas tridimensionales o polímeros (*Ibíd.* [p. 322]). Si los pigmentos pierden su poder cubriente mientras más grandes son sus partículas, entonces cuando sus partículas pequeñas polimerizan en grupúsculos mayores aumenta la transparencia de la pintura. Dice Wetering que Doerner inauguró en torno a la pintura de Rembrandt lo que él llama el «mito de la transparencia», en el que la veladura y la construcción del

cuadro a través de numerosas capas de barnices translúcidos constituyen la esencia de la técnica del pintor holandés:

La noción que Doerner tenía de la técnica de Rembrandt también estaba influida por el hecho de que la translucidez de la pintura al óleo se incrementaba con el paso del tiempo. En 1926, A. P. Laurie propuso la teoría, todavía ampliamente aceptada, de que este fenómeno era el resultado del cambio del índice de refracción durante el proceso de la polimerización de la pintura, que hace que la luz penetre más en la capa de la pintura que en el momento en el que el artista tenía la obra delante. (*Ibíd.* [p. 194])

Wetering discute a Doerner sobre esta cualidad translúcida del color en Rembrandt en base al resultado de la estructura material de sus telas. La tesis de la translucidez asociada a la polimerización sirvió entonces al Rembrandt Research Project para explicar las profundas transparencias de la pintura de Rembrandt separándolas de la autoridad o la genialidad de las maniobras que el propio pintor podía diseñar, y en parte explicándolas a partir de procesos químicos y autónomos de la pintura, sujetos al envejecimiento de la sustancia pictórica en el tiempo. Los *pentimenti*, esas correcciones que como ya señalé arriba suponen cierta opacidad, se hacen palmarios cada vez más en la superficie de la pintura con los años, casi con seguridad por el proceso de polimerización. Así es como en Velázquez, la capa de Santo Tomás, la cintura de Felipe iv o las múltiples patas de su caballo, todos ellos *pentimenti*, se develan en la superficie y se ofrecen en una progresiva y misteriosa simultaneidad.

1.3.3 Percepción

a) La *Sprezzatura*, concepto planteado por Eddy de Jongh para referirse al *Retrato de Jan Six* de Rembrandt, constituye el blasón del «estilo tosco», propio del Barroco. Pero también es propia de la madurez o *ultima maniera* de los artistas de ese estilo, que adquiere esa cualidad de lo adulto, lo arrugado y lo desgarrado que luego verá Adorno en Beethoven. Precisamente, *sprezzatura* significa imprecisión (*lossigheydt*). El propio Rembrandt comenzó con esa técnica fina, de pinceladas relamidas y silenciadas por “la paciencia de los santos y la laboriosidad de las hormigas” y acabó convirtiéndose en uno de los más grandes abanderados de ese estilo impreciso (Wetering, Op.cit. [p.159]). Tiziano fue tanto el primer pintor del óleo-sobre-lienzo como el gran primer referente de la *sprezzatura*. De la misma manera en que Duchamp adelanta y apadrina al conceptualismo, Tiziano lo hace en pintura con el Barroco. De adulto ya, comenzó a pintar sin dibujo previo sobre la tela: aporte decisivo para la historia de la pintura. Se sabe de copias de pinturas de Tiziano hechas por los grandes del Barroco. Rubens, por ejemplo, fue un fanático de su vida de pintor de corte –a través de la biografía de Vasari- y de su pintura expresiva y pictoricista o *pittura di macchia*, y estudió y copió numerosas de sus obras: *Carlos V con armadura* y *Carlos V y la emperatriz Isabel* son ambas copias de Tiziano por Rubens, cuyos originales están perdidos (Humfrey, 2007 [pp. 96, 152, 220 y ss.]). Velázquez, Van Dyck y Rembrandt, y luego Goya también fueron seguidores de la figura de Tiziano.



Izq.: *El niño con los perros* [detalle] (ca.1570-1576). Tiziano Vecellio.
 Der.: *Grupo familiar* [detalle] (ca.1665) Rembrandt van Rijn.

La pintura tosca en su desarrollo oponía a la pintura de técnica fina y meticulosa de las escuelas romana y florentina la importancia de lo inacabado, lo impreciso, de lo rudo y lo pictórico.³⁸ La oposición entre Rafael y Tiziano, suscitada por la puja entre *disegno* (valor de la línea, la forma escultórica y el ideal de belleza clásico) y *colorito* (valor de la mancha de color y de la pincelada pictórica) se proyecta en la historia venidera: primero se traduce en la *querelle* de la Academia Francesa a fines del siglo XVII entre rubensianos y poussinianos, y se reactiva en el siglo XVIII entre románticos (Turner y Delacroix -copista de Tiziano y Rubens-) y clasicistas (como David e Ingres) (Humfrey, *Ibíd.* [p.222]). Desde el canon clásico, este «estilo tosco» fue tildado cada vez como inacabado: el Tiziano tardío, el Rembrandt maduro, el Goya negro, el viejo Monet: fue justamente por sus pinturas que parecían más una impresión sensible y no una auténtica representación que fueron llamados así los impresionistas. En 1865 Manet, el

³⁸ Colorito: “En italiano: color o pintura; como término de la teoría del arte, hace referencia al empleo del color como ente diferenciado del diseño; también se utilizaba como término que definía el trabajo a partir de la naturaleza.” (Wetering, *Op. cit.* [p.164])

pintor impresionista gran estudioso y admirador de la obra de Velázquez, escribió en Madrid respecto de este que era “el pintor de pintores” (Marini, 1999 [p.96]). Todo el impresionismo, e incluso el expresionismo ya está contenido potencialmente no sólo en los pincelazos de Rubens, Velázquez y Rembrandt, sino y para más en Tiziano. Se llama también pintura de bordes toscos en contraposición a los bordes lineales, recortados y duros del clasicismo: hasta el siglo xx podemos rastrear la misma puja entre la materia chorreada del informalismo y la predominancia del *disegno* en el *hard-edge* (literalmente, borde duro).



Izq.: *Santa Margarita* [detalle], (ca.1565). Tiziano Vecellio. Der.: *Tempestad de nieve*, (1842). William Turner.

Los fenómenos pictóricos del oficio (como el cromatismo terroso o los *pentimenti*) y de la superficie (como la pintura tixotrópica, la «pintabilidad» o la polimerización de los pigmentos) confluyen en esta pintura que se lee como *imprecisa* y tosca respecto de una tela de Rafael, de Eyck o de Holbein. Todos ellos fenómenos materiales de la pintura que aparentan una gran imprecisión, inacabado o

sprezzatura por parte de la mano del pintor (*e.g.* Vasari llegó a concluir que el cambio de estilo en Tiziano se debió a su avanzada edad, y Samuel van Hoogstraten lo atribuyó a la progresiva disminución de la vista del pintor). Esta tosquedad pictórica sin embargo, y a pesar de que pareciera contra-intuitivo, no afectaba la organicidad sino que ofrecía una efectiva alternativa a través de una nueva cualidad integradora de los elementos pictóricos, y era deliberadamente buscada.

b) Uno de los derroteros del «estilo tosco» en el Barroco era entonces la homologación entre las texturas empíricas de la superficie de los materiales representados y las texturas de la sustancia pictórica que los representa. Era un intento de imitación de la apariencia general –de la forma y el color- de las cosas pero también de sus texturas materiales –de la naturaleza de sus superficies-. La manipulación de la sustancia pictórica ata al problema de la representación con la saga de las texturas, que intenta anudar tanto la superficie de las cosas con la superficie de la representación. Esto hace que el «estilo tosco» en realidad suponga un gran cuidado y una magistral sutileza tanto en la observación del mundo como en el trato de la pasta oleosa. Entre el siglo xv y el xvii tuvo lugar una enorme explosión de trucos de ilusionismo, sobre todo en el sur de los Países Bajos, todos codificados y dispuestos a la imitación de las apariencias de las cosas del mundo empírico, desde pliegues de terciopelo, el brocado dorado de los ropajes o la madera pulida de un laúd, hasta la privilegiada carne humana. Podríamos imaginar aquí otro origen, otra maternidad de la pintura aún más remota e insospechada que la escritura y que la cocina que imaginó Barthes, aunque también antropológica porque todavía se halla vinculada al cuerpo: la excreción. Ya sabemos que la excreción es una expulsión

regular de los residuos metabólicos. De hecho, se engancha a la cadena de transformaciones materiales de la sustancia alimenticia. Dice Wetering que el pintor contemporáneo y conocido de Rembrandt y de Lievens, Gerard de Lairesse, afirmaba sobre aquellos que en sus pinturas “los colores caen sobre la obra como si fueran excrementos(...)”. Continúa Wetering sobre De Lairesse quien “aclaraba la afirmación en seguida al afirmar que un artista debería trabajar de manera «regular y abundante» («gelik en mals»), con lo que quería decir que las pinceladas tenían que ser sólidas y uniformes por todo el cuadro (...)” (cf. Wetering, *Op.cit.* [p. 156 y ss.]). Esta descabellada y provocativa asociación entre la práctica pictórica y la excreción es ciertamente muy oportuna si atendemos a los accidentes superficiales de una pintura como la de Rembrandt o Rubens, que abunda en escamas, estrías, grumos, cáscaras, cúmulos, coágulos, montículos.

Una imagen representativa de la riqueza de todos estos efectos superficiales es la de la obra *Musical Allegory* (*Alegoría Musical*) de 1626, que se halla en el Rijksmuseum de Amsterdam. Para darnos cuenta del cuidado que se dedicaba a la manipulación de la propia sustancia de la pintura para mejorar la representación de las texturas, sólo hay que comparar el cuello brillante de la zapatilla roja –sugerida con el frotamiento de una escasa cantidad de pintura blanquinosa sobre un rojo transparente que todavía no se había terminado de secar– con el pliegue de brocado dorado de la falda que hay sobre esa zapatilla, que se ha realizado con el encadenamiento de pintura amarilla y blanca sobre una base de amarillo de *impasto*; o el brillo sedoso del laúd, pintado con mucha finura, con la superficie de la pintura aplicada de una única pincelada para indicar los bordes individuales de las páginas del libro sobre el que descansa. (*Ibíd.* [p.173])

En el medio de todas esas riquezas texturales, hay una que parece sostenerse en orden a un efecto visual común: «En cuanto al refuerzo del efecto de la luz, un poco antes debió haberse descubierto que se conseguía mediante la aplicación de pintura de colores claros y de trazos gruesos y con un relieve irregular» (*Ibid.* [p.175]). Esta irregularidad propia del *impasto* es percibida por nuestros ojos como un llamado hacia la superficialidad de la tela, generando la sensación de proximidad, es a la vez un engaño al ojo y al tacto. Se trata de una estrategia diametralmente opuesta a la perspectiva aérea y del *sfumato* de Leonardo, puesto que según esta última, las cosas que más lejos están deben ser representadas menos definidas, difusas y azulinas:

A gran distancia, la variedad de colores de los cuerpos no puede ser discernida (...). El medio existente entre el ojo y la cosa vista tiñela de su color; así, el aire azul hace que las lejanas montañas parezcan azules, y el vidrio rojo, que lo que el ojo ve tras el parezca rojo. (Leonardo, 1680 [p. 261])

El discípulo de Rembrandt, Samuel van Hoogstraten parece discutir esta idea y propone el concepto de «**perceptibilidad**» («*kenlijkheyd*») para nombrar ese fenómeno en el que la apariencia de lo cercano se consigue con una superficie irregular, pintada de una «forma tosca y con una rapidez elegante», y para conseguir la impresión de lo lejano o atrasado en



Ronda nocturna (La compañía del capitán Frans Banning Cocq y del teniente Willem van Ruytenburch)[detalle] (1642). Rembrandt van Rijn.

el espacio de la representación es preciso que «se pinte de manera más definida y más pura a medida que se encuentre más atrás» (Cf. Wetering, *Op.cit.* [pp. 175-190]).

Esta creencia se superpone con otra que también sostenía Hoogstraten, muy común en el siglo XVII y a la vez antigua, de que los fragmentos con más claridad avanzan hacia el espectador -esto es, se rebaten- mientras que los oscuros retroceden. Esa irregularidad superficial de lo próximo, que le da la apariencia de estar a nuestro alcance o de ser tocable, propia de la «perceptibilidad» se encesta mejor cuando coincide con las zonas más luminosas del cuadro, a razón de motivos pragmáticos de la percepción:

Los cuadros por lo general se cuelgan y se ven de tal manera que la superficie pictórica no brilla; en otras palabras, que la luz que les golpea no regresa a los ojos del espectador. Por lo contrario, en los “muros” inclinados del relieve de un fragmento llevado a cabo con *impasto*, la pintura siempre refleja la luz hasta cierto

punto, y de ese modo consigue que se mejore de manera considerable la brillantez de este fragmento. (*Ibíd.* [p.175])

Se trata, la «perceptibilidad», de una ilusión provocada por un artilugio de la técnica, pero que encuentra su peso específico recogido por el sensorio humano, en tanto allí se despliega su auténtica función, que es la de recrear espacialidad, profundidad, cercanías y lejanías.

c) La totalidad es la cualidad de algo de ser total, o estar configurado como un todo, esto es, de ser íntegro. Que una obra de arte sea total, entonces significa que sus partes integren un todo. Ya hemos dicho que las pinturas de la tradición al óleo se configuraban de tal modo que son percibidas como un todo orgánico (Adorno) o íntegro (Junker), aunque para lograr esto las partes sean sometidas a fuertes articulaciones y manipulaciones. Ese dominio de los elementos materiales (herramientas, superficie, sustancia pictórica y sus *médiums*) y formales (línea y color) fue emprendido y ajustado con el dispositivo de la representación unitaria de una porción del mundo. Los artificios del pintor, los fenómenos materiales inmanentes a la estructura material de la pintura y sus efectos buscados en la percepción –algunos de ellos repasados aquí– dan cuenta de una enorme maestría que fue capaz de articular calculadamente las manchas y las capas pictóricas entre sí, para abrirse a la profundidad ilusoria que de ellas mismas centellea, y aún más, sin que se pierda de vista la unidad. El nivel de maestría crece cuando consideramos que los pigmentos no eran como hoy fabricados a partir de sustancias puras químicamente definidas (*Cf. Doerner, Op.cit.* [p. 12]), sino que cada pigmento era o bien extraído de la naturaleza o preparado manualmente, y por ello poseía sus limitaciones intrínsecas: algunos pigmentos no se

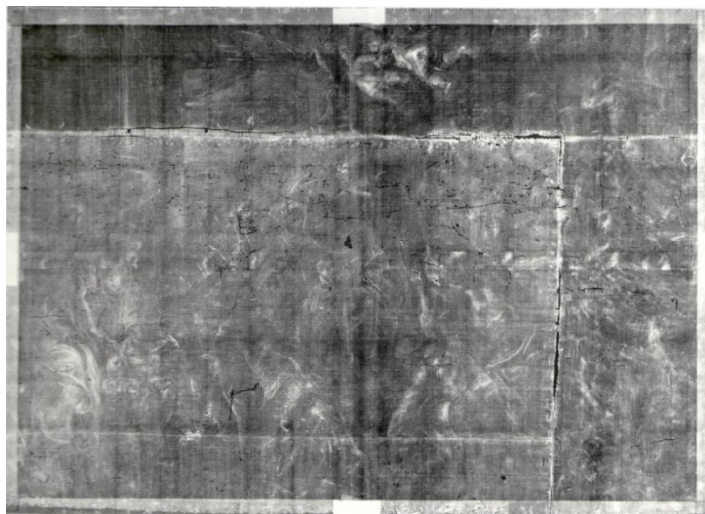
podían trabajar con aceite, otros eran incompatibles entre sí, algunos sólo podían utilizarse para transparencias, y otros sólo para capas opacas. Y también existían otras propiedades, como la maleabilidad, la solubilidad, el secado, la adsorción, el espesamiento, el esponjamiento, la conglomeración o floculación, entre otras. (Wetering, *Op.cit.* [p.148] y Doerner. *Ibíd.* [pp.12 y ss.]). Así es que cada parte de la superficie que correspondía a diferentes colores o mezclas de estos se preparaba y diseñaba con cierta autonomía respecto de las capas de abajo y de las partes contiguas, pero para justamente encajar entre ellas sin fisuras. De allí que cada fragmento superficial de la pintura tenga un carácter individual, una textura, una transparencia, una densidad y un grosor particular. También y a veces, un valor simbólico (como la carne) y hasta comercial (como los mantos de azul ultramar –el pigmento más caro de la época de las vírgenes del Renacimiento). Los fragmentos, las partes de las que están hechas las pinturas no sólo se calcan en la superficie pintada de acuerdo a la representación, sino que muchas veces el soporte mismo era fragmentario. El Museo del Prado cuenta con dos célebres pinturas, ambas fuertemente orgánicas, pero cuyos soportes son fuertemente fragmentarios: *Judit en el banquete de Holofernes* de Rembrandt está pintada sobre un lienzo formado por dos tiras horizontales de 69 x 154 y 73 x 154 cm cada una, y a su vez está forrada por dos tiras de un lienzo más grueso. Las costuras se perciben en la superficie. (Cf. Posada Kubissa, 2009). Paradigmático también el caso de *La adoración de los magos* de Rubens que está construido sobre la base de cinco pedazos de tela cocida, un núcleo original formado por tres pedazos unidos en la primera versión de la pintura del año 1609, y dos anexos repintados entre 1628 y 1629:

The original support of the 1609 composition is made up of three canvases: an upper band measuring 204 cm high x 381 cm wide, laid horizontally with respect to the direction of the threads in its manufacture, and another, smaller band, measuring around 55 x 381 cm. This is finely swen, edge to edge, to the lower border of the first piece of canvas, and consists of two pieces of cloth which have been laid in the same direction to facilitate joining. (...) This method of constructing the supports is common in the work of Rubens, both in his canvas and in his panel paintings. Examples include *The Three Graces* and the *Portrait of the Duke of Lerma*, both in the Museo del Prado. When Rubens transformed the painting in Madrid in 1628-29, he added two large pieces of canvas to increase the size of the original composition. (Vergara, *Op.cit.* [pp.141 y 142])³⁹

La radiografía de *La adoración de los magos*, como dirían los frankfurteanos, literalmente exhibe las costuras de sus fragmentos. Pinturas de este tipo revelan el mismo proceso que las hizo y los elementos particulares de las que están hechas, no sólo a la radiografía sino a quien sea capaz de detenerse y arrimarse, y hoy también a través internet. Se

³⁹ “El soporte original de la versión de 1609 está hecha sobre tres lienzos: una banda superior que mide 204 cm de alto x 381 cm de ancho, puesto horizontalmente respecto de la dirección de los hilos de su fabricación, y otra, una banda más pequeña, que mide alrededor de 55 x 381 cm. Esta está finamente cocida, contorno a contorno, al borde inferior del primer pedazo de lienzo, y consiste de dos piezas de tela que han sido puestas en la misma dirección para facilitar la unión. (...) Este método de construcción de los soportes es habitual en la obra de Rubens, tanto en sus lienzos como en sus pinturas de panel. Son ejemplo, entre otros, *Las Tres Gracias* y el *Retrato del Duque de Lerma*, ambos en el Museo del Prado. Cuando Rubens transformó la pintura en Madrid en 1628-29, agregó dos largos pedazos de lienzo para incrementar el tamaño de la composición original.” (Cf. Vergara, *Op.cit.* [pp.141 y 142]).

desintegra el Leviatán y se alza el hormigueo de los micro-cuerpos que integran el todo. Decía Adorno que “a quien mira las obras de arte desde muy cerca, las obras más objetivadas se le transforman en un hormiguero; los textos, en sus palabras.” (Adorno, 1970 [pp.139 y 140]). Vieja *paragone* entre pintura y poesía: Horacio –cita Wetering las palabras de su *Ars poetica*- escribía que “los poemas son como los cuadros: unos parecen más fascinantes cuánto más cerca te sitúas; otros, cuanto más lejos.” (Wetering, *Op.cit.* [p.164]).⁴⁰



La Adoración de los Magos [overall X-radiograph], (1609 y 1628-29).
Pedro Pablo Rubens.

⁴⁰ Recordemos la célebre y larga *paragone* del *Trattato* de Leonardo entre la pintura y la ciencia, la poesía, la música y la escultura: “La pintura es poesía muda, y la poesía pintura ciega (...)” (Leonardo, *Op.cit.* [p. 54])

Entrar en la desintegración y en el desmontaje del todo, que hoy resulta fascinante por la institucionalización del fragmento, en el siglo XVII era visto al revés, como un mal necesario, un áspero puente hacia el todo unitario a la vez que una potencial amenaza hacia ese orden. Para Vasari las obras tardías de Tiziano “no se podían ver de cerca, pero desde cierta distancia parecían perfectas”, lo que recuerda la historia que cuenta que Rembrandt “tiraba de todas las personas que miraban sus cuadros desde demasiado cerca cuando visitaban el estudio diciendo: «el olor de la pintura les molestará»”. (Wetering, *Op.cit.* [p.163]). En este contexto, la materialidad pictórica es no sólo la que funda la articulación de las partes en el todo, sino que es ella misma quien amenaza con desintegrar la unidad: de allí, como dice Adorno, que en toda obra de arte la unidad de las partes sea una apariencia. Hay una compleja noción que los holandeses del siglo XVII, como Gerard De Lairese y Willem Goeree, ya habían formulado para resumir todo lo que hasta aquí hemos venido diciendo. Se trata de la noción de *Houding* que significa a la vez: **(i)** tratamiento o manejo de las partes (color, luz, forma, dibujo, materia pictórica), dice Wetering citando a Goeree que el *Houding* es “el empleo correcto de la medida y del color, y de la luz y de la sombra (...)”, **(ii)** representación espacial convincente, mimesis o trampantojo: “el ojo puede percibir de manera natural el espacio que interviene, esta distancia entre los cuerpos que se deja abierta y vacía (...) como si pudiéramos ir hasta allí a pie (...)” y **(iii)** estructura, totalidad, orden inmanente, organicidad o integralidad en la cual cada parte ocupa su único lugar posible en el todo representado: “lo que une todo en un dibujo o en un cuadro, que hace que las cosas se muevan de detrás hacia adelante, y que provoca que todo (...) esté en el lugar que le corresponde.” (Wetering, *Ibíd.* [p.152]).

1.4 La estructura integral en la pintura de Córdoba: *Entierro en la aldea*

En barco -y junto a otras como los idiomas o las religiones- llegó a nuestras latitudes la institución del arte desde el otro lado del atlántico. A partir de ese momento y progresivamente asistimos a un desigual reparto de jerarquías políticas en Occidente: comenzamos a ser la periferia respecto de un centro europeo, y que hoy es norteamericano. Nada de lo que irradiaba (y todavía irradia) el centro entró aquí sin cambios, sino que dio origen a innumerables procesos de mestizaje e hibridación. En materia de arte, esto se hace evidente no sólo en la estructura integral (Junker, 1971), aurática (Benjamin, 1936) u orgánica (Adorno, 1970) de las obras de arte, sino también en las características de la institución en la que se inscriben, esto es, los aparatos de producción, circulación y las creencias que pilotean la recepción (Bürger, 1974). Si bien la organicidad o integralidad en la pintura dominó los quinientos años de era del arte, nunca apareció en nuestras regiones periféricas con la claridad y la estabilidad que lo hizo en Europa. El arte colonial en sus maneras es buena muestra de ello.

En este marco, la colección de arte de la Provincia de Córdoba comenzó a formarse en 1911 motorizada por Emilio Caraffa y Jacobo Wolff a partir de la adquisición de autores extranjeros, sobre todo españoles, como Fortuny, Pradilla, Granel, Sorolla, etc. Si la representación unitaria del mundo en la pintura fue el primer nivel desestabilizado de la estructura estética tradicional, las últimas pinturas que conservan aquella representación son por lo tanto las últimas que se corresponden con esta estructura estética. Se trata de los últimos impulsos del paradigma que dominó la historia del arte y que se sostuvo, como afirma Junker,

mutatis mutandis. A Buenos Aires esos últimos impulsos llegaron a través de los primeros pintores modernos (o modernizados en Europa) a finales de siglo XIX: Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova, Eduardo Schiaffino, Graciano Mendilaharsu y Ángel Della Valle (Malosetti Costa, 2007). En la provincia de Córdoba, junto a Luis Gonzaga Cony, Genaro Pérez, Andrés Piñero, Fidel Pelliza, Herminio Malvino, Emilio Caraffa, Manuel Cardeñoso, Francisco Vidal, Honorio Mossi (Bondone, 2007 y Agüero, 2004).

La estructura integral de las obras de la tradición de la pintura al óleo ha sido puesta de manifiesto como tal paradójicamente en el momento de su extinción, esto es, con los golpes de la vanguardia y el desmontaje de la neovanguardia. La apuesta epistemológica de la *Teoría Estética* y de la *Teoría de la Vanguardia* hace pie en este punto: sólo cuando la vanguardia más radical arremete belicosamente contra la generalidad de la obra de arte del pasado saltan a la luz las categorías que permiten su comprensión. Es decir que -como en una vivisección- es en el momento de su desmembramiento cuando la mónada, la obra de arte orgánica se abre y se descompone para ser destruida y desechada por el arte desde la vanguardia en adelante, y a la vez para ser recuperada y estudiada por la filosofía crítica. A Benjamin le fue concedido ver el aura cuando esta se extinguía, a Adorno la organicidad en el momento de reducción a sus *membra disiecta*, a Junker la estructura integral en el momento de su reducción, a Bürguer la institución arte en el momento de su autocrítica. Adorno (1970), para explicar la expresión o eso que Benjamin llamaba carácter alegórico en la obra de arte, refiere a un poema de Rilke, *Torso de Apolo arcaico*, donde figura esta célebre escultura de la antigüedad griega devenida ruina:

No conocemos la inaudita cabeza,/ en que maduraron los ojos. Pero/ su torso arde aún como candelabro/ en el que la vista, tan solo reducida, / persiste y brilla(...). Si no siguiera en pie esta piedra desfigurada y rota (...).

Se transita en este poema la unidad de una obra de arte griega devenida ruina, fragmento: un cuerpo truncado, mutilado, un torso sin sus miembros. Expresión perfecta de lo que le ha sucedido a la obra de arte unitaria de la tradición, esto es, la desarticulación del todo en sus partes. Si las obras de arte de hoy son miembros amputados, muestran dialécticamente que provienen de la disección de un cuerpo. De aquí que Adorno hable de la obra del pasado como de un organismo, o de este carácter unitario como *organicidad*. Junker encuentra el máximo blasón de este orden integral en la pintura del Barroco, donde todas las partes están articuladas y orientadas a conmovir, a persuadir o infundir temor.



Entierro en la aldea (1891), Emilio Caraffa.

De la exposición permanente que hay en el Museo Superior de Bellas Artes Evita (Palacio Ferreyra) de la colección de arte del Estado Provincial sólo una pintura parece responder con solidez a la estructura estética del pasado: *Entierro en la aldea* del pintor cordobés Emilio Caraffa (1862-1939). Se trata, en Córdoba (Argentina), de una célebre pintura de 1891 que Caraffa realiza con 29 años de edad hacia el final de su estancia en Madrid. La pintura es materialmente un óleo cuyo soporte es una sola pieza de lienzo de aproximadamente 1,05 x 1,46 cm.

Procedimentalmente parece responder a ojos vista, como detallaré luego, a los niveles o pasos instituidos en la tradición de la pintura al óleo: puesto que se asoman entre las pinceladas y las capas de color pequeñas zonas homogéneas de un tono tierra rojizo permiten suponer que el cuadro posee una imprimatura o *primuerse* más o menos regular, de la misma manera que sobre las zonas de la superficie de textura mas rugosa y de gran brillo, como el blanco de la prenda flameante del sacristán o la túnica amarillo-ocre del sacerdote se evidencian acumulaciones de una probable pátina hecha con un barniz tintado de tono tierra (lo que en el siglo XVII se llamaba “tono de galería”, cf. Wetering, 1997 [p.194]). Su clave baja, su cromatismo débil y de poco brillo, quizá se deba también a la alteración química que sufren los pigmentos cuando envejecen: estos tienden a oscurecer. Posee además algunos *pentimentis* en algunos de los personajes, visibles sobre todo en el primero y en el último de la caravana. Esta pintura ingresa, según el registro del propio Museo Caraffa, a la colección provincial permanente en diciembre de 1994 por compra del Gobierno de la provincia –gestión de Eduardo César Angeloz- al Sr. Jorge Bruno Videla con motivo del octogésimo aniversario de la creación del Museo Caraffa (La voz del Interior, 1994). Esto significa que en el siglo que va desde que fue pintada a

fines del siglo XIX y que ingresa a la colección a fines del siglo XX se desconoce su suerte histórica: tarea que queda abierta para la historia local. Fue valuada en unos \$13.500 (según la Ficha de alta del Ministerio de Economía Patrimonial 1/95). Antes de su ingreso la pintura recibe su primera y hasta hoy única restauración, a cargo del trabajo de Rafael Palermo en el taller de restauración “Dr. Domingo Biffarella” con sede en el Museo Genaro Pérez y gracias a las gestiones de la Asociación Amigos del Museo Emilio Caraffa (La voz del Interior, 1994).

Entierro en la aldea se conectaría con ese dominio de aplicabilidad de la categoría de integralidad al menos por tres puntos:

(i) Lo lúgubre. *Entierro en la aldea*, como buena parte de la obra de Caraffa, posee conexiones con la historia de la pintura orgánica. Una pintura del renacimiento de Pieter Brueghel El viejo *Der Blindensturz* [La parábola de los ciegos] (1568) es el ejemplo que Junker toma de Sedlmayr. *Entierro en la aldea* se ofrece no sólo como una estructura integral sino y, para más, parecida (en su composición horizontal, en su cromatismo sobrio, en su aspecto visual) a la de Brueghel. Hay además un carácter que Sedlmayr resalta para la constitución de la estructura integral, y que es el carácter sensible, en su doble sentido: i. Referido al sentido visual, a lo sensitivo, esto es, lo captable por los sentidos, y ii. Referido al efecto patético que tiene lo perceptible en la obra de arte, a lo sensible como lo afectivo, lo que mueve a las pasiones, donde menciona a propósito de *Der Blindensturz* el carácter sensible de lo lúgubre. Así, lo sensible se abre paso sólo inscripto en la ficción de la representación, ficción que sólo puede ser recogida a través de los momentos sensitivos, perceptibles. El sentimiento –

como el de lo lúgubre, lo melancólico o lo tierno- se trata de un momento de la representación pictórica asociado al tema representado, y su función es la de recoger las partes de los planos x-y (superficiales) para integrarlas a la atmósfera del todo en el plano z (representacional). La ficción que vemos en la representación de *Entierro en la aldea* es igualmente lúgubre que la *Der Blindensturz*:

Una procesión que ha dejado la aldea y, atravesando la colina se dirige hacia el cementerio, probablemente situado en el lugar más alto. Detrás de la colina en que se desarrolla la procesión, hay unas pequeñas casitas salpicadas en el horizonte que se hunden en la semipenumbra del crepúsculo. Por la sierra o tipo de monte bajo podría ser un paisaje típico de Andalucía o Aragón. Un grupo de niñas llevan el angelito seguido por el sacerdote, el acólito y el sacristán. Detrás de un grupo de mujeres (posiblemente las plañideras o lloronas) de diferentes edades que recitan oraciones ataviadas de negro con mantillas y vestidos de faldas largas, las sigue una madre con un niño en brazos escoltada por un perro y finalmente un hombre con bastón cerrando el grupo. (Senmartin, 2001)

Es igualmente luctuoso y desalentador una procesión de ciegos o una procesión fúnebre. Se nos ofrecen a primera vista en *Entierro en la aldea* diecisiete personajes completos, aunque unos trazos rojo y azul que contornean a la segunda niña que aparece de izquierda a derecha y que parecen representar pliegues de tela, hacen suponer que se trata de la niña que sostiene el ataúd por la otra esquina: serían pues dieciocho personajes. Un grupo entonces de dieciocho personajes marchando en silencio, alrededor del cadáver de una chiquilla que será enterrada. Por su lado, *Der Blindensturz* parte de la parábola bíblica en la que Jesús le advierte a la multitud respecto de los fariseos, “Déjenlos:

son ciegos que guían a otros ciegos. Pero si un ciego guía a otro, los dos caerán en un pozo” (Mateo 15:14) ¿Cuántas pinturas entre el Cinquecento (*Der Blindensturz*, 1568) y fines de siglo xix (*Entierro en la aldea*, 1891) están teñidas del carácter sensible de lo lúgubre?



La parábola de los ciegos (1568), Pieter Bruegel El viejo.

(ii) Estilemas. ¿Se trata el entierro de un tema en la pintura lo suficientemente recurrente como para constituirse en género? Lo cierto es que *Entierro en la aldea* no es el único entierro en la tradición occidental de la pintura al óleo. Y si esto no constituye lo suficiente para alzar un género *per sé*, se trata al menos de una tradición iconográfica. Se sabe que hay tres entierros ya célebres de otros pintores: El primero es el *Entierro del conde de Orgaz* (1588) de Doménikos

Theotokópoulos, conocido como El Greco. Hay que considerar que es especialmente el grupo inferior, la parte “terrenal” de la escena es la que late potencialmente en el *Entierro de Caraffa* (Agüero, 2004).



Entierro del conde de Orgaz (1588), El Greco.

El segundo es *Un entierro en Ornans* (c. 1849) de Gustave Courbet. Aquí, la cadena humana que se dispone horizontalmente avanza en sentido contrario que en el cuadro de Caraffa y parece continuar por fuera del recorte que muestra esta pintura. De hecho, el cajón está ingresando en la escena por el costado izquierdo, pero aún no se muestra del todo. Sin embargo, el acentuado eje horizontal –

cuyo *ratio* es más largo en Courbet-, la disposición de los cuerpos en desfile sobre este eje, el telón bucólico y crepuscular de fondo y las coordenadas de la cruz y del perro hacen muy palmaria la conexión de *Entierro en la aldea* con *Un enterrement à Ornans*.



Un entierro en Ornans (c. 1849), Gustave Courbet.

Y el tercero es *Doña Juana la loca. Viaje de la cartuja de Miraflores a Granada acompañando el féretro de Felipe el Hermoso* (1878) de Francisco Pradilla Ortiz (Agüero, 2004). Respecto de este último los parecidos son muy sugestivos:

Pese a esa composición fuerte de la diagonal, la centralidad de Juana es absoluta. En cierta medida, ella ocupa el lugar del grupo fuerte de Caraffa. El monasterio aquí, más cerca del cielo por la diversa delimitación de la línea del horizonte, inaugura –o cierra– la diagonal de manera semejante a la luna en la obra de Caraffa y

construye también un triángulo visual privilegiado entre Juana y el monasterio, el monasterio y la dama de negro a la derecha y entre ella y Juana. Inversamente al *Entierro en la Aldea*, y presumiblemente por la dominante luminosa del cielo en *Juana*, los puntos que cierran el triángulo son los más oscuros de la escena. (Agüero, 2004)

Pradilla Ortiz fue un pintor contemporáneo a Caraffa. El entierro de Pradilla pasó a la historia como su obra célebre, pues con ella se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes realizada en Madrid en 1878 y con la que obtuvo la Medalla de Honor. Gracias a ella hoy su autor es considerado en España después de Goya y junto a Mariano Fortuny y Eduardo Rosales uno de los pintores más importantes del siglo XIX.

Si atendemos a la fecha de factura del cuadro de Pradilla, a que ella fue premiada en la exposición del 1878 y que no pasó, por ende, desapercibida resulta sumamente probable que Emilio Caraffa, llegado a España en 1885, haya conocido la obra. Recordemos que todos sus biógrafos admiten que pasó largos días en el Prado haciendo copias de obras maestras; recordemos también que todos señalan a los barrocos Velásquez y Murillo como sus preferidos. Pensamos que Pradilla no le fue indiferente como, evidentemente, no lo fue luego Sorolla. (Agüero, 2004)



Doña Juana “la loca” (1877), Francisco Pradilla.

Ya por fuera de las conexiones entre entierros, Caraffa tiene fuertes influencias de los grandes españoles a los que el mismo ha copiado y estudiado en el Museo del Prado a raíz de su viaje por Europa: José de Ribera, Diego Rodríguez de Silva de Velázquez, Francisco de Goya y Lucientes y contemporáneos como Mariano José María Bernardo Fortuny y Marsal, Francisco Pradilla y Ortiz, y Joaquín Sorolla y Bastida (Bondone, 2007). En *Entierro en la aldea*, particularmente se deja ver la influencia de Goya, especialmente en el estilo costumbrista y la atmósfera apesadumbrada. Hasta en los rostros de las niñas –de ojos grandes y oscuros, nariz ñata y mejillas redondas y coloradas (cfr. *infra*. *El quitasol*, 1777 [detalle])– y sus

ropajes largos y coloridos aparece un *memento* de la pintura goyesca, sobre todo la de la etapa campestre-costumbrista.



El quitasol [detalle] (1777), Francisco de Goya.

(iii) Material pictórico. Atendiendo a la materia pictórica de *Entierro en la aldea* está más avanzada en el conjunto central, y se verifica no sólo en el grado de ajuste de la forma y el color, sino también en la cantidad de sustancia pictórica acumulada y en su grado de opacidad. Allí, por ejemplo, los blancos están puestos en *impasto* y con ello responden de una manera controlada al fenómeno tan presente en la pintura de Rubens y Rembrandt de la «perceptibilidad» (Wetering, 1997 [p.175]). Así, al revés, hacia los costados de la superficie, la cantidad de pintura parece adelgazar, lo que se evidencia en los dos personajes de los extremos que están menos avanzados y la capa de pintura que los plantea se transparenta con la del fondo. Incluso se ven correcciones o *pentimentis*—a lo Velázquez—respecto de la forma y posición del sombrero, el brazo y el

bastón del último personaje. Existe además un manejo y una preparación de la sustancia pictórica de consistencia más bien oleosa y trabajada por veladura (*maniera lavata*) ajustada al dibujo, propia de un academicismo clasicista. En el siglo XVI se sostuvo una discusión respecto de qué era lo más importante en la pintura, si el *disegno* (dibujo) o el *colorito* (color). A finales del siglo XVII la misma discusión resurgió en el debate entre críticos y artistas en la Academia Francesa entre «poussinianos» próximos a Rafael y «rubensianos» que encontraban su gallardete en la pintura de Tiziano Vecellio (Homfrey, 2007 [p. 222], y Wetering, 1997 [p. 162-165]). *Entierro en la aldea*, en esta suerte de historia del manejo del material pictórico revela su estirpe poussiniana en tanto el color y el material pictórico está subordinado al dibujo, en oposición a la *pittura di macchia* y al «estilo tosco» de un Rembrandt o un Rubens. Hay además dos procedimientos en la técnica de la pintura al óleo que contribuyen a construir una estructura integral, ambas relativas a la unidad cromática del cuadro: 1. el color homogéneo de base o *primuersel* (Wetering, 1997), 2. El color tierra de patina final o «tono de galería» (Ibíd.). Ambos recubren como dos pantallas, dos láminas o dos veladuras por delante y por detrás todo lo que sucede materialmente entre ellas, esto es, todas las otras capas de pintura donde se construye la representación. Hay luego, dos fenómenos materiales en la superficie pictórica de *Entierro en la aldea* que permiten aventurar que ha sido hecha respetando estos dos últimos procedimientos del oficio: 1. distintas zonas de la pintura donde se descubre aquí y allá una capa de pintura de un color tierra con rojo, que a juzgar por ello se trataría de una base monocromática y relativamente homogénea para toda la superficie. 2. Sobre los *impastos* de blanco que hay en las zonas más luminosas del cuadro –como el manto flameante del sacristán– hay huellas, depósitos en sus surcos

de un color tierra que podría ser el indicador de una pátina final, esto es, una última veladura arrojada sobre toda la superficie una vez terminada, y listo. Ellos -1 y 2- le insuflan por delante y por detrás una atmósfera bituminosa y terrosa a toda la escena, cualquiera sea esta. De allí que si Brea pensó para la obra contemporánea un *aura fría* (Brea, 1991), a la obra orgánica del pasado le corresponde literalmente un aura cálida, terrosa o amarillenta.

1.5 Sobre la copia pictórica

1.5.1 Tradición, oficio y aprendizaje

La copia del original de *Entierro en la aldea* fue comenzada en enero de 2011 y terminada en marzo del mismo año, en la sala G o “jardín de invierno” del Museo Evita (Palacio Ferreyra). Las copias fueron realizadas con vistas a un trabajo doble y combinado entre (i) reconstruir los procedimientos y los pasos de trabajo que han sido puestos en las restauraciones y los últimos estudios sobre la estructura material de las pinturas del pasado, considerando fundamentalmente las investigaciones del Rembrandt Research Project y por el departamento de Restauración y Documentación técnica del Museo del Prado; (ii) reproducir la apariencia pictórica de las obras referentes. Sin embargo, este proyecto ha aprendido algunos recursos que no estaban mencionados en los resultados de estas investigaciones – o al menos no con claridad o con certeza- pero que juzgando los resultados y las descripciones de las superficies de los originales resulta muy probable que también hayan formado parte del

repertorio de los artistas del barroco. Los dos más importantes fueron el uso sistemático de barnices intermedios (de capas de barniz entre las capas de pintura) y de otras herramientas además del pincel (como espátulas, palitos, puntas, pinceles viejos o endurecidos por el propio aceite o por los barnices, y hasta el cabo mismo del pincel) para provocar o desordenar la superficie y contribuir con los bordes toscos tan propios del barroco.

1.5.2 La copia como documento histórico

Hay dos célebres casos donde la copia además de ser primeramente un ejercicio de aprendizaje de la técnica y el dominio del material, funciona como documento histórico, en el sentido en que ha registrado y protegido la imagen de una pintura original, cuyo aspecto y materialidad es alterada o bien por retoques y restauraciones posteriores, o bien por el paso de la historia y las aventuras de ese cuadro.

El primer caso es una copia de *The adoration of the Magi* (La adoración de los magos) de Pedro Pablo Rubens. Esta obra de Rubens tiene la singularidad de haber sido trabajada y acabada cada vez por el propio pintor en dos momentos distintos de su carrera, separados entre sí por veinte años. Podríamos decir que Rubens hizo dos versiones diferentes del mismo tema, en dos lugares y dos etapas distintas de su estilo, pero una arriba de la otra, pues las dos versiones conviven superpuestas y amalgamadas sobre la misma tela: una primera versión de 1609 hecha en Antwerp que medía originalmente 259x381 cm, y una segunda versión hecha en Madrid entre 1628-29 que mide hoy 349x488 cm. La copia fue hecha entre una versión y la otra. Es una reproducción anónima y más pequeña que la original, de 170x251 cm, hecha entre 1612 y 1613 por

algunos de los miembros del estudio de Rubens antes que la pintura fuera trasladada de Antwerp a España. De hecho, se sospecha que pudo haber participado el propio Rubens en la ejecución y que fue hecha por encargo como un souvenir del gran original o quizá como un recuerdo para el propio artista (Cf. Vergara, 2004 [pp.65]). Esta copia posee un alto grado de exactitud y puede verificarse en una comparación *close-up*, donde la versión de 1628-29 deja entrever por donde pasan las pinceladas de la versión de 1609 y que estas se corresponden con la reproducción. La copia entonces es el único acceso a la primera versión de Rubens, que hoy está escondida en el original bajo la segunda versión. Es un documento de la apariencia de la pintura antes que el propio autor decidiera alargarla y modificarla veinte años después.

El segundo caso es una copia de *Night watch (Ronda nocturna)* de Rembrandt. Se trata de una copia bastante exacta y antigua hecha por el pintor Gerrit Lundens (1622-1686), holandés como Rembrandt. Es un ejemplar casi contemporáneo al original porque fue pintado en el mismo periodo de creación (aproximadamente siete años después). En este caso, la copia acabó siendo hoy un testimonio más próximo al original al momento en que fue terminado, que lo que el propio original testimonia hoy de lo que él mismo fue en el pasado. Uno de estos factores que probablemente contribuyó a que la copia se conserve en mejor estado que el original es la escala porque aquella está hecho sobre un soporte mucho más reducido: la pintura de Rembrandt mide 363x437 cm, y la de Lundens 66,5x85,5 cm. Otro factor que quizá haya contribuido con esta asimetría en la conservación es que el original fue pintado sobre lienzo, y la copia sobre tabla. El resto lo hizo la suerte histórica: en 1947 tuvo una profunda y violenta restauración llevada adelante por Van Schendel y Mertens, y en ese momento

verificaron que la superficie del cuadro ya había sido tratada unas veinticinco veces en el pasado “y que en una o más de aquellas ocasiones, la superficie pictórica se había visto desgastada radicalmente por las limpiezas, incluso raspada en algunos puntos” (Wetering, 1997 [p.195]). Luego, en 1975 la obra sufrió un ataque con un cuchillo a raíz de lo cual fue sometido a un nuevo y hasta hoy el último proceso de restauración total: uno de los criterios para la restauración y la reconstrucción de las áreas más dañadas de la pintura fue –cosa paradójica- tomar como referente la copia Lundens.

2. Materialidad pictórica y lenguaje

“La filosofía está escrita en ese grandísimo libro que tenemos abierto ante los ojos, quiero decir, el universo, pero no se puede entender si antes no se aprende a entender la lengua, a conocer los caracteres en los que está escrito.”

Galileo Galilei. *Il Saggiatore*.

“El texto estético es como un partido deportivo jugado por muchos equipos a un tiempo, cada uno de los cuales sigue las reglas de un deporte diferente.”

Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*

2.1. Introducción: *ékphrasis*, *hipotiposis*, retórica y semiótica

En la contemporaneidad del arte fragmentada, dispar y anómica la pintura ocupa un lugar, sí, pero ya sin contar con los privilegios del pasado. Al menos filosóficamente, pues ya no hay ninguna definición estable del arte que la abrigue. La muerte o fin de la vieja idea del arte moderno, que a través del canon estético prescribía la forma bella y la representación orgánica como las *conditio sine qua non* para otorgar artisticidad, derivó en una radical libertad para los artistas respecto del objeto artístico. El siglo xx entero se ocupó de bajar a la gran pintura de su trono de reina de las bellas artes para impulsarla sobre uno de los tantísimos y todos igualmente válidos vectores en los

que el arte de hoy se está expandiendo. La pintura –en todas sus formas, sea cual sea- se ha vuelto así una mera alternativa más entre varias de practicar el arte. Un pintor ya no tiene *a priori* nada a favor respecto de un video-artista, un instalacionista o un *performer*.

La pintura, además, no ha quedado exenta del cambalache: hoy y dentro de la multiplicidad atomizada de líneas de producción, la pintura no se trata solo de una opción corriente y sin privilegios, sino que tampoco es una alternativa homogénea y unívoca. Ha sido tal la atomización, la disgregación y la hibridación de las disciplinas, que inclusive dentro del propio terreno de lo reconocible como pintura se ramifican múltiples y divergentes posibilidades. Para más, la tan alentada interdisciplina o transdisciplina no facilita el reconocimiento de lo que es o no pintura. La simultaneidad acrítica de lo radicalmente dispar -que diagnostica Bürger y que luego es discutido por Foster-, la podemos encontrar en cada una de las alternativas de producción, en la pintura, en el video arte, en el instalacionismo, etc. Esto se traduce, por otro lado, en serias problemáticas epistemológicas: por ser cada alternativa tan exageradamente diferente, el conjunto empieza a volverse semejante. Si lo radicalmente dispar convirtió a la obra de arte en algo un poco más parecido a las meras cosas no artísticas, lo radicalmente dispar operando a su vez en cada una de las dispares maneras de hacer arte, finalmente las vuelve a todas más parecidas entre sí. Cada una de las esquirlas en las que el arte ha estallado, ha vuelto a estallar otra vez. Así la atomización de la diferencia transforma finalmente a lo desigual y a lo nuevo en lo parecido y en lo mismo: esa es la paradoja del pluralismo contemporáneo.⁴¹

⁴¹ Parece además tratarse de una tendencia hacia la fragmentación que copa al todo social. El diagnóstico político sobre la subfragmentación de las izquierdas, la existencia cada vez más de subproductos en el mercado

La relación entre pintura y lenguaje ya fue muchas veces imaginada. En cada caso se entiende por «pintura» y por «lenguaje» cosas bastante distintas, y las formas de conectarlas han sido igualmente diferentes. *¿Es la pintura un lenguaje?* constituye el interrogante por antonomasia. Aunque así formulada se trata de una pregunta tan recurrente como infecunda, ante todo por la ambigüedad y la amplitud de los términos que involucra y porque la relación que se interroga entre ambos es de identidad. ¿A qué pintura nos referimos, esto es, qué autores, estilos, movimientos, períodos de la historia intentamos referir con “pintura”? ¿hay en esta contemporaneidad dispar la suficiente cantidad de rasgos comunes y pertinentes en la pintura para referirnos a ella sin más y luego intentar imaginarla como “lenguaje”? ¿en qué sentido o aspectos la pintura sería un lenguaje? Por su lado, el propio término lenguaje plantea sus dificultades: ¿qué es el lenguaje? ¿hay uno o muchos? ¿de qué está hecho? ¿el lenguaje son las lenguas naturales o los hay no verbales? ¿cuáles son sus características distintivas?

Parece ser que siempre se tuvo más o menos claro y consensuado que el lenguaje es el habla humana, al menos en un sentido estricto (no por correcto, sino por reducido pero útil).⁴² Desde luego que así planteada la pregunta *¿Es la pintura un lenguaje?*, las respuestas posibles son *sí* o *no*, y ambas son igual y lógicamente válidas. *Sí*, porque la pintura como el lenguaje verbal poseen algunas características

para consumir, la aparición de nuevas especialidades profesionales o las múltiples tribus urbanas encuentran aquí su proceso equivalente en el ámbito de la cultura y las artes.

⁴² Dijo Wittgenstein que “el lenguaje es el conjunto de todas las proposiciones” (*Tractatus lógico philosophicus*, 1921), al son de Hjelmslev que sobrentiende: “el lenguaje –el habla humana– es una fuente inagotable de tesoros múltiples” (*Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, 1943).

generales en virtud de las cuales se puede predicar su igualdad (*i.e.* son –entre muchísimas otras cosas- productos humanos, instrumentos sociales de comunicación, capaces de producir sentido, sirven para dominar, etc.). Y *no*, porque ambos poseen respectivamente infinitas cualidades muy particulares que impiden la completa identificación de ambos (*i.e.* no son el mismo producto humano, jamás serán el mismo instrumento, funcionan semiótica y socialmente distintas, poseen alcances de dominio propios, etc.). Barthes siguiendo a Jean- Luis Schefer prefiere desplazar el punto de contacto de ambos términos y reemplazar la pregunta por la siguiente: “¿qué relación se establece entre el cuadro y el lenguaje [verbal, articulado] del que nos servimos fatalmente para leerlo, es decir, para (de forma implícita) escribir sobre él?” (Barthes, 1982 [pp.156 y 176])⁴³. La nueva pregunta que esgrime Barthes y Schefer sitúa el problema en el ámbito de la retórica, pues aquí la función entre el texto y la imagen es siempre de descripción con el lenguaje articulado, en la escritura. Hay allí dos posibilidades de conexión y cada una posee su tropo: describir con palabras una pintura u alguna otra obra de arte visual corresponde a la *ekphrasis*. Se la suele definir también como la descripción literaria de imágenes (De la Calle, 2005). Eco, la reduce a una operación de traducción intersemiótica, es decir, el paso de un texto visual a un texto escrito (Eco, 2003). El caso de una magistral *ekphrasis* es la que Foucault ensaya en *Las palabras y las cosas* a partir de *Las meninas* de Velázquez: planos pictóricos, profundidades, ángulos, líneas direccionales y sobre todo un complejo juego de miradas. Toda la crítica de arte también se sirve de este recurso retórico. Por su lado y al revés de la *ekphrasis*, describir pictóricamente o haciendo evidentes fenómenos

⁴³ Los corchetes son míos.

visuales, esto es, exaltando los rasgos sensibles de una cosa o estado de cosas como si pintáramos con palabras corresponde a la *hipotiposis* (del griego, esbozo, descripción). Ella se sirve de sus auxiliares, la metáfora y la alegoría para habilitar en el lector imágenes, cromatismos y texturas. Eco (2002 y 2008) distingue cuatro técnicas con las que un escritor realiza *hipotiposis*: 1. Por denotación, 2. por descripción pormenorizada, 3. por enumeración y 4. por acumulación de acontecimientos o de personajes. Las formas poéticas y literarias suelen combinar las cuatro técnicas. La retórica considera en especial a la literatura – que es al final su terreno propio- y la relación está siempre contenida en la palabra. Esta relación es arcaica y numerosos ejemplos lo demuestran: hay ajustadas *ekphrasis* ya practicadas por Homero, Parménides, Filóstrato, Calístrato y Sófocles.

Los estudios madre de las ciencias del lenguaje realizados por la semiología de Saussure en Europa y por la semiótica de Pierce en América a fines del siglo XIX han sido continuados en la primera mitad del siglo XX por un lado, por la filosofía del lenguaje más dura o neopositivismo lógico en los países anglosajones en manos de Ayer, Wittgenstein, Russell, Fregue, Whitehead y por los filósofos del Círculo de Viena (como Craidoff, Morris y Carnap); y por otro lado, en la filosofía continental la importancia del lenguaje influyó de maneras más diversas y elásticas, vinculándose con otros enfoques filosóficos, como la hermenéutica (Gadamer), la fenomenología (Husserl, Heidegger), los formalistas rusos (Jakobson), el estructuralismo (Lévi-Strauss), la Escuela de Frankfurt (Adorno, Benjamin, Horkheimer) y el posestructuralismo (Barthes, Foucault, Lacan, Deleuze). La semiótica, la ciencia de los signos, se ofrece también durante el siglo XX como una alternativa de continuación del pensamiento proveniente de

la lingüística, pero en la segunda mitad de siglo ya para comenzar a pensar sobre otros sistemas de signos no verbales.

¿Porqué habitualmente-desde hace tiempo- hablamos de “lenguaje” cuando nos referimos a las opciones de hacer arte contemporáneo? se preguntan Fraenza y Perié. El *linguistic turn* bordea un cambio paradigmático en la filosofía que encuentra su doblete en la historia del arte en lo que se ha dado en llamar muerte o fin del arte. Se trata de un cambio de eje epistémico tan enorme que hasta curadores, críticos y artistas (ingenuos, descreídos, enamorados, bohemios, académicos, críticos, conceptuales, estrategias, cínicos, conservadores) hablan de su *estilo* como un lenguaje. Pero lo común en ambos casos, en la filosofía y en el mundo del arte, no tiene que ver estrictamente con el estudio del lenguaje a secas, sino y sobre todo con la asunción de ciertas imposibilidades de orden epistemológico: entre el mundo y el sujeto *hay* lenguaje. Esto significa que nuestra relación con el resto del mundo no es inmediata, sino que accedemos a él y lo exploramos identificando mediante el lenguaje: conceptualizamos con palabras y elaboramos juicios con proposiciones (Cf. Hjelmslev, 1943). El reconocimiento de esa compleja mediación no ha dejado casi nada fuera de su alcance. Para algunos filósofos continentales el lenguaje ya no se trata de un inocuo y noble *órganon* de comunicación, sino de una absoluta determinación del discurso (la palabra pronunciada) sobre el sujeto y sobre sus creencias acerca de lo que es el mundo: “en lugar de ser aquel de quien procede el discurso, yo sería más bien una pequeña laguna en el azar de su desarrollo” (Foucault, 1970), porque hay “la omnipresencia del discurso humano” (Lacan, 1966). Muchos intelectuales en el siglo veinte y desde las más diferentes disciplinas de la cultura y la ciencia se han centrado en

explorar las cosas más acá de las palabras. Como dice Barthes, las dos grandes exploraciones del siglo pasado han sido el universo y el lenguaje. Cuando leemos a Eco decir que el referente ya está semiotizado, significa asumir hoy las célebres palabras de Galileo: el universo es una inmensa y compleja *escritura*, un libro. Así, gustaría yo de corregir a Barthes para decir que la gran exploración del siglo veinte es tan sólo el lenguaje, pues hasta el universo entero ha sido puesto de manifiesto como tal.

En lo que respecta a la pintura, se ha sugerido en los últimos años con mayor recurrencia que el taxón de la pintura anicónica, racional, programática y geométrica (próxima al *minimal art*, al conceptualismo en los sesenta y al *neo-geo* en los ochenta) es la que mejor se corresponde con el lenguaje (Levy Strauss, 1961; Menna, 1974 y Fraenza y Perié, 2009). La condición bajo la que se ha pensado esa pintura como lenguaje es que se constituye como un sistema (o conjunto ordenado) de unidades relativamente discretas articuladas bajo alguna lógica susceptible de producir y comunicar sentido. Aquí intentaré flexibilizar el verbocentrismo y hacer extensiva esa misma condición lingüística pero para la pintura del pasado: ¿hay, y si así lo fuese, cuáles son las unidades de base de un cuadro de Rubens? ¿cuál es la lógica que regula la estructura pictórica de un Rembrandt? ¿hay un código o sistema articulatorio en la pintura al óleo? ¿cuál y cómo sería ese código?

En este capítulo, siguiendo fundamentalmente los estudios elaborados por Umberto Eco, intentaré friccionar los saberes provenientes de los estudios sobre la pintura del pasado y los estudios sobre el lenguaje, orientado a determinar aspectos o **dimensiones lingüísticas** del material pictórico en la pintura barroca: esto es, cualidades comunes entre la estructura pictórica de la tradición al óleo o de la pintura orgánica y los fenómenos significantes tal

como los ha elaborado la semiótica (Eco, 1976). A estos fines partiré de la crítica que hace Eco a (i) la falacia verbocéntrica, (ii) la tipología estructural de signos heredada de Pierce y Saussure y (iii) al iconismo o signo icónico como la simple y errónea correlación de semejanza y analogía entre un significante y un objeto; y luego asumiré su nueva propuesta teórica, (a) de una tipología que intenta describir los **modos de producción** de signos, (b) de un conjunto reducido de elementos pictóricos de base o **figuras** combinables y susceptibles de producir incontables configuraciones pictóricas, y (c) de la noción de **texto estético** como un hipersistema o superfunción semiótica que “pone en correlación correlaciones” (Eco, *ibíd.*, [p. 379]). La pintura integral del Barroco se trataría pues de un complejísimo texto que comunica, pero ya no en virtud de su parecido con el lenguaje articulado o verbal (el habla) sino más bien implicando una enorme cantidad de fenómenos semióticos. Estos fenómenos comienzan en el trabajo físico sobre el *continuum* material pictórico a través de varias formas de producción de las unidades del plano de la expresión, que se articulan entre sí y luego con el *continuum* del contenido en un complejo proceso de codificación. Mi hipótesis es que este proceso responde a un código de tres articulaciones (Eco, 1968). En este capítulo intentaré hacer foco en la zona baja de la imagen pictórica, en el umbral inferior de su articulación semiótica que limita con los fenómenos químico-físicos del **material pictórico**: las veladuras pictóricas, las capas sucesivas, superpuestas y translúcidas de pintura al óleo constituyen las unidades de base del sistema o código de la pintura orgánica. Estas unidades elementales, las llamaré **figuras** (Prieto, 1966; Eco, 1968; Menna, 1974; Eco, 1976, Fraenza y Perié, 2009). La estructura pictórica del barroco será analizada bajo este enfoque crítico-semiótico a través de una serie de pinturas

del barroco de Pedro Pablo Rubens y Rembrandt van Rijn sobre cuya configuración material existen serios, detallados y sistematizados estudios científicos.

2.2. Dialécticas en los modos de producción semiótica en la pintura orgánica

En el *Tratado de semiótica general* (1976) Eco elabora una nueva clasificación semiótica: se trata de una tipología descriptiva de las maneras de fragmentar y disponer el *continuum* expresivo para la producción de funciones semióticas o signos. Esta tipología hoy todavía posee un potencial explicativo que no ha sido explotado del todo. Eco intenta describir y clasificar los trabajos necesarios para producir todos los tipos de relaciones semióticas entre dos funtivos cualquiera, sin importar el tamaño, la analiticidad, si son verbales o no verbales. La genealogía de los modos de producción semiótica que elabora Eco en los setenta permitió salir de lo que él mismo llama la falacia verbocéntrica de la que estaba presa la semiótica en los sesenta, esto es, de la creencia de que para que algún sistema de signos sea considerado lenguaje debe presentar o aparentar un código de doble articulación como el lenguaje verbal. Eco propone centrar el estudio semiótico en las formas generales bajo las que se producen todas las relaciones semióticas, lo que permite superar la vieja y restrictiva tipología pierciana de ícono-índice-símbolo:

el concepto de «signo» no sirve, cuando se lo identifica con el de «unidad» de signo y de correlación «fija»: y si deseamos seguir hablando de signos, encontraremos signos que resultan de la correlación entre una textura expresiva bastante imprecisa y una porción de contenido vasta e imposible de analizar; y encontraremos artificios

expresivos que transmiten diferentes contenidos según los contextos, verificando en definitiva lo que ya hemos afirmado (...), a saber, que las funciones semióticas son muchas veces el resultado transitorio de estipulaciones del proceso y de las circunstancias. (Eco, 1976 [p. 317])

Esta nueva taxonomía productiva propuesta por Eco es cuatridimensional porque se traza bajo cuatro parámetros: (i) el **trabajo físico** necesario para producir la expresión, (ii) la **relación tipo-espécimen**, (iii) el ***continuum*** por formar y (iv) el modo y la complejidad de la **articulación**. El cuadro a continuación es una reproducción del cuadro original que aparece en el *Tratado*:

Reproducción				Invención
Vectores	Estilizaciones	Unidades combinatorias	Pseudo unidades combinatorias	congruencias proyecciones grafos
			Estímulos programados	Transformaciones
Heteromatórico arbitrario				
Unidades gramaticalizadas preestablecidas, codificadas e hipercodificas con diferentes modalidades de pertinentización			Textos propuestos e hipocodificados	

(Cf. Eco, 1976 [p.322, figura 39])⁴⁴

⁴⁴ El grisado de las celdas es mío, y refiere a los modos de producción involucrados en la tradición de la pintura al óleo.

El cuadro del *Tratado* muestra cómo una clasificación de los signos según la manera en la que han sido producidos engloba la totalidad del universo de las funciones semióticas, considerando a todos los signos como producciones o postulaciones humanas, y a la vez, permitiendo ampliar la complejidad de esas mismas funciones a través de las combinaciones posibles entre tales formas de producción. La pintura orgánica, que bajo la vieja clasificación en tipos de signos podía ser identificada como un híbrido entre un ícono y un símbolo, ahora se inscribe simultánea y complejamente en numerosos procesos de producción (*cf. supra.* celdas gris en el cuadro). Así el texto pictórico, especialmente la pintura orgánica, se ha elaborado históricamente a través de diversas maneras de producción semiótica que se han combinado implicando una serie de **juegos dialécticos**. El arte moderno -a lo largo de sus cinco siglos de historia- se ha desplegado hegelianamente en una espiral de muertes y nacimientos de definiciones de arte, donde cada muerte llegaba cuando una definición de arte dada por la tradición no lograba explicar o incluir al canon las nuevas obras que venían justamente a negar y a escapar a esa definición instituida, y cada nacimiento ocurría cuando ese canon se ampliaba o se modificaba lo suficiente hasta abarcar al nuevo arte y construir una nueva definición. Esta nueva definición duraba, se calibraba, se afirmaba y se reproducía a través de muchas obras, hasta que un suficiente número de (anti)obras la negaran y se volviera necesario modificarla otra vez. Cada periodo y estilo del arte moderno, ya sea el barroco, el romanticismo o cualquier otro, engendraba una institución del arte diferente, esto significa que activaba nuevos sectores y mecanismos sociales de producción y recepción y ponía a circular diferentes creencias en torno a ellos cada vez. Por lo tanto, cada definición de arte y cada

estilo suponían también un modo de producción particular que entraba en crisis junto con ellas. En este movimiento dialéctico se desplegó toda la historia de la pintura moderna, desde que el Renacimiento nació negando las formas de producción colectivas, anónimas, heterónomas y sagradas del Medioevo, hasta que la vanguardia histórica nació para negar el arte moderno en su conjunto, y para eliminar la posibilidad de volver a construir una definición estable del arte. Toda la historia del arte moderno sin embargo estuvo atravesada por algunos rasgos estables que trascendieron a estas muertes dialécticas, como es la representación, la organicidad o la estructura estética, que como afirma Junker (1971) se mantuvieron *mutatis mutandis*, esto es, que la obra de arte cruzó la historia *cambiando lo que había que cambiar*, pero que algunos aspectos -los más firmes- sólo pudieron ser desestabilizados por las vanguardias heroicas (Bürger) y las neovanguardias (Foster). Así, la dialéctica de los modos de producción en la historia de la pintura se da entre (i) los puntos de inflexión en el curso de los estilos donde se instituyen códigos pictóricos relativamente nuevos o donde el código pictórico se ve modificado por *ratio difficilis* que van generando nuevos textos hipocodificados y (ii) los periodos donde los códigos instituidos se reproducen por *ratio facilis* a través de un grupo de unidades combinatorias ya más o menos gramaticalizadas y estilizadas.

Modos de producción semiótica en la historia del arte			
Trabajo sobre el <i>continuum</i> expresivo	Renacimiento		Barroco
			
	SXVI	SXVII	SXVIII
2.2.1. Trabajo físico	Reproducción de unidades combinatorias	Modificación e institución del nuevo código	Reproducción de unidades combinatorias
2.2.2. Tipo/espécimen	<i>Ratio facilis</i>	<i>Ratio difficilis</i>	<i>Ratio facilis</i>
2.2.3. Articulación	Unidades gramaticalizadas	Textos hipocodificados	Unidades gramaticalizadas
2.2.4. <i>Continuum</i>	Heteromatórico		

Del mismo modo podemos pensar otra dialéctica similar pero que se debatiría no en el despliegue de la historia de la pintura como conjunto, sino también en el interior del idiolecto de cada pintor y para más en algunas pinturas como *La adoración de los magos* de Rubens cuya construcción incluye el período temprano y el estilo tardío del pintor, (i) siendo su período de formación el momento de aprendizaje de un código pictórico ya instituido a través de la reproducción de unidades y procedimientos más o menos gramaticalizados y (ii) su estilo tardío o maduro, el momento de modificación creativa y hasta de institución de un nuevo código pictórico.

2.2.1 Trabajo físico: reproducción- invención

El trabajo físico necesario para producir la expresión va del simple reconocimiento de objetos o fenómenos preexistentes a la laboriosa invención de expresiones inéditas y no codificadas, pasando por instancias de trabajo intermedio como la ostensión y la reproducción (Eco, 1976 [pp. 319]). La reproducción de unidades combinatorias ha sido el blasón de la lingüística porque los fonemas de la lengua verbal son los casos más realizados de este modo de producción semiótica, y a partir de allí ha sido el elemento más constante para pensar en signos “auténticos”. Así se han identificado otros sistemas no-verbales donde hay unidades combinables parecidas a los sonidos de la lengua, como los ideogramas, los emblemas, las notas musicales, las señales de tránsito, los símbolos de la lógica formal, etc. (Cf. *Ibíd.* [pp.333 y ss.]). Esto se trata, otra vez más, de una manifestación de la centralidad que han tenido los estudios sobre el lenguaje doblemente articulado en el resto de las investigaciones acerca de otros sistemas de significación. Ante ello, Eco esgrime –recordando los estudios del argentino Jorge Luis Prieto- que ya es sabido que existen sistemas que no poseen articulación alguna (como el bastón blanco de un ciego), o poseen sólo una (ya sea la primera articulación, como las numeraciones de un hotel, o la segunda articulación como la numeración doble de los autobuses), otros códigos de tres articulaciones (como el cinematográfico), e incluso algunos códigos de articulaciones móviles (como las cartas de la baraja) (Cf. Eco, 1968 y 1976 y Prieto, 1966). Así “el concepto de unidad combinatoria debe resultar más flexible de lo que pretende la falacia verbocéntrica. Por tanto, resulta difícil fijar en abstracto los diferentes niveles de articulación de los diferentes sistemas (...)”. (Eco, 1976 [pp. 334-335]). La

reproducción puede ser en grandes líneas de (i) elementos equivalentes para componer funtivos claramente reconocibles como en la lengua verbal, o bien (ii) de vectores, esto es, de elementos de sistemas diferentes para componer un funtivo claramente reconocible, o bien (iii) de estilizaciones, como es el caso de la pintura. En las estilizaciones lo que se reproducen son elementos de repertorios estructurados groseramente que no son sólo combinables con otros elementos del mismo sistema, y que se vuelven reconocibles a partir de hábitos perceptivos y puestos en correlación con operaciones de hipercodificación en gran escala (*Ibíd.* [p.337]). Una sola pintura orgánica es una compleja combinación de repertorios de expresiones convencionalizadas, cada una de ellas producidas por estilización y dependientes de un sub-código, por ejemplo: *a.* emblemas heráldicos, como los blasones reales y obiscales y los símbolos litúrgicos, *b.* imágenes homogeneizadas de objetos complejos, como los perfiles de caballos, *c.* géneros artísticos, como el retrato, las escenas religiosas o heroicas, *d.* iconogramas como las anunciaciones, las natividades o adoraciones de los magos, las crucifixiones, el Juicio Final, los entierros, etc.⁴⁵ El siglo XVII encuentra a la pintura al óleo como la continuidad de una tradición europea ya en desarrollo. El Barroco no surge sólo como algo que se opone al Renacimiento sino que además hunde sus raíces en él. El *cuatrocento* y el *cinquecento* habían dejado una enorme cantidad de grandes maestros a seguir (*e.g.* Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, los hermanos Van Eyck, los hermanos Carracci, el linaje de los Brueghel, etc.), de obras canónicas y de influyentes tratados (como *El libro del arte* de Cennino Cennini, el célebre *Trattato della Pittura* de Leonardo, *De*

⁴⁵ El problema de las unidades combinatorias lo ampliaré en el punto 3.2.1, referido a las figuras pictóricas.

artificiali perspectiva de Jean Pélegrin o *De statua, De pictura y De re ædificatoria* los tres de Alberti) y los primeros y célebres relatos históricos del arte (como *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* de Vasari). La sociedad del arte barroca no entra al mundo de la pintura con todo por inventar, sino que se trata de la continuidad de una institución arte en funcionamiento de la que primero aprende y a la que luego transforma, aunque todavía fuertemente mediada por las fuerzas sociales y religiosas. Uno de los consejos que dejaba el ingenio de Leonardo rezaba: “copia primero los dibujos de los buenos maestros y haz esto según arte y del natural, que no de memoria” (Leonardo, 1989 [p. 352]). El procedimiento de la copia no sólo contribuía con la reproducción del oficio pictórico y las técnicas de los maestros, sino que además se volvió *per sé* una práctica muy habitual que formaba parte del quehacer pictórico. Había ya en el siglo XVII instituido un oficio de la pintura al óleo que suponía un repertorio de creencias (en la bondad de la belleza y en la semejanza de la representación, la armonía simétrica, la unidad del todo y la integración de las partes), de herramientas, soportes y materiales (tablas de álamo y roble, paños de lienzo, pintura molida al óleo, paletas selectivas sin asa, *mahlstick*, *pincelière*, etc.), de recursos, prácticas y procedimientos (bocetos, *tavolette*, *tafeletten*, las bases pictóricas, las *imprimaturas*, el “color muerto”, las pátinas, los barnices tintados, el uso de veladuras) y de resultados esperados (la belleza, la mimesis, la organicidad, la representación unitaria e ilusoria del mundo). Señala Wetering:

La noticia de todos los descubrimientos, grandes o pequeños, que pudieran conducir a una representación de la realidad todavía más convincente se difundía con mucha celeridad, y daba como resultado que esta clase de innovación se convirtiera con rapidez en parte del

repertorio de los trucos pictóricos que cualquier artista tenía que dominar por completo. (Wetering, 1997 [p.170])

Los últimos viejos pintores que vivieron el renacimiento y el manierismo y los primeros pintores jóvenes del barroco trabajaban en función de un modo de producción pictórica heredado, a través de una suerte de reproducción de unidades expresivas combinables, esto es, segmentaciones estilizadas del *continuum* pictórico y visible. Estas unidades “supondrían especies de auténticos rasgos distintivos, es decir, color, densidad, forma, posición y así sucesivamente.” (Eco, *ibíd.* [p. 336]). Son unidades instituidas de forma y de cromatismo, pero también de unas técnicas por sobre otras, de secuencias de procedimientos y de programas operativos: de auténticas poéticas (Cf. Eco, 1962), enredados con expectativas estéticas del contexto. Los tratados y manuales, y sobre todo el trabajo como ayudante, asistente y aprendiz junto al maestro en el taller eran los canales de reproducción de esas unidades pictóricas instituidas.

Las mismas pinturas también han funcionado como verdaderos documentos aleccionadores en el oficio y con ello han contribuido a la estilización y a la reproducción de los procedimientos pictóricos, al menos de dos maneras:

1. En virtud del tema de la representación. Numerosas pinturas entre los siglos XVI y XVII muestran talleres de pintores en pleno trabajo: tal es el caso de *Lucas pintando a la virgen* (ca.1500) del taller de Quinten Massys, y la versión homónima (1515) de Niklaus Manuel Deutsch, *Un artista en su estudio* (1629) de Rembrandt, *Un pintor en su estudio* (1637) de G. Dou o *El artista como Zeuxis, pintando a una anciana* (1685) de Aert de Gelder. Se muestran en estas pinturas los talleres y por lo general al propio pintor en acción, con las herramientas en uso, la disposición de los

colores en la paleta, las formas de tensar los lienzos, el uso del *mahlstick*, entre otras.



Izquierda: *El artista en su estudio* (1629), Rembrandt van Rijn.
Derecha: *El artista como Zeuxis, pintando a una anciana* (1685),
Aert de Gelder.

2. En virtud del propio estado y configuración material. La opacidad reflexiva del enunciado pictórico (Marin, 1989), en especial en los bocetos pictóricos y las pinturas inacabadas son -como un palimpsesto- poderosas muestras del proceso pictórico detenido, que hacen convivir visiblemente en la superficie pictórica distintos estadios materiales de la construcción de la imagen. A quien supiese verlas podrían haber funcionado como buenas lecciones pictóricas, obras sin terminar tales como *San Juan Bautista predicando* (1634-1635), *José relatando sus sueños* (sin fecha) o *la Concordia del Estado* (ca. 1640) de Rembrandt o *Enrique iv en la batalla de París* (1625) de Rubens.



Izquierda: *La concordia del estado* (ca. 1640), Rembrandt van Rijn. Derecha: *La concordia del estado* (ca. 1640) [detalle], Rembrandt van Rijn.

Cada pintura de la historia de la tradición al óleo es un cóctel de estos dos polos de producción semiótica, de reproducción y de invención. Dice Eco que:

más allá de ciertos límites, es muy difícil distinguir una estilización de una invención y muchas pinturas son textos llenos de estilizaciones e invenciones entretejidas de modo inextricable: piénsese en una Anunciación del siglo xv o del xvi, en que el aspecto y las posiciones de los actores son materia de estilización, pero el contenido del cuadro no se agosta en absoluto en la comunicación del hecho de que lo que se represente sea la visita del Arcángel a María. Generalmente, es el destinatario quien elige interpretar el cuadro como estilización o como invención (...). (Eco, 1976 [pp.339-340])

Sin embargo, es posible identificar que hay momentos en los que un gran número de pintores coordinan sus esfuerzos para producir sus textos pictóricos a través de una reproducción de estilemas, y entonces hablamos de un estilo instituido, comprimido y centrípeto; y por momentos el esfuerzo coordinado de los pintores recae en una clara voluntad de producir a través de una transformación del

código pictórico instituido, y hablamos de una crisis o disolución de estilo o del surgimiento de uno nuevo. Pocas veces en la historia del arte se ha producido una invención radical o la institución de un código sustancialmente nuevo, y podríamos hablar de una revolución artística, como quizá lo fue el Renacimiento respecto del Medioevo o las vanguardias heroicas respecto del arte moderno. Las obras tempranas de algunos pintores que luego serán los grandes representantes del proyecto Barroco son buenas muestras de ese momento de **reproducción** y continuación de un sistema pictórico más o menos estable, como las obras tardías lo son del pasaje hacia la **invención** de un nuevo sistema o código (o al menos de modificaciones del anterior) con sus respectivas formas de producción.



Derecha: *Autorretrato a la edad de 26 años* (1632) [detalle], Rembrandt van Rijn. Izquierda: *Autorretrato como Zeuxis* (ca.1663), Rembrandt van Rijn.

En el caso de Rembrandt, en su período temprano, hay una fuerte tendencia hacia la trabajosa técnica fina, de formas y colores modelados, de pintura relamida y pinceladas invisibles, propia de la escuela de Leiden *Feinmaler*, entre cuyos fundadores estaban el maestro Pieter Lastman y dos de sus discípulos más sobresalientes: Jeans Lievens y el joven Rembrandt (Wetering, 1997 [pp.159 y ss.]). Consideremos comparadamente el *Autorretrato a la edad de 26 años* (1632) y el *Autorretrato como Zeuxis* (1663) ambas pinturas de Rembrandt. En el primero se nota claramente la influencia aún de la claridad y la pincelada descriptiva y dibujística propia del Renacimiento florentino y sus grandes referentes como Rafaello y Leonardo, y los flamencos Van Eyck y Brueghel el viejo.⁴⁶ Se trata de una continuidad de un saber y de un modo de producción pictórica heredada de la tradición de una práctica meticulosa, que ha estilizado una manera de representar fina, clara y discreta. Reconoce Wetering que:

Cuando pintaba sus cuadros, Rembrandt también tenía a su disposición todo un repertorio de descubrimientos anteriores codificados, realizados por sus predecesores, al igual que cualquier otro artista de Ámsterdam o de cualquier otro lugar de Europa. (Wetering, 1997 [p.170])

Este repertorio de saberes probados e instituidos respecto de trucos procedimentales ilusionistas ofrecía soluciones para mejorar la representación, para volverla un poco más

⁴⁶ La implementación por primera vez de la pintura al óleo está envuelta por el mito de que fueron los hermanos Van Eyck quienes lo llevaron a cabo, porque ellos fueron grandes maestros de esta técnica. Aunque probablemente se trató del aporte anónimo de numerosas pruebas, ensayos y experimentaciones simultáneas durante varios años en diversos e inciertos talleres, la mayoría de ellos todavía colectivos, ese mito influyó mucho en las generaciones sucesivas de la pintura flamenca.

convinciente. Ya en el siglo XVII existían numerosos trucos para mejorar la representación de los tejidos en las caras humanas, como el reflejo del foco de luz en las zonas más rosas, húmedas y aceitosas, como la punta de la nariz, los fluidos que bordean el párpado inferior y la acuosa cavidad de las glándulas lacrimales. Wetering hace una exhaustiva comparación entre dos retratos contemporáneos, uno de Rembrandt y otro de Nicolaes Elias Pickenoy, y observa que ambos reproducen un cuerpo de estilemas ya convencionalizados en la representación de los brillos, la transparencia de la carne, los reflejos y las acuosidades de la piel humana. Y observa además que existía también un repertorio de estrategias pictóricas acumuladas pero en relación a otras superficies y materiales igualmente recurrentes y difíciles de representar en la pintura, como el terciopelo, el peltre, el agua, etc.⁴⁷ En el *Autorretrato como Zeuxis* en cambio se observa claramente un desarrollo experimental en la opacidad del propio material pictórico y su tensión con la transparencia del enunciado, con el objeto de la representación. La innovación está fundamentalmente en el trabajo sobre la expresión, y en la pintura orgánica esto se da especialmente en la zona baja del texto, en la manipulación del material pictórico, pero sin descuidar su articulación con la representación de las superficies y con la unidad del cuadro.

¿Pero qué es lo que ha cambiado materialmente entre el primer autorretrato y el segundo, o vale decir entre el estilo

⁴⁷ “Existía un corpus de conocimiento en relación con la representación de los objetos y los materiales. Por ejemplo, un artista tenía que saber, cuando pintaba terciopelo, que la luz mas fuerte tenía que situarse cerca del contorno del material, si es que de verdad había de tener el aspecto del terciopelo, o que el peltre tenía que pintarse un poco más de color azul que de plata, o que el reflejo de una forma oscura en el agua no tenía que ser tan oscura como esta propia forma, etcétera”. (Wetering, *ibíd.* [p.172])

pictórico renacentista y el barroco? ¿Cuáles son las implicancias semióticas de ese cambio? Hemos llegado al punto en el que nos adentramos al otro polo de esta dialéctica semiótica: la invención. El primer problema que ofrece la invención es que no existe como tal:

Nunca existen casos de invención radical pura, y probablemente ni siquiera de invención moderada, dado que (como ya hemos afirmado), para que la convención pueda nacer, es necesario que la invención de lo todavía no dicho vaya envuelta de lo ya dicho. Y los textos “inventivos” son estructuras laberínticas en que con las invenciones se entrecruzan reproducciones, estilizaciones, ostensiones, etc. La semiosis nunca surge ex novo y ex nihilo. Lo que equivale a decir que cualquier propuesta cultural nueva se dibuja siempre sobre el fondo de cultura ya organizada. (Eco, 1976 [p.358])

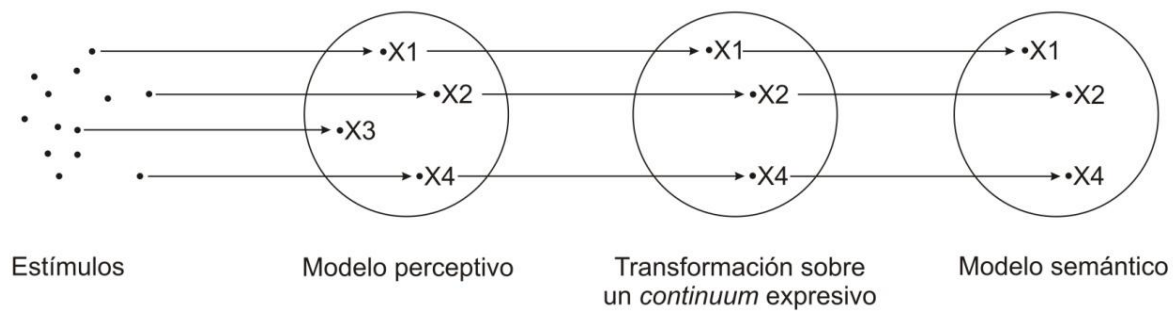
Para comenzar entonces, la invención es un modo de producción que existe sólo en la forma de una dialéctica determinada, esto es, que se realiza a través de su negación, de su contrario: reproducciones y estilizaciones. Luego, el resultado de una invención jamás es un signo nítido, sino un texto que es semióticamente difuso, hipocodificado, cuyo sistema de oposiciones no está claramente estructurado. Además, la invención es una categoría semiótica que aunque explica muchos fenómenos artísticos –como la pintura– corre el riesgo de ser confundida con la categoría estética de creación o creatividad. Al respecto, Eco advierte que “invención no es sinónimo de creatividad estética (...). Invención es sólo la categoría que define un procedimiento de institución de signo, independientemente de su éxito estético”. (*Ibíd.* [p.359]) De todos modos, Eco dedica un apartado entero a reflexionar sobre cómo el texto estético es un caso por antonomasia de invención semiótica.

Si en toda semiosis algo está en lugar de otra cosa, la invención se trata de “un modo de producción en que algo es transformado en alguna otra cosa que todavía no está definida” (*Ibid.* [pp. 353-354]).⁴⁸ A esta problemática y confusa pero fundamental definición cabe mecharla con un grupo de aclaraciones y reformularla: La invención es “**un modo de producción** [semiótica, esto es, un modo de producción signos, de sentido, de significación] en que **algo** [un nuevo *continuum* material todavía no segmentado, o una nueva segmentación del *continuum* material, o un artificio expresivo, o una forma de la expresión, o una unidad significante] es **transformado** [por el productor de la función semiótica que segmenta por primera vez, pone en correlación con, propone como funtivo expresivo de, instituye a ese *algo* en reemplazo de] en **alguna otra cosa** [en elementos pertinentes de un tipo de contenido, en una unidad semántica, en una forma del contenido] **que todavía no está definida** [por ningún código o sistema de signos, sino que la correlación se intenta instituir y volver aceptable, esto es, se establecen las reglas de la transformación o de la correlación en el mismo momento de la fragmentación del *continuum* expresivo, y para que esa correlación se instituya y se convencionalice el destinatario tiene que ofrecer la invención mezclada con estilizaciones conocidas y unidades codificadas combinadas para que así aparezca como reconocible y los destinatarios puedan y quieran aceptar la correlación propuesta por el emisor y producir la convención]. La invención significa pues una transformación respecto de las formas dadas del trabajo semiótico en al menos tres dimensiones: (i) en el modo en que se parte y ordena el plano significante o la forma de la **expresión**, (ii) en el modo en que -a partir de (i)- se parte y

⁴⁸ Los corchetes son míos.

ordena el plano del significado o la forma del **contenido**, y (iii) en el modo en que se pone en correlación (i) y (ii), es decir, es una transformación del **código** o bien una institución de código.

Eco distingue a su vez dos tipos de invención: invención moderada e invención radical. La invención moderada se da cada vez que el productor proyecta desde una representación o modelo perceptivo (generado a partir de un cierto número de estímulos que aparecen seleccionados por un campo perceptivo que todavía no está organizado) directamente sobre un *continuum* expresivo, y realiza una forma de la expresión a partir de la cual se segmentan las unidades de contenido equivalentes (Eco, *ibíd.* [p. 355]). Esto quiere decir, que un pintor por ejemplo fabrica la expresión, la sintaxis, la forma pictórica a partir de una serie de percepciones que él mismo ha seleccionado de la realidad empírica (pero que aún no es compartida por ninguna comunidad) [Cf. Figura 1]. En el momento en el que el pintor le da forma a la sustancia pictórica se van generando consecuentemente las unidades de significación. Dicho de otro modo, en el mismo momento de partición y organización de las constelaciones expresivas se va partiendo y organizando la nebulosa semántica, a través de una relación que se ofrece en sociedad para ser reconocida, aceptada e instituida.



[Figura 1]

Eco pone el caso de la pintura clásica del renacimiento, y específicamente *La Madonna del cardellino*⁴⁹ de Rafael. Sin embargo, un mejor caso de invención moderada lo encontramos en la versión de Rubens de *La adoración de los magos* finalizada en 1628-29 respecto de por ejemplo la versión de Tiziano de 1561 del mismo tema.⁵⁰

⁴⁹ Pintura cuyo proceso de diez años de *restauro* fue terminado en el año 2008.

⁵⁰ El tema de la adoración de los magos, es una verdadero iconograma de la pintura orgánica, sobre todo entre el Renacimiento y el Barroco, tanto como lo fueron otras escenas bíblicas, como las anunciaciones o las crucifixiones. Además de las célebres de Giotto, Tiziano y Rubens, hay adoraciones de Boticelli, Leonardo, Durero, el Bosco, Velázquez, etc.



Arriba: *La Adoración de los magos* (1561), Tiziano Vecellio. Abajo: *La Adoración de los magos* (1628-29), Pedro Pablo Rubens.

Es una pintura que reproduce unidades visuales establecidas, y a la vez las reproduce y combina envueltas en transformaciones e invenciones por establecer. Hay elementos visuales que se reproducen en casi todos los cuadro ventana y que son los planos ilusorios que configuran el espacio perspectivo de la representación o cubo albertiano. En el caso de *La adoración* se trata de un

escenario compuesto por planos claramente reconocibles y estilizados como el piso, parte del albergue de Belén de Judea (Lucas, 2:7) y el cielo del amanecer. Los ángeles, la virgen y sus vestidos y las aureolas son también unidades visuales estilizadas. Es clara la influencia de la propia tradición pictórica y las referencias voluntarias y explícitas de ésta en un pintor como Rubens: su *Adoración* es una buena muestra de ello. En esta obra, la admiración y el respeto que Rubens sentía por Tiziano son evidentes, sobre todo en la disposición general de la composición en horizontal e inclinada hacia la izquierda, que lleva la centralidad de las fuerzas al encuentro de la Virgen, el niño y los tres pastores que los visitan. Los cuerpos humanos y animales, el humo y las nubes se contorsionan alrededor de la adoración. José detrás de María hacia la izquierda y con una túnica color tierra, el cielo iluminado por el amanecer y hasta la pose del caballo con la cabeza curvada y avanzando con su pata delantera izquierda son un *memento* de la versión de Tiziano. La figura de los maleteros semidesnudos es también una doble referencia por un lado a Tiziano, y por otro al ideal de belleza clásica encarnado en la estatuaría de efebos griegos y emperadores romanos:

For Rubens, therefore, ancient images of porters offered a model of physical beauty. The two porters in *The Adoration of the Magi*, embody the principles expounded by Rubens in this text: they are an ideal representation of human anatomy, based on the example of Works of art of the past. It has been suggested that, when painting the standing porter, Rubens drew inspiration from Titian's *Sisyphus*, now in the Prado (...). Rubens probably saw this picture during his visit to Spain in 1603, in the principal royal palace in Madrid (known as the Alcázar). (Vergara, 2004 [pp. 74 y 77])



Izquierda: *La Adoración de los magos* (1628-29) [detalle], Pedro Pablo Rubens. Derecha: *Sísifo* (1548-49), Tiziano Vecellio.

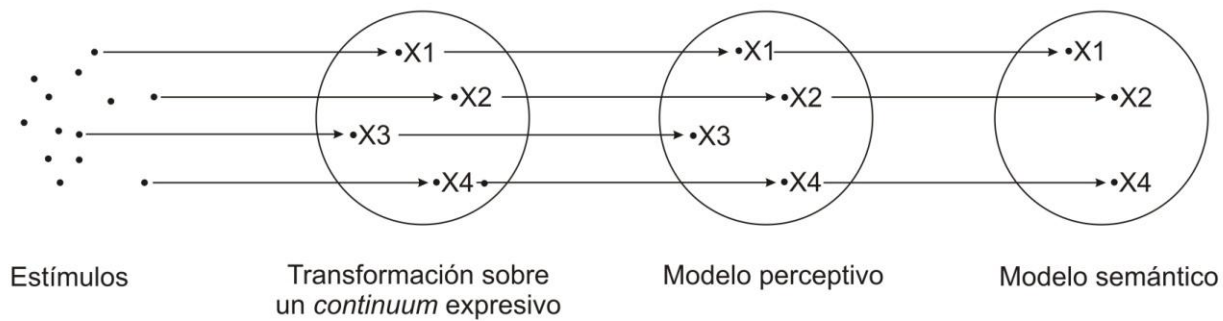
Quizá por esto mismo, el poeta Lope de Vega le llama “el nuevo Ticiano”. Hay también referencias a otros pintores y pinturas además del gran veneciano. Es sabido que hay tres personajes tomados directamente de la pintura *The stoning of Saint Stephen* (1602) del pintor alemán Adam Elsheimer, contemporáneo y amigo de Rubens. Esos tres personajes apropiados por Rubens son el hombre con el largo turbante apoyado contra el muro, el hombre que está a su izquierda y el otro hombre que lleva turbante y larga barba, que mira directo hacia afuera de la pintura (Vergara, *ibíd.* [pp.79 y 80]). Por su lado, los colores en las pinturas religiosas respondían no sólo al costo material y al *status* del patrón o el mecenas, sino también a un sistema simbólico de asociaciones y codificaciones litúrgicas. Era una convención vigente en el siglo XVII que el ultramar era símbolo de lo celeste y divino, y el escarlata de la caridad, pero también de la pasión y el martirio por su parecido con la sangre (Cf.

Vergara, 2004 [pp. 81 y 82]). Es quizás por esto que, para la vestimenta de la virgen, Rubens haya resuelto en las dos versiones usar ambos colores ya sea para el vestido propiamente o para el manto que la cubre. En el Renacimiento en Italia era más usual que el vestido sea rojo y el manto azul, como se ve en las vírgenes de Raffaello y de Tiziano. La segunda versión de la *Adoración* de 1628-29, Rubens la realiza en su viaje a Madrid donde frecuenta a Felipe IV, quien aprueba la modificación y la extensión de la pintura. Allí, en Alcázar y otra vez con la obsesiva influencia ticianesca tanto de su pintura como de su relación con la monarquía española, no resulta pues casual que haya transformado el rosa brillante del manto de la virgen en un azul ultramar (como en la *Adoración* de Tiziano) y el vestido celeste en un escarlata intenso. La *Adoración* se trata de una pintura que está llena de citas e intertextualidades que hacen pensar que el campo perceptivo de Rubens ya posee cierto grado de organización interna, pero influenciado por otras pinturas conocidas e instituidas, que permite suponer que el campo perceptivo de su público está igualmente organizado.⁵¹ Por lo tanto, la fragmentación del *continuum* expresivo pictórico hecha por Rubens transparente un alto grado de estilización, de reproducción de unidades expresivas y de codificación en el modo de ponerlas en correlación con unidades de contenido. Sin embargo, existe en la versión de Rubens, simultáneamente, un grado de invención moderada. En efecto, cada vez (en cada cuadro) la pintura re-establece y administra sus propios funitivos en lugar de ser completamente establecida por ellos (como en el habla). Estrictamente, el conjunto de rasgos pictóricos que engendra cada cuadro es un texto que transmite un

⁵¹ “The work that Rubens performed on these paintings and drawings by other artists shows how intrigued he was with the idea of creating a new work of art from the sedes of a previous one.” (Vergara, 2004 [p. 95])

discurso complejo y donde el contenido no es siempre conocido de antemano por el destinatario, que se enfrenta cada vez que mira una pintura a un complejo de indicios expresivos respecto de los cuales no existe un modelo cultural totalmente determinado.

La invención radical, por otra parte, se da cada vez que el productor trabaja directamente sobre el *continuum* empírico informe para configurar unidades de la expresión y a partir de ellas generar un campo o modelo perceptivo. En este caso, a partir de los estímulos dados, se generan casi en simultáneo tanto la forma de la expresión como el percepto. Casi en simultáneo un pedazo del mundo aún no organizado es percibido por alguien y a la vez convertido en expresión de otra cosa (Cf. Figura 2). Dice Eco que “en este caso, la transformación, la expresión realizada, se presentan como un artificio estenográfico mediante el cual el emisor fija los resultados de su trabajo perceptivo.” (*Ibíd.* [p. 357]). A partir de una nueva forma expresiva y un nuevo modelo de percepción engendrado en ella, se van contorneando las unidades de significación que ordenan un nuevo modelo semémico.



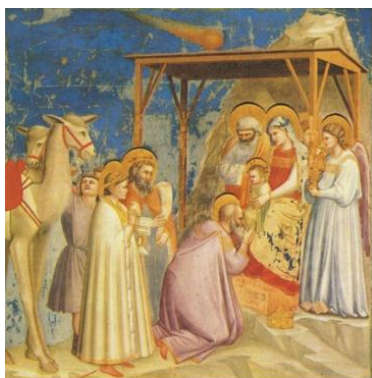
[Figura 2]

Eco ofrece el caso del impresionismo como una invención radical verificada por la negativa de sus destinatarios a reconocer los temas representados o el sentido de aquellas pinturas. Pero también reconoce que la invención radical “es, por ejemplo, el principio de acuerdo con el cual se han producido todas las grandes innovaciones de la historia de la pintura.” (*Ibíd.* [p. 357]). Así gustaría yo de proponer brevemente como caso de invención radical *La adoración de los magos* de Tiziano (1561) respecto de la pintura del *Trecento*, en especial de otra adoración, a saber, la de Giotto di Bondone (ca. 1304). El arco histórico entre el *trecento* de Cimabue y Giotto hasta su presente (en 1568) es el que considera Vasari para escribir *Las vidas*. Sin embargo, en ese camino se produjeron los cambios sustanciales en los regímenes visuales, en los sistemas de representación y en los modos de producción pictórica, que permitieron superar la “decadencia medioeval” y recuperar la “maestría clásica”. Para Vasari esa recuperación tiene su cumbre en el *Cinquecento* con Miguel Ángel. (*Cf.* Humfrey, 2007 [p. 10]). Ya sabemos que todas las pinturas tienen momentos de reproducción de estilemas y todas algún grado de invención o de modificación de esos estilemas. Pero el caso de un pintor como Tiziano, conocido por sus contemporáneos como “el sol entre las estrellas” o “el nuevo Apeles” (por ser equivalente al pintor más prestigioso de la Antigüedad clásica) y equiparable sólo a su contemporáneo Michelangelo, supone un mayor grado de invención en sus pinturas, en tanto propuesta radical de una nueva convención. El plano de la expresión de una pintura como *La adoración* de Tiziano está plagado de unidades expresivas o formales originales, sin precedentes en la historia de la pintura occidental: desde la soltura de sus

pinceladas, su modulado cromatismo y el manejo de la pasta pictórica, hasta la naturalidad de las poses y del color local, la ilusión de la espacialidad y el manejo del sistema de representación perspectívico. Más significativo resulta que todas esas cualidades convivan en un solo pintor.

Comparada con *La adoración* de Giotto, e incluso con otras pinturas ya de los maestros del *Cuatrocento* como Boticelli, Fra Angélico, Piero della Francesca, Paolo Uccello, Filippo Lippi, Masaccio o Andrea Mantegna, e incluso con las composiciones de sus contemporáneos como Raffaello o Leonardo, la versión de Tiziano (y su pintura en general) es una auténtica institución de código.⁵² Está claro que hasta su llegada no había en la historia de la pintura un modelo perceptivo con esas características, “porque nadie había percibido todavía *de aquel modo* y, por lo tanto, nadie había percibido aún *aquellas cosas*.” (Eco, *Ibíd.* [p.357]).

⁵² Quizás no una propuesta estética autónoma y violenta como lo fue el impresionismo, que necesitó algunos años para que la nueva convención sea reconocida y aceptada socialmente (Eco, *Ibíd.* [p.357]). Cabe esperar que en un momento donde el arte estaba recién comenzando su proceso de autonomización, donde todavía no era un campo social autónomo, una invención radical en la pintura iba acompañada de los cambios institucionales y sociales. Así cada trabajo de un pintor sobre el material pictórico para configurar nuevas unidades expresivas (para avanzar por ejemplo sobre la verosimilitud en la representación), se trataba al mismo tiempo de un trabajo hecho bajo un grupo de expectativas ajenas al arte. Este cambio de los contextos de producción de textos pictóricos permitiría explicar como una invención radical en el *Cinquecento* en vez de perder la apuesta por una nueva semiosis (como según Eco le ocurrió al impresionismo), consiguen instaurar -como por primera vez Tiziano, y luego todo el barroco- una nueva y exitosa convención.



Arriba: *La Adoración de los magos* (ca. 1304), Giotto di Bondone.

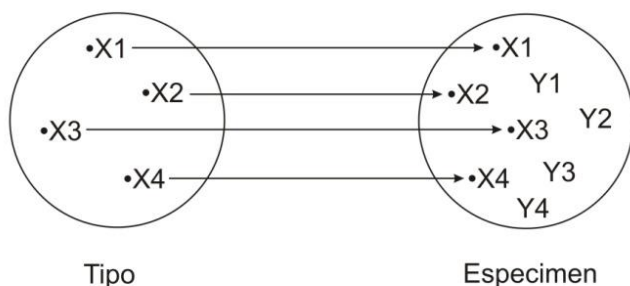
Abajo: *La Adoración de los magos* (1561), Tiziano Vecellio.

2.2.2. Relación tipo-espécimen: *ratio facilis* -*ratio difficilis*

Los modos de producción que plantea Eco se dibujan sobre una grilla de coincidencias progresivas más o menos regulares: cuando se produce una invención se pone en juego casi necesariamente una *ratio difficilis*, y por el

contrario, cuando se produce un signo reproduciendo unidades estilizadas la correlación semiótica se establece por *ratio facilis*.

El célebre problema filosófico respecto de la tensión entre lo general y lo particular se manifiesta en el interior de la función semiótica en la tirantez entre tipo y espécimen. Cada signo engendra además de la relación entre la expresión y el contenido, la relación entre (i) un espécimen expresivo concreto, particular y contingente, (ii) y el modelo, sistema o tipo, esto es, la entidad abstracta que contiene un número de características instituidas y convencionalizadas en virtud de las cuales reúne a un conjunto de cosas en una clase. Eco rescata la fórmula anglosajona *type/token-ratio*, traducible por *relación tipo/muestra*, pues la voz inglesa *ratio* (“relación”, “proporción”, “correspondencia”) coincide con la latina *ratio* (“razón”, y en un sentido amplio, “racionalidad”, “operación racional”, “cálculo”, etc.). De allí que Eco construyera las categorías semióticas de *ratio facilis* y *ratio difficilis*, que transparentan el juego entre la **relación** (ing. *ratio*) de semiosis producida y la operación **racional** (lat. *ratio*) necesaria para producirla.



[Figura 3]

Cuando el espécimen particular se engendra reproduciendo las características o rasgos pertinentes de su tipo, se pone en juego una relación semiótica simple, esto es, el signo se compone de una unidad expresiva más o menos sencilla que se corresponde a una unidad de contenido clara y segmentada. El tipo determina cuáles son los rasgos pertinentes (x1, x3, x3, etc.) que hay que reproducir en cada espécimen, para que pueda ser identificable como muestra de esa clase [Figura 3]. En estos casos, el trabajo operativo requerido para producir la relación es de reproducción, y allí el espécimen concuerda con su tipo (Eco, 1976 [pp. 274-278]). El caso del lenguaje articulado es el más evidente de una *ratio facilis*, sin embargo Eco advierte que no hay que dejarse caer en la falacia verbocéntrica, y creer “que sólo las unidades mínimas responden a la *ratio facilis*: muchos textos son reproducibles de ese modo (...). Una *ratio facilis* puede serlo aun en el caso de que el tipo sea bastante grosero e impreciso, con tal de que se hayan registrado socialmente los requisitos que impone.” (Eco, Ibíd. [p. 277]). Hay numerosos casos en la historia de la pintura al óleo donde algunos de los elementos expresivos responden a la

ratio facilis pues están prescriptos por canon o por estilo – como puede ser la representación de la virgen, del niño recién nacido o de un mago arrodillado-. Sin embargo, cada uno de esos especímenes expresivos producido de acuerdo a los rasgos formales pertinentes que dicta un único tipo o modelo, pueden a la vez transmitir porciones vastas e imprecisas de contenido. Así, el texto pictórico puede ser producido o reproducido en otro texto por *ratio facilis*.⁵³ Cuando la naturaleza de la expresión va motivada por la naturaleza del contenido se requiere de *ratio difficilis*, esto es, cuando el modo en que está organizado el contenido determina las unidades expresivas. Existen varias situaciones de producción semióticas de *ratio difficilis*: (i) cuando un espécimen expresivo concuerda directamente con su contenido o porque no existe tipo expresivo o porque el tipo expresivo es idéntico al contenido (como es el caso de la toposensibilidad), (ii) cuando la expresión es una especie de galaxia textual que transmite porciones imprecisas de contenido o una nebulosa de contenido. En este segundo caso, la expresión es un complejo entramado de relaciones semióticas, formando lo que Eco llama una *galaxia* textual que sugiere una *nebulosa* de contenido, ambas no del todo claras ni diferenciables y por ello mismo difíciles de reproducir. La determinación es recíproca, puesto que el emisor no posee una idea clara de lo que quiere comunicar por el mismo hecho que tampoco posee unidades expresivas claras que le sean útiles. La falta de esas unidades expresivas discretas vuelve el contenido vago e inarticulado. Mientras el productor avanza en la definición de su idea, simultáneamente avanza en el recorte de nuevas unidades expresivas y en ese doble movimiento va engendrando una nueva función de signo, una nueva e

⁵³ Más casos de *ratio facilis* en la pintura barroca serán analizados más adelante, en el apartado 3.2 referido a las figuras.

inédita correlación semiótica. La *ratio difficilis*, en estos casos, regula operaciones de invención, esto es, de institución de código:

Proponer un código significa proponer una correlación. Habitualmente, las correlaciones se fijan por convención. Pero en este caso la convención no existe y la correlación deberá basarse en alguna otra cosa. Para volverla aceptable, el productor deberá basarla en alguna motivación evidente: por ejemplo, un estímulo. Si la expresión como estímulo consigue dirigir la atención hacia ciertos elementos del contenido que hay que sugerir queda establecida la correlación (y, *après-coup*, podrá incluso reconocerse como nueva convención). (Eco, *Ibíd.* [p. 284])

Un pintor que se encuentre en esta situación estratégicamente debe volver reconocible (visible) un tipo de contenido que todavía no está codificado, como vimos en el caso de Tiziano y su versión de la adoración de los magos. Para ello selecciona un número de rasgos pertinentes del tipo de contenido y los proyecta sobre el *continuum* pictórico a través de algunas transformaciones. Es bien habitual en la pintura orgánica que esas proyecciones sobre el material pictórico busquen reconstruir las reacciones perceptivas equivalentes a las que el destinatario tendría en el caso de que estuviera ante el objeto o el fenómeno concreto referido. Hemos visto en 3.1.1 que en la adoración de Rubens muchos niveles de la producción pictórica están regulados por *ratio facilis*, en especial algunos elementos de la representación (la virgen y José, el maletero, el caballo, etc.), pero también hay simultáneamente otros niveles de esa misma producción regulados por *ratio difficilis*.

2.2.3. *Continuum* por formar: heteromatérico-homomatérico

Respecto de la relación entre la expresión y el *continuum* material sobre el que se proyecta, este último puede ser homomatérico o heteromatérico. La función de signo, como la ha descrito Hjelmslev y así ampliamente aceptada por la semiótica posterior, engendra sus propios funtivos: la expresión y el contenido, o dicho más propiamente, la forma de la expresión y la forma del contenido. Esta forma específica de la expresión y del contenido constituyen cada una a su vez un plano o una red abierta desde la cual la función de signo proyecta sus contornos sobre un determinado *continuum* amorfo, al que divide. Ese *continuum* material es pues una entidad o un pedazo del mundo que existía sin recortar, fragmentar, identificar, verbalizar, analizar y comprender por el entendimiento humano, y por lo tanto es igualmente correlativo a un pedazo de pensamiento amorfo, indistinto y confuso, al que Hjelmslev llama ampliamente sentido. Así es que la función de signo proyecta la forma específica y discreta de sus funtivos sobre una substancia tanto de la expresión como del contenido seleccionada arbitrariamente entre las posibles, a través de la cual le da forma al sentido (al pensamiento). Esto es, cada función de signo selecciona deliberadamente de la confusa inmensidad del sentido una zona o substancia material que es ordenada y puesta en correlación a través de la forma de la expresión y del contenido:

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])

Especialmente, y atendiendo a que Eco centra los modos de producción semiótica en la producción física de la expresión, cuando un productor (por ejemplo un pintor) selecciona o asume un *continuum* material para semiotizarlo desata un proceso de organización, segmentación y pertinentización del *continuum* material: el nivel de la expresión es definido como la organización formal de un *continuum material*, en cuyo proceso va generando unidades expresivas que van entrando en correlación con unidades de contenido. Ya hemos dicho en 3.1.1 que en la tradición pictórica este proceso está mezclado con persistencias de un *continuum* material que ya viene siendo semiotizado históricamente, y que cada vez se reproduce como tal y a la vez se modifica o reinventa. Eco advierte que el trabajo estético tiene la particularidad de ejercerse también en niveles inferiores del plano expresivo, es decir en zonas o aspectos del plano significativo que en cuanto tal es perceptible y está organizado estructuralmente en un sistema de oposiciones pero que no están en correlación con ningún contenido, y que se confunden con la continuidad del material mismo, con la consistencia, la textura, los grumos, las densidades de la sustancia pictórica empleada en la producción de la expresión. Se tratan de microestructuras en la naturaleza física de la señal, que Eco llama *materia del significativa*, y que escaparían al proceso de pertinentización y puesta en relación con unidades de contenido que lleva adelante el código. Para el analista o el semiólogo estos estadios de un texto estético se sitúan en el umbral inferior del análisis semiótico, porque son fenómenos que están próximos a no significar. Sin embargo Eco señala que:

En el goce estético, dicha materia desempeña una función importante, y eso sucede no más allá de las propiedades semióticas del texto estético, sino precisamente porque se ha infundido a la materia carácter relevante semióticamente. (...) La *materia* de la *substancia* significante se convierte en un aspecto de la *forma* de la expresión. (Eco, *Ibíd.* [p. 373])

Esto significa, que aunque de maneras mediadas y difíciles de cuantificar, el material pictórico posee una relevancia semiótica, en su presencia opaca (Eco, 1976) u opacidad reflexiva (Marin, 1989). Para explorar esa dimensión lingüística de la materialidad, la semiótica encuentra ayuda en otros enfoques y disciplinas solidarias como la física, la reología, la química y la tecnología del diagnóstico por imágenes (radiografías, espectrometrías, estratografías, etc.).

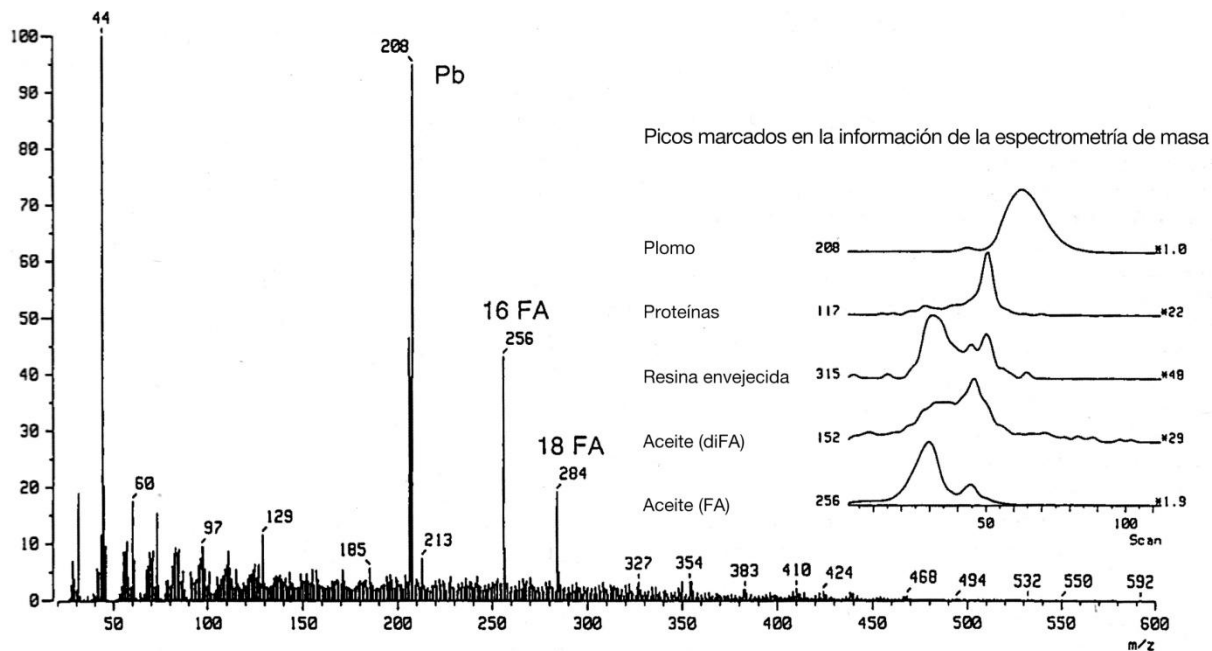
Cuando el *continuum* por formar está hecho del mismo material que el posible referente se dice que es homomatérico. Las ostensiones (*i.e.* cuando un objeto o fenómeno determinado se muestra como la expresión de la clase de objetos de que es miembro) son típicos casos de producción de signos homomatéricos. El *continuum* material de la tradición de la pintura al óleo, por el contrario, es siempre heteromatérico, es decir, que la expresión está formada de un material distinto al del posible referente, y ese material se elige arbitrariamente. La tradición pictórica en occidente eligió el aceite (mayoritariamente de linaza) coloreado dispuesto superficialmente para representar reyes, héroes, eclesiásticos y burgueses que en caso de haber existido estaban hechos de una materia totalmente diferente a la pintura al óleo. Se engendra en la pintura pues un plano expresivo o significante cuya substancia material

es totalmente ajena a la substancia material de los posibles referentes.⁵⁴

El Rembrandt Research Project, realizó a través del laboratorio AMOLF una espectrometría de masa sobre una muestra de un *impasto* en la manga blanca del hombre de la célebre pintura *La novia judía*, en el marco de una serie de investigaciones sobre la sustancia adhesiva de Rembrandt. En este caso, la química analítica y sus métodos fueron los auxiliares para identificar qué materiales usaba el pintor holandés como añadiduras a su enigmática pasta pictórica. Se realizaron distintas cromatografías y espectrometrías sobre varias muestras extraídas directamente de la superficie del cuadro (Wetering, 1997 [pp. 236-239]). La espectrometría consiste en la medición que realiza un espectrómetro de masa del peso molecular de los componentes analizados. Los resultados quedan registrados en un espectro que muestra la distribución de las mediciones en una representación gráfica de carácter lineal de los componentes según su masa. La presencia y la cantidad de un determinado componente se representan mediante un pico en este espectro [Cf. Figura 4].

⁵⁴ Salvo en los casos de aquellas pinturas metasemióticas que muestran en su mundo representado a otras pinturas, y que allí generan puntos del plano expresivo cuyo *continuum* material coincide con el plano expresivo del posible referente.

Pintura de plomo blanco del *impasto* elevado de la obra de Rembrandt *The Jewish Bride* (La novia judía)



[Figura 4]

Espectro obtenido con el análisis espectrométrico de masa del *impasto* blanco de la manga del hombre del cuadro *The Jewish Bride* (La novia judía). El pico pequeño de las proteínas, que indica la presencia de huevo, sólo se identificó como algo significativo después de que se hubieran encontrado proteínas a través del método de la cromatografía líquida de alto rendimiento (HPLC) en otro fragmento de la misma muestra. (Wetering, 1997 [p. 237])

Los resultados de este estudio junto a las otras espectrometrías y cromatografías practicadas revelaron en todas las ocasiones que en mayor medida el aceite de linaza frío, los pigmentos (como en este caso el plomo blanco) y las proteínas en menores proporciones –por el uso de huevo– eran los constituyentes principales de la estructura material de esta pintura. Materiales todos ellos radicalmente diferentes de los que constituyen por ejemplo, el posible referente de la muestra analizada: los hilos del tejido de una manga de paño blanco.

2.2.4. Articulación: texto hipocodificado-unidades gramaticalizadas

Si el proceso de codificación determina unidades o funciones semióticas mínimas, la hipercodificación puede (i) o bien regular el sentido de macrounidades semióticas (el caso de la retórica y la iconología), (ii) o bien analizar aquellas funciones semióticas mínimas en unidades menores a las que asigna nuevos sentidos (como la paralingüística hipercodifica las palabras asignándoles diferentes sentidos según los modos de pronunciación) (Eco, *Ibíd.* [p. 210]). Por su parte, la hipocodificación se trata

de cualquier operación de codificación imprecisa, es decir, que se admiten textos macroscópicos como las unidades pertinentes de algún código en formación capaces de transmitir sentidos difusos pero aún útiles. Toda la actividad de producción de signos pendula en el fondo entre estos dos procesos de codificación: “si la hipercodificación avanza desde códigos existentes hasta subcódigos más analíticos, la hipocodificación avanza desde códigos inexistentes (o desconocidos) hasta códigos potenciales o genéricos.” (Eco, *Ibíd.* [p. 213]). Eco reconoce que a veces la diferencia entre hipo- e hipercodificación se vuelve difusa y ambigua, para lo que propone el concepto de extracodificación que abarca a ambas, pues refiere a los casos donde el proceso de codificación desborda a las funciones o unidades semióticas tanto por exceso de organización o por defecto de precisión. La extracodificación permite luego pensar las diferencias entre gramáticas y textos, o en un sentido más amplio y recordando a Lotman, entre culturas gramaticalizadas y culturas textualizadas (Eco, *ibíd.* [pp. 217 y ss.]). La hipercodificación surge y a la vez redundante en la construcción de gramáticas, es decir, de sistemas de reglas bajo las que se combinan unidades discretas que generan signos. Estas unidades gramaticalizadas son consideradas correctas si se ajustan a las reglas de combinación. El caso que da Eco de cultura gramaticalizada es el exhaustivo y preciso derecho romano. La hipocodificación en cambio se asocia a la producción de textos, esto es, de súper-funciones o bloques semióticos macroscópicos, complejos y ambiguos cuya producción no posee reglas claras, estables o que se conocen del todo. El ejemplo de Eco en oposición al derecho romano, es la Common Law anglosajona “que propone las sentencias anteriores como textos en los que inspirarse para resolver de modo análogo casos análogos”.

Cabe aclarar que no son estrictamente correlativos los pares de términos hipercodificación- gramáticas e hipocodificación-textos, pues los fenómenos de extracodificación (tanto hiper- como hipo-) refieren a la organización y al funcionamiento de los códigos, mientras que las gramáticas y los textos refieren a tipos de producción de signos. De hecho, gramáticas y textos también se vinculan respectivamente con las operaciones de reproducción por *ratio facilis* e invención por *ratio difficilis* (descritas en 3.1.1 y 3.1.2).

El juicio estético es un excelente caso en el que se producen textos hipocodificados, numerosas veces apoyados sobre nociones amplias y difusas (como lo bello, el gusto, el placer, etc.). Más aún lo es el texto estético, la obra de arte. Eco describe el texto estético como un laboratorio semiótico donde se redefinen todos los aspectos de la función semiótica, y que se caracteriza por ser ambiguo, autorreflexivo, y por tener una especial manipulación en el *continuum* y en las microestructuras materiales del significante. Hjelmslev dijo que *la materia sigue siendo cada vez substancia para una nueva forma*, pero había relegado la tarea de una segmentación ulterior del *continuum* a alguna disciplina no semiótica como la física. Eco asume -como semiótico- que esa segmentación ulterior, ese proceso de hipercodificación sigue siendo de pertinencia semiótica: “en otras palabras, la experiencia estética, al revelar que en la materia que utiliza existe un espacio en el que individuar subformas y subsistemas, sugiere que los códigos de que parte podrían someterse a segmentación sucesiva.” (Eco, *ibíd.* [pp. 376]).

En el caso del texto pictórico, de la pintura orgánica en particular, ya hemos visto en 3.1.1 y 3.1.2 que cuando el trabajo físico requerido para producir la expresión es de reproducción de unidades preestablecidas, involucra

simultáneamente una *ratio facilis*. El caso de la virgen María, José, el niño, los magos y hasta los caballos y los maleteros semidesnudos en *La adoración de los magos* (1609-1629) de Rubens parecen poner al descubierto la combinación de estas maneras de producción semiótica, al menos en tales partes de la pintura. Podría pensarse pues en un cierto grado de gramaticalización del sistema de la pintura en tanto parece haber hipercodificación en los dos sentidos posibles: (i) hay regulación al nivel de macrounidades semióticas como es el iconograma de la Adoración *per sé*, o algunos rasgos generales de la composición o en los sistemas de representación, (ii) y también se organizan y semiotizan unidades pictóricas menores que comienzan a significar, como las pinceladas grumosas y los bordes toscos. Pero a la vez, dialécticamente, en la misma pintura coexisten en tensión niveles de la expresión que para producirse han involucrado el trabajo físico de invención por *ratio difficilis*, en tanto aparecen re combinaciones y nuevas formas de fragmentación del *continuum* pictórico. Allí, en esos niveles, la pintura se ofrece como un complejo texto hipocodificado, ambiguo, cuyo código está sino en formación, al menos en continua transformación por cada uno de los textos que de él se desprenden, y que avanzan desde las invenciones (modificaciones o instituciones de código) hasta las más flagrantes estilizaciones.

2.2.5. Dialécticas semióticas en la copia

La copia pictórica, por su parte, plantea una serie de rasgos que resultan relevantes semióticamente. Una copia pictórica puede hoy producirse o bien en contacto directo con la pintura original o referente (frente a ella, como ya se ha hecho incontables veces en los museos a lo largo de toda la

historia de la pintura orgánica), o bien a través de reproducciones de aquella pintura referente. La semiótica define a todos estos casos como fenómenos de reproducibilidad de las expresiones, que nos devuelve al problema de la tipología de los modos de producción pues aquí siempre está involucrada la relación tipo/espécimen. Existen, en general y desde el punto de vista del modo de fabricación de la expresión, dos tipos de reproducciones: (i) duplicativas (que producen *dobles*) y (ii) parciales (que producen *reproducciones* propiamente dichas) (Cf. Eco, 1976 [pp. 269-275]). En el caso de las reproducciones absolutamente duplicativas un espécimen posee todas las propiedades del modelo de su tipo o bien de otro espécimen idéntico. Eco, siguiendo a Maltese, señala que una reproducción exacta y absoluta de todas las cualidades de un objeto, incluso las más imperceptibles e incontrolables, es en realidad un imposible, una utopía, pero que a la vez existe un umbral de reconocimiento que determina a una reproducción lograda (que ha conservado un cierto número de rasgos del modelo) como un doble exacto. Así es que imaginar a una copia pictórica como un doble exacto es una creencia o una expectativa falsa, e intentar desmentir a la reproducción comparándola con el original es un partido ya ganado de antemano:

Para obtener un doble es necesario, naturalmente, reproducir todas las propiedades del modelo, manteniéndolas en el mismo orden, y, para hacerlo, hay que conocer la regla que ha presidido la producción del objeto modelo. Duplicar no es representar ni imitar (en el sentido de “hacer una imagen de”), sino reproducir, mediante procedimientos iguales, condiciones iguales. (Eco, 1976 [pp. 272])

Son muchas y complejas las reglas de producción de una pintura modelo o referente para una copia hecha frente a ella (por ejemplo en los pasillos de un museo). De hecho, buena parte del sentido de la actividad del copista es precisamente aprender e involucrarse con las dificultades de ese mismo oficio pictórico. En parte, un copista desentraña, desmonta e incorpora las reglas, trucos y procedimientos de producción de la pintura original para incorporarlas a su repertorio de habilidades artísticas, pero en parte inventa nuevas reglas de producción en su propio espécimen pictórico. Una copia no llegará a ser nunca un doble exacto o una reproducción absolutamente duplicativa por varios motivos: **a.** la enorme complejidad en las modalidades de producción de la expresión del modelo, **b.** la enorme cantidad de reglas, factores y decisiones que determinan y atraviesan esas modalidades, **c.** la señal pictórica resultante se ofrece como una textura expresiva densa y continua, lo cual dificulta el reconocimiento de *a* y *b*. La célebre obra *Ronda nocturna* de Rembrandt posee una antigua copia, casi contemporánea (pintada en un periodo aproximado de siete años después de la creación del original) hecha por el pintor Gerrit Lundens (1622-1686), también holandés. A diferencia del original, la copia está hecha a una escala mucho más reducida (siendo el modelo de 363x437 cm, y el espécimen copiado de 66,5x85,5 cm), sobre tabla en vez de lienzo y se conserva en muy buenas condiciones (Cf. Wetering, 1997 [pp. 196-198]). A raíz de su corta distancia temporal, lo que permite suponer que ambos pintores manejaban el mismo repertorio de saberes, técnicas y materiales, original y copia poseen un enorme y reconocible parecido (de elementos pertinentes del modelo reproducidos en la copia) en virtud del cual se puede reconocer la operación de reproducción duplicativa. Pero simultáneamente, la copia posee una enorme cantidad de

rasgos sutilmente independientes del tipo, todos ellos igualmente reconocibles, lo que permite también pensarla dialécticamente como una reproducción parcial.



Izq.: Rembrandt, *Night watch (The company of Captain Frans Banning Cocq and Lieutenant Willem van Ruytenburch)* (Ronda nocturna [La compañía del capitán Frans Banning Cocq y del teniente Willem van Ruytenburch]), 1642, lienzo, 363x437 cm, Rijksmuseum, Amsterdam [detalle]. Der: Gerrit Lundens, Copia de la Ronda nocturna, sin fecha, tabla, 66,5x85,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (préstamos de la National Gallery, Londres) [detalle].

Existen también otros factores que interfieren en el reconocimiento de una copia pictórica como un doble y que

derivan de: **d.** las diferentes circunstancias concretas de producción entre el tipo y el espécimen, siendo por lo general, la pintura original o modelo producida en un taller o estudio personal o bien *plein air*, y la copia directa por su parte se ha tratado de una práctica instituida especialmente en museos y galerías. Esa dimensión institucional de la copia conlleva algunas limitaciones en la propia práctica copista: en principio que el pintor no está trabajando en la soledad de su taller privado sino en un espacio público, o al menos en un contexto donde no está solo sino que trabaja rodeado de visitantes curiosos y respondiendo a una serie de prescripciones museísticas. Una de ellas es clave: regularmente los museos habilitan sólo copias cuyos soportes sean menores que el original al menos en 5 cm en cada uno de sus lados. Si bien esta medida atiende a evitar falsificaciones y a un principio de practicidad (de movilidad y almacenamiento del bastidor en las salas de los museos), se traduce hacia el interior de la producción pictórica en diferencias estructurales de escala respecto del original. El mismo pincel que quizá se usó en la pintura modelo, insufla en la copia –por ser menor- proporcionalmente más material pictórico. El copista se ve así obligado a recalibrar todo el repertorio de herramientas y consistencias del material pictórico para que las dimensiones de una forma o una mancha del original sean proporcionales en la copia. Hay detalles que en la reducción que significa la copia o bien desaparecen o aparecen pero robustecidos. Suele desatarse así en la copia a raíz de las sucesivas correcciones entre el espécimen y el modelo un proceso de engrosamiento de la sustancia pictórica: dice Barthes (1984 [p. 115]) que “la palabra es irreversible, esa es su fatalidad. Lo que ya se ha dicho no puede recogerse, *salvo para aumentarlo*: corregir en este caso, quiere decir, cosa rara, añadir.” A la copia pictórica le ocurre algo parecido, pues allí donde hay una

pincelada suelta y espontánea en el original, aquí en la copia hay dos o tres pinceladas de ajuste y corrección en la forma, en el color, en la densidad o en la ubicación. A cierta distancia el copista arriesga una pincelada, pero de cerca descubre otras características que debe incorporar o rectificar. La copia es una auténtica pintura de *repentir*, hecha al curso de incontables arrepentimientos. Y de allí proviene su desfasaje nutricional, su engordamiento por acumulación de materia adherida a la superficie: corregir, en el habla como en la pintura, significa siempre seguir pronunciando. Otro factor influyente es e. la historicidad del material pictórico, que salvo casos de copias hechas a partir de pinturas que le son contemporáneas, la sustancia pictórica tiene condiciones de fabricación que fluctúan históricamente al ritmo de las posibilidades e innovaciones de la técnica de cada región y de cada momento. Podríamos registrar esto en la historia de los materiales que los pintores han usado. Para más, un sólo pigmento es capaz de registrar los radicales cambios en los contextos de producción del material pictórico: el ultramarino auténtico deriva de un mineral llamado lazurita popular en la Edad Media como lapislázuli, y ya conocido como piedra preciosa en la Mesopotamia, en Egipto y en China hace unos 5000 años. Ingresó a Occidente en la Edad Media desde Oriente a través de Venecia: Marco Polo en 1271 observó la elaboración de un pigmento azul a partir del mineral lapislázuli. Así producido, moliendo y lavando el lapislázuli, se obtenía el pigmento ultramarino auténtico o natural, que era muy costoso (se pesaba en oro). Se implementó primero en las miniaturas de los libros medievales, y a partir del siglo XIV en las pinturas de caballete. En el siglo XVII su uso disminuye por la aparición del azul de Prusia, y en el siglo

XIX comienza la fabricación del ultramarino sintético.⁵⁵ Así, que no es materialmente lo mismo una pintura de la Virgen y el niño hecha en algún taller del renacimiento, que una copia suya hecha en los pasillos de un museo por algún pintor en el siglo XVIII. Para estos casos, en los que la pintura modelo dista históricamente de la copia espécimen podríamos agregar una variable más: **f.** el paso del tiempo, el envejecimiento produce un serie de alteraciones y movimientos en la estructura material del cuadro que redundan en modificaciones semióticas en tanto modifica la textura expresiva de la pintura. Los pigmentos cuando envejecen tienden a oscurecerse, al mismo tiempo que los aceites polimerizan y tienden a volver todas las veladuras más translúcidas, y simultáneamente los barnices oscurecen, amarillentan y craquelan. Además de las cicatrices microsuperficiales que casi todas las pinturas llevan por su suerte histórica: cortes, costuras, parches, restauraciones, raspajes, limpiezas, etc. Todas esas capas de tiempo adheridas a la superficie pictórica sustraen las características originarias que tuvo esa pintura en el momento que fue terminada a reductos inaccesibles para los copistas.

Si bien el intento de reconstruir el proceso de producción pictórico de la tradición de la pintura al óleo se trata de una empresa áspera y ambiciosa, tampoco es cierto que como afirma Eco “como mínimo, no estamos en condiciones de reconstruir el proceso productivo etapa a etapa y en el

⁵⁵ “Después de los primeros análisis del auténtico ultramarino realizados en el año 1806, los químicos Guimet, Gmelin y Kóttig publicaban simultánea e independientemente en 1828 procedimientos para su obtención sintética. Desde 1829 la manufactura de porcelana de Sajonia fabricó ultramarino sintético; en 1830 fue fundada la primera fábrica de ultramarino en Francia; en 1834 se estableció la primera fábrica alemana de ultramarino.” (Doerner, 1921 [p.67])

orden en que se ha realizado.” (Eco, *ibíd.* [p. 273]). Existen hoy crecientes y coordinados intentos de estudiar y recuperar esos procesos productivos, articulando ajustados análisis comparativos de las estructuras materiales de las superficies pictóricas con el saber acumulado y registrado en manuales y tratados de los propios pintores, de críticos e historiadores de la época de realización de la pintura. Así es que un copista quizá jamás produzca un doble exacto (algo que con suerte un falsificador sí lograría), pero en la medida que maneje el mismo saber experto del oficio pictórico estará en condiciones de reproducir algunos procedimientos y condiciones de producción que se traducirán en cualidades o propiedades expresivas que acabarán por acercar su reproducción parcial a un doble del modelo. Las copias pictóricas se tratan en general de reproducciones parciales, pues no son nunca el doble de un mismo tipo pictórico, sino que el espécimen producido –la copia– es diferente del modelo. En las reproducciones el tipo prescribe sólo algunas de las propiedades pertinentes que debe tener el espécimen para que se reconozca como una reproducción satisfactoria, aunque posea características propias e independientes del tipo. La era de la reproductibilidad técnica tan bien diagnosticada por Benjamin en 1936 ha modificado sustancialmente la experiencia estética y el contacto con la obra de arte, habilitando nuevas formas de contacto con, por ejemplo, las pinturas originales. Hoy asistimos a un enorme perfeccionamiento en los instrumentos de registro y en las técnicas de impresión, que deriva en publicaciones (tanto en papel como en la web) de reproducciones de alta calidad de pinturas del pasado. Siguen siendo semióticamente reproducciones parciales de aquellas pinturas, porque por más alta definición que posean han transformado rasgos expresivos pertinentes del modelo (especialmente las

referidas a la opacidad pictórica, al *continuum* material, como las cualidades de los pigmentos, aceites y barnices, las texturas, superposiciones, transparencias, *impastos*, grumos y relieves) en unidades discretas y regulares de un sistema de impresión (en un libro) o de proyección lumínica (en un monitor). Sin embargo, son capaces de inspirar en el presente nuevos intentos de reproducciones pictóricas que tiendan a reconstruir las numerosas y complejas reglas y las condiciones de producción de pinturas orgánicas: hoy un copista puede serlo igualmente sin asistir a museos ni estar necesariamente en contacto con los originales.

2.3. La pintura orgánica como código de tres articulaciones

La propuesta de una tipología de los modos de producción semiótica permite pensar las implicancias semióticas del material pictórico. Hasta aquí hemos visto en la pintura barroca los trabajos ejercidos sobre el *continuum* expresivo para producir físicamente el plano expresivo: luego, queda pendiente el problema de su correlación con el plano del contenido. La teoría de los códigos se ocupa de las estructuras de la función semiótica, que aquí asumiremos ya no como dependientes de tipos de signos fijos (como lo hizo creer la semiótica pierciana) sino como el resultado de la conjugación de diferentes tipos de operaciones productivas. Tradicionalmente la semiótica entendía por código un sistema de signos, de semas (Prieto, 1966) o un sistema semiótico (Hjelmslev, 1943), esto es, un conjunto ordenado de correlaciones instituidas entre los campos semánticos y sintácticos. Eco elabora en el *Tratado* una distinción crítica en el concepto de código, y diferencia entre los s-códigos y

los códigos propiamente dichos. Los códigos en tanto sistemas o *s-códigos* se pueden referir a (a) sistemas sintácticos, (b) semánticos y (c) de comportamiento. (a) Los sistemas sintácticos se tratan de un conjunto de señales⁵⁶ o unidades significantes (o formales) estructuradas por leyes combinatorias. (b) Los sistemas semánticos se tratan de una serie de nociones, ideas o contenidos de una posible comunicación. (c) Y los sistemas de comportamiento se tratan de un conjunto de posibles respuestas por parte del destinatario. Todos y cada uno de ellos constituyen sistemas puramente articulatorios, oposicionales, autónomos y paralelos entre sí, en base a un número limitado de elementos discretos. Mejor aún, son *tout court* estructuras, en tanto los valores de sus elementos se determinan gramaticalmente (mediante posiciones y diferencias internas), y tales se evidencian a través de la comparación entre distintos fenómenos que refieren al propio sistema de relaciones. Por su parte, un código propiamente dicho es la compleja regla que asocia algunos elementos de un s-código a los elementos de otro o más s-códigos:

Dicha regla establece que determinada serie de señales sintácticas se refiere a un estado del mundo o a determinada segmentación pertinente del sistema semántico; o bien establece que tanto las unidades del sistema semántico como las del sistema sintáctico, una vez asociadas, corresponden a determinada respuesta (...). (Eco, 1976 [p.65])

⁵⁶ Eco define a las señales de la siguiente manera: “el objeto específico de una teoría de la información no son los signos, sino unidades de transmisión que pueden computarse cuantitativamente, e independientemente de su significado posible; dichas unidades se denominan señales, pero no son signos.” (Eco, 1976 [pp.41-42]).

Esa correlación que desata el código entre sistemas que son en principio relativamente autónomos, genera un cuadro de significación con algún propósito comunicativo, y convierte a los elementos correlacionados en funtivos semióticos, y a los sistemas o s-códigos en los planos de esa correlación. El verbocentrismo semiótico reconocía sólo como lengua a los sistemas de comunicación que poseen la doble articulación, característica propia del código de la lengua verbal. En la lengua hay un grupo de elementos de primera articulación, los monemas (gramaticalmente, las palabras), que están dotados de significación, que se combinan entre sí para engendrar los sintagmas (grupos de palabras, oraciones o enunciados). Luego, estos elementos de articulación primaria pueden ser analizados a través de los fonemas (gramaticalmente, son las letras como equivalentes formales de los sonidos mínimos del habla): los elementos de la segunda articulación. Los fonemas son un grupo limitado de unidades aún sin significado, pero sus combinaciones en monemas y estos en sintagmas se multiplican indefinidamente y además, cosa radical, comienzan a significar. En el lenguaje verbal los procesos de significación y comunicación surgen del juego entre estos dos niveles de articulación, *ergo*, los códigos más débiles o flexibles no eran reconocidos como auténticos códigos. Esto impulsó a la elaboración de una serie de relaciones teóricas restrictivas entre el lenguaje y otros terrenos semióticos, bajo las rígidas y dogmáticas premisas del mito de la doble articulación verbal: 1. No hay lenguaje si no hay doble articulación, 2. La doble articulación no es móvil, sino que tiene raíces culturales, ancladas a su vez en posibilidades naturales. Lévi-Strauss (1961) y más adelante Filiberto Menna (1975) harán uso de estas premisas para pensar la pintura y sus posibilidades de ser reconocida como lenguaje. Para ambos sólo es posible rescatar sólo una línea

de la pintura que sería la única que se adapta a ellas, y que por lo tanto es la única que adquiere el *status* de lenguaje: para el primero se trata de la pintura de representación o icónica (comúnmente llamada figurativa), para el segundo es la pintura de superficie o anicónica (común y equívocamente llamada abstracta). Contra ello – específicamente discutiendo con Lévi-Strauss- Eco opone otras dos premisas para poder pensar otros sistemas (*e.g.* el artístico) como lenguaje: 1. Hay códigos comunicativos con otros tipos de articulación diferentes a la doble articulación verbal o simplemente con ninguna articulación, 2. Hay códigos en los que los niveles de articulación son permutables: “lo importante es no esforzarse vanamente en identificar un número determinado de articulaciones en una relación fija.” (Eco, *ibíd.* [p.264]). La idea de la doble articulación se trata, siguiendo a Eco, de un mito que no agota los procesos de significación de otros sistemas de signos, como en nuestro caso, la pintura. Así Eco plantea flexibilizar el concepto de unidad combinatoria, atendiendo a las particularidades de cada sistema semiótico y comenzar a reconocer que hay algunos de esos sistemas cuyos códigos escapan a la doble articulación. Esto supone entonces tomar distancia del lenguaje verbal como modelo regulador para pensar y analizar como lenguajes a otros sistemas de significación.

El fenómeno de la pintura orgánica se ofrece semióticamente como un texto ambiguo y denso a raíz de su complejo código, esto es, de la difusa, elástica y laberíntica regla que correlaciona el plano expresivo y el plano del contenido. El código pictórico, si lo hubiese, se trata de uno débil, impreciso, mutable y definido groseramente, donde las correlaciones semióticas son variables difusas más que rasgos fijos y pertinentes. Habría entonces en la tradición de la pintura al óleo una cierta codificación que determina la

producción del artefacto pictórico (la segmentación del *continuum* pictórico), pero que se invisibiliza y diluye en la aparición enigmática, simultánea y superficial del resultado. Eco conjetura que el código cinematográfico es el único en el que se manifiesta una tercera articulación.⁵⁷ Pero aquí intentaré demostrar que es posible pensar que la pintura orgánica ha sido franqueada por un código de tres articulaciones. Consideremos para ello y otra vez *La adoración de los magos* de Rubens como un texto pictórico, centrándonos en eso que aparece sensiblemente (a los sentidos). Tenemos una cadena sintáctica articulada, un sintagma en el que identificamos como partes componentes:

a. Enunciados icónicos que se combinan sincrónicamente entre ellos, del orden de «una mujer joven, Castaña está sentada, y sobre su falda está sosteniendo a un niño recién nacido, probablemente su hijo, etc.» Estos enunciados pueden ser analizados en **signos icónicos** más pequeños tales como «nariz humana», «ojo», «manto», etc., reconocibles gracias al enunciado como contexto que confiere su significado contextual y lo carga de connotaciones o de denotaciones. He aquí la primera articulación.

b. Estos signos, basados en un código perceptivo, podrían ser a su vez analizados como **figuras visuales** o iconemas: /ángulos/, /relaciones de claroscuro/, /curvas/, /relaciones de figura fondo/, etc. Estas figuras visuales son correlativas a lo que Bense identifica como los elementos base de forma o **formemas** y los elementos base de color o **cromemas** (Menna, 1974 [p. 10]). He aquí la segunda articulación.

⁵⁷ A continuación me ajustaré muy de cerca a la explicación que hace Eco del código cinematográfico como código con la tercera articulación, pero adaptándolo a un intento de explicación de esa misma tercera articulación en la pintura barroca. (Cf. Eco, 1968 [pp. 283-285]).

c. Pero pasando de la imagen a la estructura material de la pintura, los personajes poseen una profundidad (cromática) y un espesor; los íconos generan los **pictomorfemas** (si me es concedido el término), a través de un movimiento diacrónico (en el proceso de construcción de la pintura en el tiempo) y sintópico (en el mismo lugar, sobre la misma superficie por la acumulación y superposición de las capas de pintura). Pero en la pintura sucede algo más. En realidad, la física, la química y la reología se plantean el problema de si los *pictomorfemas* como unidades pictóricas significantes (y por ello, si se quiere comparables a los monemas y por lo tanto definibles como funitivos pictóricos) pueden descomponerse en figuras pictóricas, es decir, en **pictoremas** (otra vez: propongo esta nueva expresión), porciones discretas de pictomorfemas que no sean porciones de su significado (en el sentido de que varias pequeñas unidades de superficie pictórica, desprovistas de sentido, pueden componer varias unidades pictóricas provistas de sentido). Ahora bien, la física encuentra dificultad para identificar los momentos discretos dentro del *continuum* pictórico, pero las cámaras radiográficas, las estratigrafías, las cromatografías, las espectrometrías y el microscopio no. Ellos permiten observar cómo se descomponen los pictomorfemas en varias unidades discretas que por sí mismas todavía no pueden significar nada, y que tienen un valor diferencial u oposicional respecto de otras unidades discretas. Si subdividimos en varios niveles dos unidades pictóricas características de una escena, como el signo «carne humana» y el signo «piel animal» tendremos varias cualidades materiales distintas que no podemos identificar como cualidades de los pictomorfemas «carne humana» y «piel animal»; la cualidad de /interacción (opacidad/transparencia) entre una veladura de color

verdoso y una de color rojizo/ puede ser la figura de un signo «piel animal» combinada con el signo «caballo ocre montado por un hidalgo» (el sintagma sería «caballo de pelaje ocre montado por un hidalgo»), como también puede ser la figura del signo «carne humana» combinada con el signo «piel negra» (que también puede tener diversas connotaciones y que se compone en el sintagma «carne humana de una persona de raza negra»).

Por lo tanto algunos estudios complementarios al análisis semiótico nos dan figuras pictóricas carentes de significado, aislables en el ámbito sincrónico del texto icónico, combinables en signos o fúntivos pictóricos los cuales, a su vez, generan sintagmas más amplios y adicionales hasta el infinito.

2.3.1. El concepto de figura

Parece ser que en 1943 Louis Hjelmslev fue quien empleó el término *figura* por primera vez para identificar un nivel semiótico general en el que se disponen un repertorio limitado de elementos fundamentales para componer por combinaciones las unidades expresivas. En este nivel, el concepto de figura ha inaugurado toda una línea de reflexiones en torno a las unidades mínimas del lenguaje verbal (fonemas), como a las de cualquier otro sistema semiótico.

Teniendo en cuenta que se necesita un número ilimitado de signos, podrán construirse todos los signos a partir de no-signos, cuyo número es limitado, y preferiblemente, rigurosamente limitado. A aquellos no-signos que entran en un sistema de signos como parte de éstos los llamaremos aquí figuras, término puramente operativo,

introducido simplemente por razones de conveniencia.
(Hjelmslev, 1943 [p.71])

Para arribar al concepto de figura, Hjelmslev se posiciona en el centro de un proceso de análisis descomposicional (*breaking down*) para abordar expresiones de signo de varias lenguas y descomponerlas en sus partes constitutivas: todas resisten hasta cierto punto el avance del análisis semiótico, pero a partir de cierto umbral sus elementos ya no son portadores de significación, es decir, esas sub-unidades expresivas no están en correlación con las sub-unidades del plano del contenido: allí aparecen las figuras. Luego, inductivamente es posible presuponer que las sílabas de la mayoría de las lenguas y sobre todo los fonemas no poseen función de signo, sino que son solamente una parte de esta función o bien de la expresión o bien del contenido. Al respecto agrega Prieto que las figuras son los *articuli* de los significantes cuando estos están a su vez articulados o contruidos por unidades menores. Es decir, que las figuras son los factores de la expresión de un signo que no se corresponde con un factor del significado (Prieto, 1966 [p.122]). Así, en la descripción analítica de estas *figuras*, se tiene que abordar por separado la expresión y el contenido, porque cada uno de estos planos posee un repertorio limitado, autónomo y paralelo de *figuras*, con las que elaboran las innumerables unidades que entran en correlación semiótica. Son, por un lado, unidades más reducidas desde el punto de vista de la semiosis (son partes de signos o todavía no-signos y no poseen significación), pero son a la vez analíticamente más extensas porque son unidades abstractas, invariantes que participan cada una en la construcción de varios signos distintos. O bien como señala Menna, no son hechos, sino clases de hechos, *e.g.* los fonemas no son complejos verbales

articulados, sino tipo de sonidos simples, golpes de voz mínimos:

En el disco de Rood, 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. (Menna, 1975 [p.11]).

Son más extensas entonces porque son comunes a varios signos articulados y porque se distribuyen y posicionan dentro de un sistema organizado por dependencias y oposiciones internas (Prieto, 1966 [p.122]).

El hecho de que las figuras constituyan un número limitado otorga un alto grado de utilidad y economía al lenguaje, aunque sin perder la riqueza semiótica que deriva de las infinitas posibilidades combinatorias de las figuras. Dicho de otro modo, las figuras son unidades menores desprovistas de significado que por combinación pueden engendrar infinitas unidades de significación. A partir de un puñado de figuras y cambiando simplemente su orden, los usuarios del lenguaje pueden construir una legión de signos. Si una lengua estuviese ordenada internamente en base a un número ilimitado de unidades fundamentales sería ciertamente inmanejable e imposible de utilizar con fines comunicativos. La arquitectura del complejísimo y abrumador sistema lingüístico descansa pues sobre un sistema de figuras muchos más simple y reducido. Las figuras componen así un rasgo interno y propio de toda lengua, razón por la cual Hjelmslev concluye que las lenguas antes de constituir sistemas de signos, son “sistemas de figuras que pueden usarse para construir signos.” (Hjelmslev, 1943 [p.72]). Ahora bien, ¿cómo son esos

sistemas de figuras? En principio y como cualquier sistema, ordena y vuelve comprensible y comparable una serie de estados de hechos.⁵⁸ Esto significa que ese sistema dispone de un repertorio reducido de unidades cuyo valor es puramente oposicional: cada figura adquiere una posición diferente en el sistema, y las diferencias entre ellas se trazan precisamente a partir de esas posiciones distintas. Cada figura desde la posición que ocupa se opone a cualquiera otra del resto y ese resto simultáneamente la circunscribe y la define. Además, en el interior del sistema se engendra una gramática o repertorio de reglas combinatorias, pues las figuras se someten a relaciones internas de combinación, substitución y conmutación. El procedimiento analítico lo que hace es pues descomponer las unidades expresivas en sus componentes elementales o figuras, y organiza estas unidades de base a partir de las relaciones y dependencias internas, fundadas en reglas combinatorias más o menos estables y que las convierte en un conjunto fuertemente solidario, *i.e.* en una estructura.

2.3.2. Pictoremas o figuras pictóricas

Del mismo modo en que Hjelmslev y Prieto se centraron en usar el concepto de figura para explicar el funcionamiento del signo verbal, Eco lo hará para el signo icónico y Menna para el signo pictórico. En *La estructura ausente* el semiólogo italiano detalla la organización del código icónico, que estaría articulado en (i) figuras (condiciones de percepción que se traducen en señales gráficas: /líneas/,

⁵⁸ Es necesario reconocer que la organización estructural de un sistema deriva de un modelo construido conceptualmente y establecido con el fin de identificar y ordenar diferentes fenómenos bajo un punto de vista unificado.

/puntos/, /ángulos/, /relaciones de figura-fondo/, /contrastes de luz/, /relaciones geométricas/); (ii) signos icónicos (son las primeras unidades visuales de reconocimiento, tanto gráficos –como «patas», «quijada», «crinas»-, como modelos abstractos, símbolos o modelos abstractos del objeto –como un cuadrado con un triángulo pueden componer el signo «casa»-); y (iii) enunciados icónicos (lo que Prieto llama semas, o lo que habitualmente se denomina imágenes o más propiamente *signos icónicos*, pudiendo ser estos muy complejos, del tipo de «esto es un caballo con la cabeza encorvada y avanzando con la pata delantera izquierda»). En *La opción analítica en el arte moderno* Filiberto Menna detalla la organización del código pictórico en (i) figuras (formemas o unidades mínimas de forma, y cromemas o unidades mínimas de color ambas carentes de significado, que igual al código icónico, se tratan de señales gráficas: /líneas/, /puntos/, /ángulos/, etc. La corriente anicónica de la pintura analítica que va desde el cubismo hasta *De Stijl*, la abstracción geométrica y el minimalismo, se ha focalizado en la individualización de las figuras pictóricas, llevando la totalidad del cuadro a unidades pictóricas de base sin significación y a las reglas de su organización. *E.g.* Albers, Malevitch, Mondrian, Reinhardt; (ii) signos pictóricos (perceptemas o unidades perceptivas con valor significacional, presentes sólo en el caso de pinturas icónicas como *La Grande Jatte* de Seurat, o en la pintura geometrizarante de Cézanne y luego del cubismo analítico, donde las figuras a la vez que se exhiben como tales, todavía construyen signos como «sombrija», «pollera», «sombrero»); y (iii) enunciados pictóricos (igual que en los códigos icónicos, se trata de imágenes más complejas presentes sólo en la pintura de representación).



De izq. a der.: Kazimir Malévich, *Cuadrado negro* (1923); Piet Mondrian, *Composición ii en rojo, azul y amarillo* (1930); Josef Albers, *Homenaje al cuadrado* (1950); Ad Reinhardt, *Pintura abstracta* (1959).

La reducción a las unidades significacionales mínimas a la que se ha sometido la pintura durante el siglo xx, pone de manifiesto –entre otras cosas- que esas unidades básicas (como las formas geométricas más simples, los colores primarios puros o directamente superficies monocromáticas) ya formaban parte de la pintura del pasado. La pintura convirtió a sus propios elementos formales de base (figuras) en su tema, y con ello produjo dos cosas: 1. se volvió lenguaje (Menna, 1975), 2. luego, puso de manifiesto que ese carácter lingüístico estuvo siempre en la pintura. Es decir, cuando el carácter lingüístico de la pintura se transformó en su principio constitutivo, reveló retrospectivamente a toda la pintura del pasado como lingüística. El blanco crudo del lienzo o cubierto tan solo con un color era uno de los primeros estadios del procedimiento pictórico de los pintores ya desde el renacimiento. El avance de la técnica, el estudio sobre la estructura material de las pinturas del pasado, la recuperación de los tratados y manuales del oficio y la propia superficie de muchas pinturas sin terminar son buena muestra de ello. El caso es que en la pintura orgánica al óleo esos estadios de la pintura eran parcialmente tapados por capas o veladuras en las que progresivamente

se avanzaba hacia la representación: cada veladura retomaba algo de la anterior y a la vez le aportaba algo nuevo, orientando la imagen hacia la ilusión mimética. El resultado de este proceso de sucesivas instancias de adhesiones de diversas capas de material pictórico relacionadas entre sí es una imagen densa y compleja: un texto pictórico. ¿Acaso estas veladuras o capas pictóricas no constituyen un repertorio limitado de unidades elementales a partir del cual se construye por combinación el cuadro? Esto es ¿no se tratan las veladuras de auténticas figuras pictóricas?

Veámoslo más detenidamente: ya habíamos definido en 3.2.1 que el concepto de *figura* tal como lo entiende Hjelmslev, Prieto y Menna preescribe a partir de su función en la lengua verbal una serie de rasgos generales, mediante los cuales podríamos hipotetizar que otras cosas también son figuras y que sobre ellas se configuran otros sistemas lingüísticos no-verbales (como la pintura orgánica). En el siguiente cuadro se detallan *ix* rasgos pertinentes en las veladuras pictóricas que las permiten pensar como figuras por derecho propio:

	Características generales		En la pintura orgánica: veladuras
Figuras	<i>i</i>	Unidades elementales	Cada veladura es una unidad superficial mínima (equiparable a los cromemas y a los formemas): más allá el análisis descomposicional no encuentra más que el <i>continuum</i> material.
	<i>ii</i>	No- signos o parte de signos o pre-signos	Cada veladura no constituye <i>per sé</i> un texto pictórico, ni tampoco signos y enunciados. En la relación entre ellas comienzan a significar.
	<i>iii</i>	Carentes de significado denotacional	La significación va creciendo conforme las veladuras se acercan a la superficie visible.
	<i>iv</i>	Diferenciales, discretas, discontinuas	La discontinuidad está en la secuencia de procedimientos, luego es sólo observable al microscopio o por radiografía.
	<i>v</i>	Relaciones de posición y oposición	Posiciones verticales (arriba/abajo). Oposiciones: transparencia, opacidad, apertura, impermeabilidad, superposición/yuxtaposición, combinación de las anteriores.

	<i>vi</i>	Invariantes	Oficio pictórico: codificación y ritualización de los procedimientos.
	<i>vii</i>	Entidades lingüísticas abstractas: clases de hechos	Constantes en las figuras: <i>médium</i> , pigmentos, estructura de pincelada, cromatismo, consistencia, función.
	<i>viii</i>	Gramática: organizadas por reglas sintácticas o combinatorias de dependencia interna	Superposición de las veladuras bajo distintas relaciones de opacidad y transparencia entre sí.
	<i>ix</i>	Estructuras: forman conjuntos fuertemente solidarios	Amalgama material y apariencia pictórica.

Para discernir estos rasgos en una pintura, nuevamente nos servirá de caso ejemplar *La adoración de los magos* de Pedro Pablo Rubens.⁵⁹ Esta obra—como todas las que fueron hechas durante la modernidad— podríamos imaginarla como un sándwich o una lasagna: está pintada en varias capas de pintura superpuestas una sobre otra. Cada veladura constituye unidades superficiales más o menos regulares en virtud de varios factores. El oficio, en el barroco y en general durante la modernidad, preestablecía el orden y la naturaleza de la secuencia de las veladuras. Además, cada una de ellas se aplicaba por lo general en sesiones, jornadas o *giornatas* de trabajo diferentes. Había un alto grado de regularidad en la elección de los soportes (casi siempre lienzo), de los materiales y *médiums* (pigmentos en su mayoría naturales, aceite de linaza o nogal) y en varias de las capas pictóricas (las *imprimaturas* con albayalde o blanco de plomo, el boceto pictórico hecho con el llamado “color muerto”, las luces hechas con *impastos*, o el uso de barnices tintados para unificar el cromatismo final del

⁵⁹ Dos motivos la vuelven teóricamente interesante y pertinente: primero, en octubre de 2002 el Museo Nacional del Prado finalizó el proceso de restauración de la pintura, que llevó un total de dos años. La instancia de restauración liberó un enorme caudal de información sobre la estructura pictórica del cuadro, los materiales y procedimientos empleados por Rubens y la suerte histórica de esta pintura, y fue además una buena oportunidad de observar y analizar la pintura pormenorizadamente para otros especialistas. Así, en 2005 el Museo del Prado inauguró una muestra dedicada sólo a la *Adoración* de Rubens, con los resultados tanto de la restauración de la tela como de la investigación sobre ella. El segundo motivo, es que a raíz de esa muestra se publicó un exhaustivo catálogo que revela la secuencia y la complejidad del método pictórico de Rubens, a la vez que hecha luz sobre algunos aspectos de todo el sistema de la pintura orgánica.

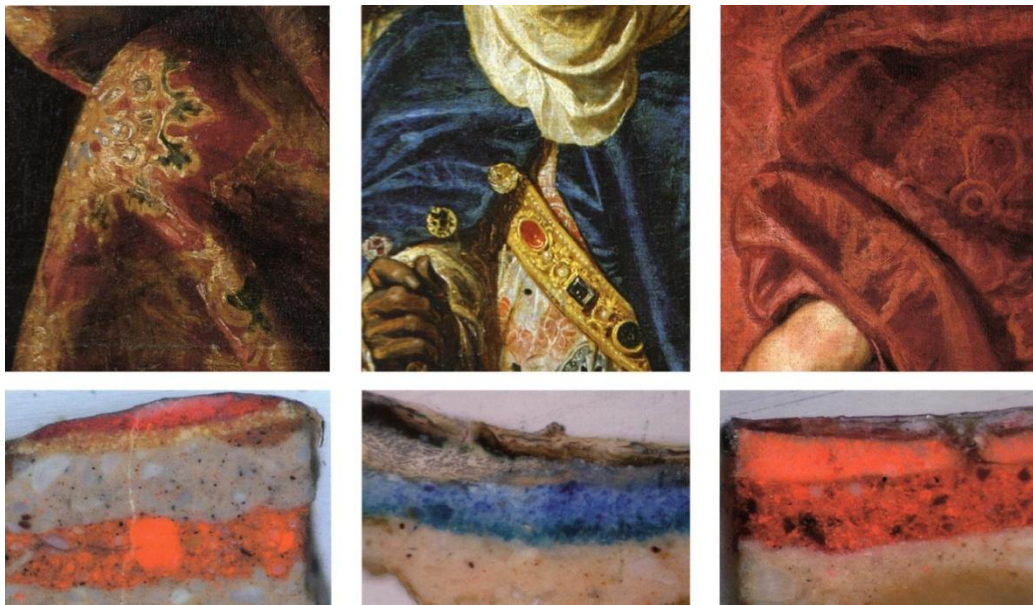
cuadro). Para más, en algunas ocasiones, los pintores aplicaban finas capas de barniz entre una veladura de pintura y otra para impermeabilizar el color en algunas zonas de modo que se haga visible cuando impacte la luz sobre la superficie.⁶⁰ Cada una de estas láminas de pintura guarda en toda su extensión cierta regularidad interna, es decir, que posee una serie de cualidades propias que sostiene a lo largo y lo ancho de la superficie pictórica. Tres micro-cortes transversales sobre tres puntos distintos de la superficie de la *Adoración* dan cuenta de una estructura material casi idéntica, en tanto la secuencia, la distribución y la composición de los estratos pictóricos es común a todas las muestras. Se tratan de muestras extraídas de los mantos de los tres magos: en todos los casos hay un primer estrato (el *primer* o base pictórica) de espesor considerable –entre 30 y 200 micras (milésima de milímetro)- compuesto mayormente de blanco de plomo (o albayalde o blanco Kremser) y pequeñas cantidades de tierras (especialmente un tierra rojizo llamado “tierra de Esquivias” usado regularmente en el siglo diecisiete y dieciocho en la Escuela de Madrid), negro *elephantinum* (o negro de hueso o de marfil) y pequeños y dispersos granos de calcita y de rojo saturno o de plomo.⁶¹ Luego, aparecen los primeros

⁶⁰ “Translucent varnishes (...) where detected between the paint layers in many of the cross-sections. These included the infant Christ’s flesh and the red in the cloak of the Magus dressed in red. These varnishes may relate to the completion of the first versión of the painting, but they might also be intermediary varnishes applied as a mordant better to attach the new brushstrokes, which were used to eliminate or introduce various elements during this process of reelaboration.” (Vergara, 2004 [p.148])

⁶¹ O también llamado Creta, habitualmente usada sólo para las imprimaciones de los fondos. Posee una larga historia como

estratos de introducción del color, que en la mayoría de los casos conforman dos láminas de color superpuestas: en los mantos que contienen rojo tanto del mago arrodillado como del mago que forma el eje central de la composición, hay primero un veladura que contiene bermellón (o cinabrio o rojo de mercurio, llamado por Plinio y Vitrubio *minium*), laca roja, blanco de plomo, amarillo de plomo-estaño y calcita. Sobre ella, hay una segunda capa pictórica más delgada de un rojo-naranja más saturado conformada fundamentalmente por bermellón y laca roja. En la túnica azul del mago Baltasar (el rey negro), se superpone a una capa inicial de lazurita (llamado en Italia *Azzurro* *Ultramarinum*) otra de lapislázuli (o ultramarino natural o auténtico). (Cf. Vergara, 2004)

material pictórico: “La creta se empleaba ya de muy antiguo en la técnica pictórica. El *Paraetonium* de Plinio era una clase de creta que se encontraba ya entonces en los fondos. (...) Cennino Cennini habla de un material muy peculiar, el *bianco de San Giovanni*. (...) La creta se emplea como pigmento en las imprimaciones de cuadros –fondos de creta–, en las pinturas de cola al temple y de caseína como pigmento de mezcla, así como en otras pinturas de de emulsión diluibles en agua, como imprimación en dorados, en masillas para restauraciones y en la fabricación de barras para pastel.” (Doerner, 1921 [pp. 46-47])



Izq. arriba: Detalle del brocado del manto del mago arrodillado. Izq. abajo: corte transversal del brocado del manto del mago arrodillado. Centro arriba: Detalle del manto azul de uno de los magos. Centro abajo: Corte transversal del manto azul de uno de los magos. Der. arriba: Detalle de la manga izquierda de uno de los magos. Der. abajo: Corte transversal de manga izquierda de uno de los magos.

Hasta allí Rubens parece haber seguido el método pictórico instituido para la pintura al óleo. Pero la *Adoración* de Rubens presenta una particularidad y es que fue repintada en casi su totalidad veinte años después por el mismo Rubens. Y no sólo eso, sino que le fueron anexados tres pedazos de lienzo que aumentaron considerablemente sus dimensiones superficiales y modificaron su estructura compositiva. La expansión y los cambios que introdujo Rubens en Madrid en 1628-29 sobre la *Adoración* fueron tan extensos que Vergara arriesga que desde entonces coexisten simultáneamente en la pintura dos imágenes. Si bien una está encima de la otra, la segunda, se trata de una delgada capa, como una gaza dispersa, que deja entrever lo que hay detrás de sí.



Der.: *La Adoración de los Magos* (1612-1613), copia anónima de la pintura de Rubens. Izq.: *La Adoración de los Magos* (1609 y 1628-29), Pedro Pablo Rubens.

Es cierto que también se encontraron grandes variaciones en el procedimiento y en la disposición del material según la coordenada de la tela (en el caso de Rubens), o según la obra, el período o el estilo que se analice (en otras investigaciones). A veces, incluso dentro de una misma pintura, se usaban capas inferiores de colores oscuros (negros o tierras, para hacer contrastes de claroscuro) o verdosos (para las carnaciones) sobre las que luego se

introducían las capas de color local, esas que finalmente se verían. En otros casos, se re-pintaban algunas zonas, por lo que entre los estratos aparece nuevamente la imprimación y lo que Wetering llama la “re-introducción del color muerto”. Sin embargo, estas variaciones tienen que ver con breves alteraciones y recombinaciones en la secuencia de las veladuras, pero no con rasgos definitorios de su estatuto de figura lingüística, como lo son su carácter de unidad discreta, su disposición horizontal y paralela, su valor oposicional, etc. Es posible entonces, en base a numerosas regularidades en los estratos pictóricos, reconstruir una suerte de inventario general de figuras pictóricas en el sistema de la pintura orgánica tal como lo exigía Hjelmslev para la lengua verbal:

Figura	Materiales y <i>medium</i>	Pigmentos	Consistencia	Cromatismo	Función
0. Soporte	Madera (roble), tela (en general lienzo, y a veces terliz, lonas, telas de lino y arpillera). ⁶²				Superficie que contiene el material pictórico
1. <i>Primer o imprimación</i>	Colas animales (de pieles de cerdos) y aceites (de linaza y nogal).	Albayalde o blanco de plomo	Espesa, opaca y densa	Amarillento, blanco terroso, ocre.	Impermeabilizar el soporte
2. <i>Primuersel o imprimatura</i>	Aceite de linaza o nogal	Ocres, tierras, rojo	Espesa	Lienzo: Tierras grisáceas Madera: Ocre, anaranjado,	Cromatismo general y unificador

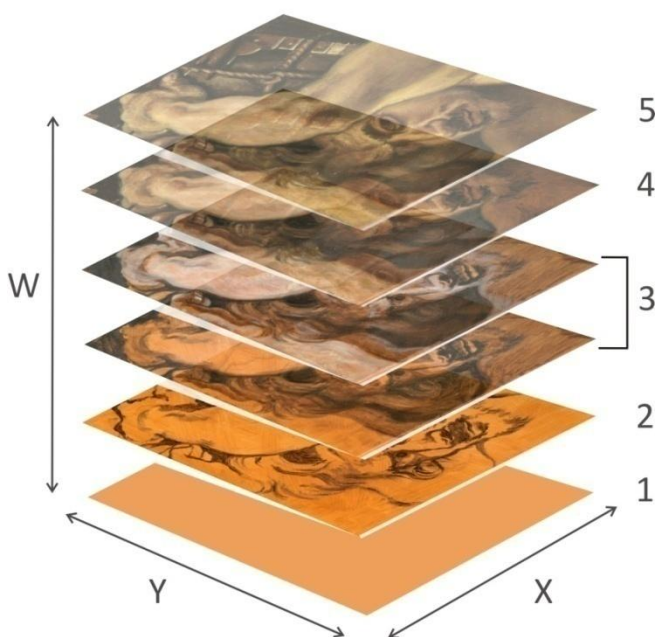
⁶² Para un análisis detallado sobre el soporte del lienzo, la características del tejido, la densidad de los hilos, su preparación en el siglo xvii y su actual estudio *cf.* Wetering, 1997 (pp.91-131).

				tierras amarillentos. ⁶³	
3. <i>Grisaille</i>	Aceite de linaza o nogal, huevo, lacas, etc.	“Color muerto” (todos los pigmentos de residuo del <i>pincelliére</i> = mezcla sustractiva)	Oleosa=pigmentos muy diluidos en aceite o aceite “sucio”	Desaturado: grisáceo, pardo, terroso	Planteo de la composición, y de las luces y sombras
4. Puesta del color	Aceite de linaza o nogal, huevo, lacas, etc.	Variados de acuerdo a la época, al costo y a la zona de la representación.	Variada (perceptibilidad= <i>impastos</i> en blancos. Pintabilidad, pintura tixotrópica=ace	Variado: color local	Color local, perspectiva aérea=espacialidad, cesía y texturas= carnaciones, superficies, etc.

⁶³ “Es remarcable el hecho de que Rembrandt (probablemente al igual que muchos de sus contemporáneos), cuando pintaba sobre tabla, trabajaba con una base pictórica amarillenta, mientras que si utilizaba el lienzo como soporte, esta base era por lo general de un color grisáceo. (...) Por lo tanto, se ha de suponer que las pinturas descoloridas tendían, en el caso de los lienzos, a adoptar una gama de grises, mientras que en las tablas esta imagen monocroma adoptaba una gama marrón.” (Wetering, 1997 [p.131])

			ite con huevo)		
5. Retoques y barniz	Aceites de linaza o nogal y huevo	Pigmentos variados. Barnices tintados =	Oleosa=pigmen tos muy diluidos en aceite o barniz (copal)	[Retoques] variado: color local [Barniz] terroso o amarillento	Correcciones= <i>pentimenti</i>

El cuadro anterior es a la vez un inventario (un listado detallado y preciso) y un registro secuencial (ordenado según la aparición sucesiva de las capas en el proceso pictórico) de las veladuras adheridas sobre la tela.⁶⁴ Podríamos describir entonces la construcción de una pintura orgánica -como la *Adoración de los magos* de Rubens- básicamente como una secuencia de adhesiones de láminas pictóricas:



[Figura 5]

Esquema pictórico: superposición de las veladuras en la copia de detalle de *La adoración de los magos* de Rubens. Las letras

⁶⁴ Cf. *Supra*. 1.3.1. Oficio

x-y refieren a los ejes superficiales de la pintura (largo y ancho) sobre los que se distribuyen los morfemas y los cromemas cada vez, en cada estrato, y la letra w al eje vertical de acumulación de capas pictóricas. La serie de números 1-5 se corresponden con el inventario de figuras, que se superponen sucesivamente sobre el eje w.

0. Lienzo. Si bien el soporte no es estrictamente sustancia pictórica, sino precisamente el sustento de ella, empero se establece un juego de relaciones materiales y ópticas en la superposición entre esas dos texturas superficiales. El grano del lienzo, la dirección del tejido, los nudos de los hilos, la betas y los nudos de la madera, los huecos, el cromatismo, entre otras cualidades eran variables altamente consideradas en el sistema de la pintura orgánica. Para la *Adoración* Rubens eligió el lienzo como soporte, aunque también usaba con mucha regularidad tablas, sobre todo para pinturas más pequeñas. El hecho de que su admirado Tiziano pintara sobre lienzo, algunos factores de costo (el lienzo era más barato que la tabla) o el gusto de los clientes, pueden haber sido factores determinantes para que Rubens optara finalmente por el lienzo. Éste se trataba de uno de alta calidad (tafetán gruesa de media-alta densidad en el tejido), y Rubens dispuso la urdimbre de manera horizontal para aprovechar el tejido en todo su ancho. El soporte original estaba formado por tres pedazos de lienzo, uno superior de 204x381 cm, y dos inferiores de 56x185 cm y 55x196 cm, todos cocidos finamente entre sí. Aunque tanto los hilos como las costuras son visibles en la superficie de la pintura producto de la manufactura. Era muy habitual no sólo en la obra de Rubens sino en todo el barroco a raíz de las grandes dimensiones usadas, que los soportes estén contruidos a partir varias piezas (de tela o tabla) ensambladas o cocidas. Cuando Rubens transformó la

pintura en Madrid añadió primero una pieza a la derecha de unos 259x107 cm, y luego otra tira de 90x488 cm, con lo que llevó las dimensiones totales de la pintura a 349x488 cm. (Cf. Vergara, 2004 [pp. 63, 125-129]).

1. *Primer* o base pictórica. La primera de las capas – aunque tampoco todavía no es claramente material pictórico- es la que se le aplica directamente al lienzo una vez que está tensado en el bastidor. Es la llamada imprimación o *ground* o *priming layer* (inglés), cuya función es fundamentalmente volver al soporte menos absorbente, mejorar la superficie del trabajo pictórico y dar un *optical background* (un fondo óptico) luminoso. En general, los lienzos le eran entregados al pintor ya imprimados por el proveedor. Este parece ser el caso de la *Adoración* de Rubens también. En la versión de 1609, el *primer* fue preparado con blanco de plomo fundamentalmente y pequeñas cantidades de otros pigmentos (como tierras, negro marfil y calcita), por lo que el cromatismo resultante es blanquecino. Pero en cortes transversales de las zonas adheridas en la versión de 1628-29, se han encontrado capas de base pictórica fundamentalmente naranja hecha con pigmentos rojo de plomo, blanco de plomo, tierras, cuarzo, negro marfil y calcita. Es probable entonces, que esta capa cumpliera la función del *primer* y al mismo tiempo del *primuersel*.

2. *Primuersel* o *imprimatura*. La segunda capa pictórica, ya es con seguridad una decisión del pintor con funciones estrictamente pictóricas: generar una base cromática homogénea y unificadora. Es sabido que Rubens trabajaba de una manera típicamente flamenca, y acostumbraba a pintar sobre una *imprimatura* ocre o grisácea. En la *Adoración*, se trata de una delgada capa de esmalte marrón o gris. Probablemente hay variaciones en el tono cromático de esta veladura a lo largo de la superficie y de acuerdo al

lugar que ocupará en la representación: es la llamada «*imprimatura* local».

3. *Grisaille* (francés) o *dead coloring* (inglés) o bosquejo. Este estrato abarca en realidad una serie de momentos en el proceso pictórico, cuya constante es el uso del llamado «color muerto», una especie de pintura monocroma y de tono muy desaturado, generalmente producida por la acumulación de residuos pictóricos de otros trabajos en el *pinceliere* (recipiente con aceite cuya función era mantener los pinceles húmedos). Lo que primero hacía el pintor sobre la *imprimatura*, era plantear un esquema general de la composición, como se puede ver en algunas pinturas inacabadas. En el caso de la *Adoración*, no se ha podido determinar si este paso se ha materializado, pero es muy probable que sí. El trabajo continuaba aplicando manchas oleosas de este color muerto para las sombras y los primeros *impastos* de blanco de plomo para las luces y los primeros planos. Esos *impastos*, a veces generados con espátulas, puntas o el cabo del pincel, eran ya los primeros volúmenes y texturas pictóricas que contribuirán luego con el fenómeno de la perceptibilidad: “the play of light on the curls is described in some areas by scratching the surface of the paint with the rear end of the brush (...)” (Vergara, *ibíd.* [p.103]). A la vez, esta instancia servía para modificar y corregir la composición y la forma. Era propio en Rubens además incorporar algunos toques de color para volver la composición más legible en virtud de ciertas zonas de interés. Así, la construcción de la imagen y la representación avanzaba de manera irregular, en algunas zonas levemente sugeridas y otras más próximas al resultado final.



[Figura 6]

Ejercicio pictórico: copia de detalle de *La adoración de los magos* de Rubens. La construcción pictórica fue realizada en base a los métodos que Rubens usó en cada estrato, reconstruidos a partir de los cortes trasversales y las radiografías hechas sobre distintos puntos de la superficie de la pintura original.

4. Puesta del color. Los materiales de trabajo de Rubens eran estándar y comunes en el período, tanto en Flandes como en España. El aceite de linaza y un repertorio de pigmentos regulares en el siglo XVII fueron los insumos para esta pintura: blanco (de plomo, y calcita), negro (de marfil), azul (lapislázuli, lazurita, índigo, esmalte), rojo (bermellón de mercurio, laca orgánica roja, tierra roja), amarillo (de plomo-estaño, de antimonio o de Nápoles, tierra amarilla), naranja (rojo de plomo, tierra), verde (resinato de cobre, verdín o *verdigris*, mezcla de lazurita y amarillo de plomo-estaño y amarillo de antimonio), marrón (tierras, asfalto) y púrpura (mezcla de laca orgánica roja, negro marfil y tierras) (Cf. Vergara, *ibíd.* [p.154]). Sin embargo, en *la Adoración de los magos* la aplicación del color tuvo lugar en dos momentos separados entre sí por veinte años, en lo que el pintor naturalmente trabajó aunque con los mismos materiales de dos maneras diferentes. En la versión de 1609

(accesible a través de la copia)⁶⁵ la manipulación del material pictórico por Rubens parece estar influida por la técnica de Tintoretto y Veronese, y la fuerza descriptiva de Michelangelo parece responder a los principios del modelado y del concepto de *rilievo* en la pintura y la teoría de la Italia renacentista. Las figuras y los contornos son más precisos y definidos, y los contrastes de luces y de sombras juegan un papel determinante para la ilusión de las formas, las superficies y los espacios. En las transformaciones hechas en 1628-29 en Madrid, en cambio, Rubens está claramente influenciado por el «estilo toscano» de Tiziano y reconstruye los volúmenes por la superposición de delgadas capas de pintura translúcida. Para centrarse ya no en la definición de las figuras sino en la construcción de una atmósfera a través de un estilo más pictórico.

5. Retoques y barniz tintado. Sobre las capas de color se realizan los últimos retoques pictóricos y finalmente se aplica el barniz para protegerle e impermeabilizar la superficie. Además, al barniz se le agregaba algún pigmento para tonalizarlo y cubrir de un manto cromático unificador a todo el trabajo: la *Adoración* fue cubierta con una delgada capa de esmalte dorado, un barniz teñido de amarillo-ocre.⁶⁶

Los estratos de pintura, en tanto que figuras, poseen sólo un valor oposicional. Esto quiere decir que están desprovistas de valor significacional porque están por debajo del nivel articulatorio por el cual una unidad expresiva es correlacionada con una unidad semántica, nivel en donde se da el fenómeno semiótico: una expresión significa y un significado es expresado. Cada veladura por sí misma *todavía* no significa, sino que está puesta (posición) para

⁶⁵ Cf. *Supra*. 1.5.2. La copia como documento histórico.

⁶⁶ Que fue descubierto en el proceso de limpieza y restauración.

interactuar (por diferencia y oposición) con otras veladuras antes que con significados. El código de la pintura orgánica contendría los nudos combinatorios del sistema expresivo pictórico: el plano de la expresión está organizado internamente sobre la base de un número limitado de unidades elementales (o figuras) que sostienen relaciones internas gobernadas por algunas reglas constantes. Ya hemos intentado describir e inventariar las figuras pictóricas, entonces ¿cuáles serían entonces esas relaciones diferenciales internas entre los pictogramas? ¿cuáles serían las reglas combinatorias de la sintaxis pictórica? En principio, todas o casi todas las figuras pictóricas se superponen y acumulan como láminas superficiales sobre un mismo eje w [Cf. Figura 5 y 6]. Así es que la mayoría de las posibilidades combinatorias se dan bajo la fórmula abajo/arriba. Luego, se engendra un nuevo nudo combinatorio:

A. Opacidad: cada vez que una capa pictórica *segunda* lo suficientemente espesa, densa y opaca para no permitir el paso de la luz a través de sí cubre a otra capa pictórica *primera*. Se corresponde con los *impastos* empleados en los estratos pictóricos 2 –del *primuersel*- y 3 –de los *impastos* blancos hechos en el *grisaille*-.

B. Transparencia: cada vez que una capa pictórica *segunda* lo suficientemente delgada, oleosa y translúcida para permitir el paso de la luz a través de sí cubre a otra capa pictórica *primera*. Esto es lo que genuinamente se llama veladura, y rige para los estratos pictóricos 4 –de puesta del color- y 5 –del barniz tintado-.

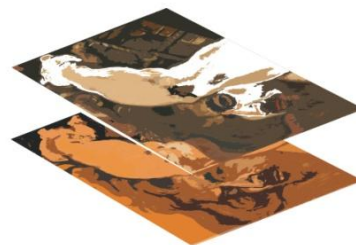
A. Opacidad



B. Transparencia



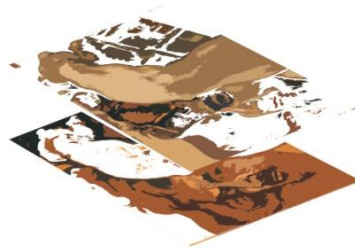
C. Apertura



D. Impermeabilidad



E. Yuxtaposición



[Figura 7]

C. Apertura: cada vez que una capa pictórica *segunda* cubre algunas áreas superficiales de otra capa pictórica *primera*. Así, la capa *primera* se descubre simultáneamente en los vacíos superficiales dejados por la capa *segunda*. Esta combinación aparece por antonomasia en el los estratos 3 – con el primer bosquejo- y 5 -con los retoques-.

D. Impermeabilidad: cada vez que una capa pictórica *segunda* absolutamente translúcida para dejar pasar casi toda la luz a través de sí cubre a otra capa *primera*, y la aísla o bien de una capa pictórica *tercera* o bien de las agresiones del ambiente. Se corresponde con los barnices intermedios (que pueden aparecer entre cualquier de los estratos inventariados) y el estrato 5 –con el barniz tintado final o llamado también «tono de galería»-.

E. Yuxtaposición: en este caso se disuelve la lógica arriba/abajo, y por lo tanto no se trataría ya de una capa *segunda* sobre otra *primera*, sino de la combinación lado/lado o “junto a” de unidades superficiales (cromemas y formemas). Esta posibilidad combinatoria rige en el interior de cada uno de los estratos pictóricos.

El conjunto de estas consideraciones tienen el propósito de configurar una primera e hipotética descomposición analítica de la amalgama pictórica y su enorme complejidad, desde una perspectiva semiótica pero a la vez aprovechando los avances en la técnica y en los estudios sobre las estructuras materiales de la pintura orgánica. Las discusiones semióticas sobre la imagen y el texto estético se abandonaron casi por completo a mediados de los setenta y fueron reemplazadas por otras centradas en los aspectos socio-pragmáticos del sentido, a través de la noción de discurso. Hoy, cierta tendencia a la revalorización de la materialidad estética, puede ser el chispazo que reavive –al menos en parte- aquellas discusiones: aquí he querido contribuir con tal fin.

3. Materialidad pictórica y sociedad⁶⁷

“Tenemos que ir más allá de las diversas formas de la vieja crítica del museo, que son sorprendentemente homogéneas en su ataque contra la osificación, la cosificación y la hegemonía cultural(...)” Andreas Huyssen. *En busca del futuro perdido*. [pp.49-50.]

“Sería idealista localizar la relación entre el arte y la sociedad sólo en los problemas estructurales sociales, como mediada socialmente. El carácter doble del arte, como autonomía y como *fait social*, se manifiesta, una y otra vez en dependencias y conflictos fuertes de ambas esferas.” Theodor W. Adorno. *T.E.* [p.303]

3.1 Introducción: carácter doble del arte, *fait social* y hecho artístico

Este capítulo pretende analizar un caso particular con la creencia de que en ese mismo movimiento muestra un pedazo del mundo más amplio: un caso donde la práctica pictórica de la copia se tensiona con las circunstancias de producción (Escuela de Artes, UNC) y circulación (Museo Evita y Museo Genaro Pérez) de la institución arte de Córdoba, Argentina. El objeto de reflexión es –como un Baldanders– una amalgama heteróclita, diversa y cambiante de cosas y hechos difícilmente subsumibles bajo la unificadora categoría de obra: es primero una propuesta a un museo que se desprende de un proyecto de Trabajo Final, segundo el

⁶⁷ Este capítulo ha sido publicado en el libro “Pintura & aledaños”, Córdoba: Editorial Brujas, 2011.

rechazo a esa misma propuesta a través de una serie de reuniones, notas y documentos burocráticos, más una copia de una pintura hecha a partir de reproducciones y un proyecto de crítica institucional que se presenta a otro museo, tercero la aceptación de la propuesta de la copia y una copia de la misma pintura pero directo del original, cuarto una muestra cancelada y quinto las estrategias extramuseísticas de visibilización que esta suspensión desencadena. El caso a recorrer aquí entonces se podría identificar con una obra de arte sólo en su sentido ya ampliado y criticado (esto es después de la anunciada muerte del arte, en ese estadio del arte poshistórico y posaurático), condición que le ha permitido mutar con la misma elasticidad e imprevisibilidad que la situación institucional a la que iba adherida. Sin embargo, estratégicamente y para evitar confusiones, he preferido quedarme con la noción de *hecho artístico*:

La mínima expresión tangible (o inteligible) de eso que llamamos *arte* se asumirá a partir de ahora como el resultado de un proceso extendido en el tiempo, como una irreductible mónada de historicidad [...]. Por ello, cuando se pretenda que la reflexión sobre el arte albergue la incidencia de aquellos factores que vinculan al arte con su realidad histórica, se estará partiendo de una unidad más compleja que el simple objeto, de algo que cabría denominar como *hecho artístico*. (Brihuega, 1996 [p.156])

Se trata de un hecho cuya naturaleza es bifásica, pues participa irreductiblemente del arte como *hecho social* y como *hecho artístico* al mismo tiempo.⁶⁸ En tanto hecho

⁶⁸ Como ya lo hizo Adorno a través de su tesis sobre el carácter doble del arte, sosteniendo esta aporía -contradicción irresoluble- se disuelve por falsa la vieja *querelle* entre quienes protegen la pureza de la autonomía

social, haré referencia a la noción adorniana tomada a su vez de Durkheim de *fait social*, que Adorno usa para explicar precisamente el carácter doble del arte. Y como hecho artístico tomaré la noción detectada por Jaime Brihuega, en reemplazo a la aquí impertinente categoría de obra de arte.⁶⁹ Todo transcurre a lo largo de casi un año: el hecho comienza cuando en abril del 2010 un programa universitario de ejercicios pictóricos se ve interrumpido por las circunstancias institucionales del Museo Superior de Bellas Artes Evita (Palacio Ferreyra) de la ciudad de Córdoba; y termina el hecho en marzo de 2011 cuando la muestra que estaba orientada a poner de manifiesto esa trama institucional es cancelada por las autoridades del Museo Genaro Pérez doce días antes de la inauguración. Son múltiples las inmiscusiones de tales circunstancias institucionales con el hecho artístico (con ese agregado dispar de propuestas rechazadas, documentos intercambiados, copias de pinturas, proyectos aprobados, muestras canceladas y panfletos repartidos). Las múltiples intromisiones de lo institucional en lo artístico se dan en distintos niveles, algunos intencionados y recogidos en este artículo, otros quizá todavía ocultos: mi consideración aquí es que en la estructura material de una de las pinturas quedó algo particularmente registrado: la figura de intermitencia bajo la que hoy se mueve la institución arte de Córdoba. Esta pintura desde su materialidad que es *particular*, habla monadológicamente de una situación institucional más amplia, *general*. Así es que en su

del arte por el arte y quienes militan por el arte políticamente comprometido.

⁶⁹ Ya Duchamp, a comienzos del siglo pasado, se preguntaba si era posible hacer obras que no sean de arte, en un tono muy próximo a lo que luego dirá Adorno sobre la nueva música: “hoy día las únicas obras de arte que cuentan son aquellas que ya no son obras(...)” (Adorno, 1949, [p.36]).

superficie mal hecha e inacabada puede dar cuenta subterráneamente de la dinámica institucional del campo del arte cordobés. La categoría también adorniana de mónada, que Adorno toma de la filosofía racionalista de Leibniz, servirá aquí para poner de manifiesto esa conexión subterránea entre una pintura y una dinámica institucional cuyo registro está contenido en la materialidad pictórica. Metodológicamente se cuenta el hecho con entradas de categorías teóricas provenientes de un marco teórico mixto y heterodoxo formado por aportes de la socio-semiótica, la teoría crítica y la sociología del arte: categorías que hacen de *órganon* de análisis. Además, se toman las reflexiones sobre experiencias parecidas en la historia reciente, aquí y en otras partes del mundo. Las tres disciplinas y las prácticas institucionales se hermanan en un marco teórico común en tanto asumen la *historicidad* del arte, que es lo mismo que el reconocimiento de su socialidad. El esfuerzo aquí está puesto en registrar esa doble determinación entre arte y sociedad y como ella está contenida en la mónada pictórica, por lo que el caso se va reconstruyendo como una trenza: se avanza en el relato cruzando cada vez el hilo de la autonomía del arte y el hilo del arte como *hecho social*. Observará el lector que el hecho contado está fraccionado, como una tragedia de Shakespeare, en cinco actos, más un cúmulo de notas finales.

Eso sí, el capítulo funciona un poco como el espejo de agua con Narciso, pues intentaré ser el *lector modélico*⁷⁰ de un proyecto hecho por mí mismo y pensar todo el caso como desde fuera. Sin embargo, la fortaleza epistemológica de este artículo reposa (i) en el gesto kantiano de analizar

⁷⁰ Según la tesis del circuito modelo del intercambio comunicativo reconstruido en Fraenza et Alt. (2009), a partir de la propuesta semiótico-pragmática de autores como Kerbrat-Orecchioni (1985 y 1986), Eco (1979) y Charaudeau (1989, 1992, 1994).

objetivamente aquello que no ha sido experimentado sino subjetivamente⁷¹; y (ii) en la correspondencia entre la estructura doble del artículo y la naturaleza doble del hecho que pretende contar, a saber: 1. problemáticas y discusiones de la esfera autónoma de la pintura referidas a su propia historia, a su materialidad y a sus potenciales y 2. problemáticas y discusiones acerca de la dimensión social de la institución arte, esto es, sobre el estado de las circunstancias de producción y circulación y la creencias que moldean la recepción de las obras en el campo del arte local. Pido entonces paciencia al lector de esta publicación tanto en los momentos en que se cruzan los pasajes más particulares y anecdóticos con fechas, nombres y apellidos, como en los que entran las problemáticas más abstractas y generales con nociones y categorías teóricas, pues en esa tensión -como en la sinécdoque, donde el todo se abre camino en la parte - cobra sentido el relato.

⁷¹ Adorno a propósito de Kant, dice que “(...) lo revolucionario de la *Crítica del Juicio* es que sin abandonar el ámbito de la vieja estética del efecto, la limita mediante una crítica inmanente, igual que en conjunto el subjetivismo kantiano tiene su peso específico en su intención objetiva, en el intento de salvar la objetividad mediante el análisis de los momentos subjetivos.” (Adorno, 1970 [pp.21]).

3.2 Pintura e institución arte: el caso de este proyecto en cinco actos

ACTO 1: *La propuesta*

En febrero de 2010 y antes de comenzar a cursar el quinto y último año de la carrera, el autor comienza a preparar su Trabajo Final en la Licenciatura en Pintura de la Universidad Nacional de Córdoba.⁷² El objetivo es emprender una investigación sobre la pintura orgánica o integral al óleo en su relación con la materialidad, con el lenguaje y con la sociedad, donde la primera hace del lugarteniente de las otras dos.⁷³ El autor pretende

⁷² De aquí en adelante me referiré a mi mismo en los distintos estadios del caso como “el autor” [de lo sucedido, del proyecto, de la investigación]. Autor en un sentido desacralizado, tras la ya anunciada muerte del Autor-Dios barthesiano o del Autor-Padre lacaniano; autor en el sentido de responsable o de causante, o mejor como lo declara el derecho, como la persona que coopera en la ejecución de un acto sin el cual no se hubiera ejecutado.

⁷³ El autor cree que a través de una estrategia de sobre-identificación con el título al que accederá (Licenciatura en Pintura) ejerce una crítica ciertamente irónica al perfil fragmentario, difuso y a veces débil de la mencionada Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba que parece alinearse con esa tendencia del *everything goes*, del relativismo estético o del todo vale tan propio y denostable de la posmodernidad o de la hipermodernidad. Esta disposición busca así autopreservarse (en tanto recuperación de una técnica lerda y burra, ya obsoleta) de la ingenuidad parroquiana y piadosa, esto es, creyendo en algún valor sacro o emancipatorio de esta pintura, en la nostalgia de una reinstauración caprichosa y reaccionaria de la pintura tradicional, en alguna esperanza de potencialidad política de su contenido o en la mera terquedad conservadora de prolongar a secas la vieja pintura y en desmedro del caso contemporáneo. Es un espíritu heurístico con el que el autor se dispuso a pintar con torpeza como se ha pintado con maestría durante más de cinco siglos: la voluntad de investigar desde dentro y desde fuera la materialidad pictórica. Si hay algo que está instituido entre los tesisistas de la Escuela de Artes es que lo que hacen no es un trabajo académico

desarrollar en una primera etapa el estudio sobre la materialidad pictórica en la cátedra de Pintura iv que estaba en ese momento a cargo del Profesor Gabriel Gutnisky y de la Profesora Mariana del Val. Para ello, a comienzos de marzo de 2010, el autor presenta a la cátedra un programa de trabajo para la realización de tres copias: (i) *El bufón Calabacillas (o el Bobo de Coria)* a partir de una reproducción de la pintura de Diego de Velázquez, (ii) *El Bufón don Diego de Acedo, El Primo* a partir de una reproducción, pintura también de Velázquez, y (iii) *Entierro en la aldea* a partir del original de la pintura de Emilio Caraffa.⁷⁴ La selección fue realizada en vistas de estudiar un grupo pinturas orgánicas, integrales, unitarias. Son tres pinturas en total, pues aunque *prima facie* parezca poca cosa, con ello se adentra en una temporalidad ralentizada, casi ritual, la que manda el propio *tempo* de la pintura al óleo, y que exige una instancia de producción lerda y burra necesaria para cocinar y relamer la pintura, en un compás

sino lisa y llanamente arte (obras de arte o producciones artísticas, o como se llama desde hace unos años, posproducción), dando por sentado que hay algo crucial en la estructura de eso que hacen que lo vuelve artístico, y a la vez olvidando que la artísticidad está menos en el objeto y más en un campo de juego o en una sociedad del arte que la instituye, la reproduce y la distribuye.

⁷⁴Así como Velázquez es conocido en España como “el pintor de pintores”, o Rembrandt en Holanda como “el alquimista”, el pintor catamarqueño Emilio Caraffa (Catamarca 1862 – La Cumbre, Córdoba 1939) puede ser recordado en la provincia de Córdoba (Argentina) con algún epíteto parecido: fue uno de los maestros de la corta tradición cordobesa (aunque también se formó y trabajó en Rosario, Madrid y Buenos Aires) de la pintura al óleo y además uno de los organizadores de su escena institucional: fundador y director del APBA, integra la Comisión Provincial de Bellas Artes que lleva adelante la creación del Museo Provincial de Bellas Artes que hoy lleva su nombre. Colaboró y dirigió además la decoración interna de la Catedral de Córdoba.

temporal desconectado de la vertiginosa e intermitente temporalidad de los nuevos medios.

A mediados de marzo de 2010, el autor comienza a trabajar a partir de las reproducciones de los dos bufones velazqueños, uno en el taller de Pintura iv, y otro en su taller personal. Esta etapa de la investigación es abordada desde dos frentes metodológicos simétricos y dispuestos para iluminarse mutuamente, a saber, el estudio de las investigaciones sobre los materiales y técnicas de la tradición de la pintura al óleo y el uso y ejercicio de estos materiales y técnicas a través del procedimiento de la copia.



Entierro en la aldea (1891) [detalle], Emilio Caraffa.

A partir de importantes investigaciones⁷⁵ que han reconstruido parte de los saberes del oficio de la pintura

⁷⁵ Como las de Max Doerner, o las del *Rembrandt Research Project* con el apoyo de la Fundación Nacional Holandesa de Investigación, o *Rubens: The Adoration of the Magui* del Museo Nacional del Prado.

orgánica de la tradición, el proceso de copia de los dos *Bufones* velazqueños y de *Entierro en la aldea* fue planificado por el autor en base a unas seis etapas de trabajo.⁷⁶ Es muy probable que Caraffa, no sólo por lo que delata la superficie de sus pinturas sino también porque se formó en talleres europeos y copiando pinturas en los pasillos de los museos españoles y franceses, que su metodología de trabajo fuese próxima a la que el autor arribó. La influencia y la reverencia de un pintor a otro es cosa corriente en la historia de la pintura. Cuando un aprendiz elegía a qué pintor copiar, elegía de entre los maestros *su* maestro y se volvía con ello un gesto de admiración para con éste. *Entierro en la aldea*, pintura de 1891, Caraffa la realiza en los últimos años de su estancia en

⁷⁶ Las etapas de trabajo son: 1. Fondo de color terroso, que consiste en la creación de un fondo con un matiz homogéneo por veladura (en este caso tres capas de pintura oleosa) que otorga un substrato cromático que contiene a toda la pintura por detrás, 2. Primer boceto, de carácter lineal, para trazar brevemente la composición, situar las figuras en el plano y plantear los primeros indicadores de luces y sombras, realizado con el llamado «color muerto» o color neutro, o pintura monocroma (un tierra de sombra natural o un gris cromático suficientemente desaturado obtenido del aceite sucio que sedimenta en el *pincelliere* de cuadros anteriores), 3. Segundo boceto o *grisaille*, de carácter más pictórico, para plantear los valores de los planos, del fondo y de las figuras, con el mismo «color muerto» y negro y blanco, y algunos indicadores de color que sirvan de referencia para la composición (i.e. Rubens elegía poner algunos toques de blanco y de laca roja) 4. Primera puesta de color, o primer planteo cromático, asignando a cada valor su color y respetando el color local con una densidad pictórica mas oleosa, al tipo de una *maniera lavata* por veladura, 5. Segunda puesta de color y ajustes cromáticos, nuevamente el trabajo se hace por veladura y 6. Retoques, es posible aquí la «reintroducción del color muerto», esto es la corrección profunda de formas, llevando la zona a corregir al estadio del *grisalle* y luego reconstruyendo todo el proceso, y los *pentimenti* (del italiano, arrepentimientos) que son correcciones translúcidas y que pueden ser incorporadas como una manera de pintar *per sé*, tal como lo hacía Velázquez.

España donde deja ver la influencia de la pintura española costumbrista, especialmente la del aragonés Francisco de Goya, y también la del naturalismo velazqueño cuya autoridad era tan fuerte que atraviesa toda la pintura española de fines del siglo XIX (Bondone, 2007 [pp. 94 y ss]). Pero a la vez como imagen parece guñar a otros entierros de la historia del arte, como el *Entierro del conde de Orgaz* (1588) de El Greco, o el *Un entierro en Orneans* (ca. 1849) de Courbet, o a *Doña Juana la loca* (1878) de Francisco Pradilla Ortiz.⁷⁷ Entendiéndolo así, la copia y para más de una pintura como *Entierro en la aldea*, no es sino un ejercicio legítimo: en abril de 2010, el autor solicita los avales al Sr. Gabriel Gutnisky y a la Sra. Mariana del Val por la cátedra de Pintura iv y al entonces Director del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Alejandro Dávila y a la Sra. Marta Fuentes por la colección para gestionar el permiso del Museo Superior de Bellas Artes Evita, de paradójico y polémico nombre, la autorización para copiar *Entierro en la aldea* de Caraffa. Entrega el autor la nota y espera respuesta.

ACTO 2: *El no*

En abril de 2010 el Museo Evita dilata la respuesta primero, y luego, rechaza vía oral la solicitud del autor para la copia de *Entierro en la aldea*. Las cosas comenzaron a evidenciarse precipitadamente: lo primero que salió a la superficie fue la puja institucional entre el Museo Evita y el Museo Caraffa por la propiedad de la colección provincial. Un Museo la conserva, el otro la exhibe, pero legalmente la

⁷⁷ Cfr. Agüero. 2004. "Si atendemos a la fecha de factura del cuadro de Pradilla, a que ella fue premiada en la exposición del 1878 y que no pasó por ende, desapercibida resulta probable que Emilio Caraffa, llegado a España en 1885, haya conocido la obra."

colección no pertenece a ninguno de ellos, *factum* que le roba a ambos su autoridad histórica y nominal.⁷⁸ Históricamente los museos de arte, pero también los de historia y los de ciencias han sido instituciones que se crearon alrededor de una colección con distintas misiones: en el período colonial para exhibir los trofeos de la conquista, en los siglos de la configuración de los estados nacionales escenificaron una cultura en orden a la construcción de una identidad nacional, en el siglo xx se centraron en lo artistas faro, y en las últimas décadas vienen siendo las empresas (con el interés puesto en la cultura industrializada, los arquitectos de marca, el espectáculo y el turismo) y los curadores estrella quienes protagonizan la esfera museística.⁷⁹ Pero también han sido y siguen siendo en muchas regiones espacios orientados a la educación, lo que en Latinoamérica los ha vinculado históricamente al sistema escolar y a las universidades.⁸⁰ En Córdoba esos procesos no son del todo claros ni están del todo investigados, pero lo cierto es que su colección de arte sigue siendo del Estado provincial a pesar de poseer dos museos que se arrojan su propiedad. El Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, reza el artículo 3º de la Ley 9355, “tendrá, como destino, la colección, exposición, preservación e interpretación del arte local (...)”. Pese a que la colección provincial está allí almacenada, no le pertenece ni le está contemplado exhibirla o trabajar con ella. Por su lado, el artículo 3º de la Ley 9345 apunta que “el Museo Superior de

⁷⁸ Cfr. Ley 9345: Creación Museo Superior de Bellas Artes Palacio Ferreyra. Boletín oficial de la Provincia de Córdoba. www.boletinoficialcba.gov.ar. Y Ley 9355: Ratificación Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa. Boletín oficial de la Provincia de Córdoba. www.boletinoficialcba.gov.ar.

⁷⁹ Cfr. García Canclini. 2010. Y también Huyssen. 2001. [p.41]

⁸⁰ Cfr. Castilla. 2010; también Lopes. 2010; y García. 2010.

Bellas Artes Palacio Ferreyra tendrá como destino permanente, la exposición y exhibición pública de las obras de arte de propiedad del Estado Provincial (...)"'. En este caso, pese a que le ha sido concedido exhibir parte de la colección de manera permanente y trabajar con ella como material de estudio, tampoco le pertenece. Es más, para acceder materialmente a ella tiene que cruzar la calle y entrar al depósito de su museo vecino. Aunque el autor en ese momento desconocía esta tensa coyuntura institucional, la nota que presentó al director del Museo Evita, en cuyas salas se exhibe la colección provincial, llevaba los avales del director del museo de enfrente, el Museo Caraffa, donde duerme el resto de la colección. Esto despertó –para inaugurar- una desfavorable predisposición hacia la propuesta del autor por parte del equipo a cargo del Museo Evita, que fue luego *in crescendo*.

A comienzos de mayo de 2010, el autor pide una entrevista con el director del Museo Evita, César Miranda, pero tras numerosos intentos de contactarlo comprende el autor que resulta ciertamente difícil hallarlo en su puesto. Mariana del Val, por la cátedra de Pintura iv, se ofrece a acompañar al autor a consultarle sobre la situación a Celia Cavagliatto, sub-secretaria de cultura de la Provincia de Córdoba. Ella se muestra a favor de la propuesta **de la copia** pero manifiesta su imposibilidad de intervenir. Allí mismo, el autor y la Sra. Del Val deciden ir a dialogar personalmente al Museo, donde uno de los miembros del equipo, Alicia Malanca, salió en representación del Sr. Miranda. El encuentro no quedó en más que en una dilatación tanto de una toma de postura del Museo como en una ausencia de respuesta por escrito que diera cuenta de ella. El Sr. Miranda, mientras tanto, permanecía ilocalizable. La razón principal proferida por Alicia Malanca que sostenía la vacilación a aceptar la propuesta del autor fue que la exclusión a los copistas se

trataba de una tendencia museológica mundial. Luego de finalizar la improvisada reunión con la Sra. Malanca, el autor, fecundo en ardid, resuelve ponerse en contacto con la *information officer* Patricia Rodríguez del *Education, Information & Access Department* de la National Gallery y con el encargado de la *Oficina de Copias*, Francisco Martín Ortiz de Zárate, del Museo Nacional del Prado a los fines de aprestarse en sus políticas respecto de los copistas. La copia se trata de un procedimiento que se inscribe en una tradición claramente europeizante, como los museos, las academias y junto con ellos todo el arte burgués o moderno. Sin desconocer las asimetrías centro-periferia, es innegable que los museos europeos en tanto rostros del señorío imperial poseen colecciones más vastas, más valiosas y más antiguas, y por supuesto más recursos para sostenerlas. Esto se traduce, pese a su costado lamentable, en una tradición museológica más avezada en la preservación, cuidado y restauración de sus obras, pero también en el trabajo y en las investigaciones que habilitan sus colecciones. Los dos museos reenvían al autor los *application form* donde se exponen las condiciones con las que los copistas trabajan en sus salas. A mediados de mayo de 2010 y ante la falta de respuesta por escrito del Museo Evita, el autor se dirige nuevamente por escrito al Director del Museo Evita, César Miranda, para que reconsidere la negativa a la propuesta, adjuntando los formularios para copistas de la National Gallery (una copia en inglés y otra traducida al español por el autor). La nota apuntaba a señalar que (i) la tradición curatorial y museográfica británica es largamente anterior y ampliamente más experimentada en lo que respecta al cuidado y restauración de las obras; (ii) en su colección poseen obras de los más grandes artistas de la tradición pictórica occidental; (iii) sin embargo, autorizan el ingreso de pintores, y de estudiantes

y profesores de arte a que realicen copias directamente de los originales; (iv) más aún, cuentan con dos días y horarios especiales reservados para estas actividades. El mismo Emilio Caraffa, autor del cuadro en cuestión, en su viaje de seis años a Europa becado por el ministro Eduardo Wilde en 1885, asiste asiduamente al Museo del Prado donde realiza copias de Diego de Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo, Tiziano Vecellio, Rafaello Sanzio, Pedro Pablo Rubens, entre otros.⁸¹

Caraffa realiza en Italia un gran número de copias, muchas de las cuales nos han llegado hasta la actualidad y que revelan un virtuoso dominio de la técnica. En Roma copia a Guido Reni y en Florencia a Rafael, a Sebastiano del Piombo y al pintor sueco Andrés Zorn, luego en París copiará la emblemática *Gioconda* de Leonardo Da Vinci, en un itinerario común a otros artistas de su generación. (Bondone, 2007, [pp. 53-54])

El Louvre organizó en 1993 una muestra ancha y profunda cuyo núcleo era la copia en su propia historia museística: un *racconto* de los maestros que pasaron horas allí dentro aprendiendo de otros maestros a través de sus obras, de Turner a Picasso. El catálogo de la muestra es un documento significativo al respecto. Allí vemos, entre cientos de copias, cerca de una treintena de pinturas que reproducen exclusivamente la situación de los corredores de los museos: llenos de copistas. “*Du musée pour les artistes au musée pour le public*” (Cuzin, 1993 [p.42]). La copia de originales ha sido un método de aprendizaje tan legítimo como las obras maestras más célebres y no hay maestro de la tradición de la pintura al óleo que no se haya formado copiando. Sugiere el mismo Leonardo al aprendiz: “Copia

⁸¹ Agüero. *Op.cit.*

primero los dibujos de los buenos maestros y haz esto según arte y del natural, que no de memoria” (Leonardo [1989, p.352]). La *Gioconda* es según el propio registro del Museo del Louvre la pintura más copiada y citada de su colección; tanto que hasta el pintor contemporáneo Rafael, grande como Leonardo, hizo su propia versión de ella. Caraffa no fue la excepción. Luego, a partir de 1922 y hasta 1943, gracias a la Ley de becas para perfeccionamiento de artistas en el extranjero sancionada por el gobierno de la Provincia de Córdoba, viajan a estudiar a los maestros europeos pintores cordobeses como Antonio Pedone, José Malanca, Francisco Vidal, Fernando Fader, Emiliano Gómez Clara, Octavio Pinto, V. Puig, Roberto Viola, C. Ocampo, Ernesto Soneira, Lino Enea Spilimbergo, entre muchos otros. Considerando pues que nuestra colección está configurada a partir de obras de pintores en cuya formación ha participado el procedimiento de la copia se contornea la siguiente pregunta: ¿Qué sería de nuestra colección provincial si los autores de sus obras hubiesen sido víctimas en los museos del exterior de políticas museológicas tan atrasadas o de circunstancias institucionales tan precarias como las propias?

En junio de 2010, la conservadora del Museo Evita, Olga Albelo, eleva una nota al Sr. César Miranda donde argumenta que el rechazo del ingreso a copistas es en favor de la protección de la colección y de la arquitectura por tratarse de un patrimonio no renovable, y para garantizar la circulación de los visitantes por la sala. El autor estaba dispuesto a alistarse tal como lo reglamentan las oficinas de copias de aquellos museos consultados, que son más experimentados tanto en su trabajo con la colección como en el trato con los copistas, precisamente para colaborar con la protección de las obras de la colección, del piso de Venecitas (téselas) de la sala en cuestión y del *treillage* de

madera pintada que recubre sus paredes. ¿Cómo? Usando una cobertura impermeable para el piso, respetando las dimensiones convenientes para la copia y disponiéndose a las distancias suficientes respecto tanto de las obras como de las paredes de la sala. Sin embargo, sólo una copia de esta nota interna (de la conservadora del Museo al Director) hace de la única respuesta por escrito emitida por el Museo Evita al autor. Con ella, la propuesta del autor para hacer la copia de *Entierro en la aldea* se rechaza definitivamente.

Córdoba 01 de junio de 2010

Sr. Director
Prof. Cesar Miranda
S...../..... D

**Ref.: Informe sobre estado de conservación
de la Sala G 'Jardín de Invierno'**

La sala G, denominada Jardín de Invierno es una de las cinco salas que se encuentra en un excelente estado de conservación. En la misma podemos encontrar una arquitectura típica de los salones invernales de los antiguos palacetes, el piso esta totalmente realizado en Venecitas (téselas) traídas desde Italia, con un diseño especial para dicha sala. Las venecitas eran a principios de siglo pasado realizadas por maestros italianos, a mano, partiendo trozos de mármol de diferentes colores, modelando la forma de las mismas con un taíolo y un martillo en forma de hacha. Estas piezas eran colocadas en cajas, armando un diseño que luego llegaba en barco a nuestras tierras. Estas téseles son las que actualmente conforman el piso de la sala, encontrándose casi todas las piezas originales.

Las paredes de la sala están cubiertas con un trillage de madera pintada de verde, el cual también es de principios de 1900 y se encuentra en casi toda su estructura en estado original.

Esta sala alberga numerosa obra de gran importancia. Para protección de las mismas contamos con filtros solares en las ventanas, que asemejan cortinas, cuya estructura es muy delicada, y como consecuencia a la calidad de las mismas no pueden ser tocadas porque dañarían su confección.

Debido a que las paredes de la sala son patrimonio arquitectónico, para exhibir obras de arte se han utilizado paneles fijos, los mismos son 4 en forma de L que se encuentran tapizados en telas.

La ubicación de los paneles no permite que la circulación por dicha sala sea muy fluida, ya que para trasladarse el visitante a través de la misma, debe pasar en fila de una persona entre la terminación de cada panel y el trillage.

Todos los elementos mencionados anteriormente, sumando a que las salas son pequeñas y el patrimonio cultural y arquitectónico que albergan son de indiscutida relevancia para la cultura de los cordobeses, se sigue que no se disponga de ningún elemento que altere la circulación ni que pudiese ocasionar perjuicio a las obras. Recordemos siempre que el patrimonio que albergan nuestros museos es un patrimonio No renovable, por ello debemos atender como prioridad a su conservación.

Téc. Museóloga Olga Albello
Conservadora

Nota elevada en 2010 por Olga Albello, conservadora de la colección, a Cesar Miranda, director del Museo Evita.

Se termina de evidenciar en este punto la contingencia institucional del Museo Evita. Lo único verificable de aquella gestión fue su funcionamiento parcial y anémico, frente a una propuesta típicamente museística –como la copia- que lo mínimo que presuponía era el funcionamiento de la gestión y su trabajo con la colección. El entramado institucional que esta situación trajo a primer plano fue entonces y en primera instancia la ausencia política y corporal del cargo de dirección en sus actividades y la disfuncionalidad institucional en la que esa ausencia se traduce. Si el director no, entonces ¿quién estaba a cargo del Museo? Secretarios, conservadores de la colección, delegados familiares, entre otros resolviendo a tientas y tomando decisiones en el medio de una coyuntura institucional que políticamente los excedía, y de la que no sólo debían hacerse cargo, sino que para más, laboralmente los desprotegía. No era sino una de las hijas del Sr. Miranda quien –según parece ser- se sentaba en la oficina de la dirección, algo que recuerda a anécdotas de lógicas dinásticas de hace cien años, pero que con seguridad son todavía actuales:

Como en los museos públicos de Paraná y Corrientes, fundados a partir de sus colecciones, también aquí [en el Museo Escolar Argentino de 1904, Pedro] Scalabrini asumía la dirección, tomando como auxiliar a uno de sus hijos y mostrando que los museos podían servir a la consolidación de las actividades de un individuo y su grupo familiar. (García, 2010 [p. 97]).

Esa desprotección hacia el resto del equipo de personal reduce la actividad del museo a cero, ligado a la ausencia de

un programa de trabajo emprendido y articulado desde la dirección. Hacia afuera esto se traduce, viendo al Museo Evita como una unidad institucional en un contexto social, no sólo en la tozudez ante una situación inesperada que exige una mínima colaboración y participación de sus autoridades, sino también en una ausencia de misión cultural del museo y de la colección que en él se exhibe, el repliegue del museo sobre su propio contorno y con ello la densificación exponencial de su falso aire religioso (casi *cementerial* como dijera Marinetti).

En julio de 2010, el autor resuelve –como lo hacía Genaro Perez- copiar *Entierro en la aldea* a partir de las tres reproducciones que hay en circulación: 1. del catálogo de los *100 años de plástica en Córdoba* publicado por La Voz del Interior y el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, 2. del registro que hay en la ficha de la obra del Archivo del Museo Caraffa,⁸² y 3. del libro *Caraffa* de Tomás Ezequiel Bondone (Bondone, 2007 [p.92]).

El autor creía que en ese gesto se encerraba monadológicamente⁸³ un potencial crítico en la medida en

⁸² Fotografía tomada por Orge/Fierro. *Cfr.* Senmartin, 2001.

⁸³ La noción de mónada es harto compleja y recurrente en el pensamiento estético de Adorno, especialmente en la Teoría Estética. Adorno toma la noción de mónada de la filosofía del alemán Gottfried Leibniz (1646-1716). La palabra mónada viene del griego *μόνας*, que significa unidad. Resumiendo torpemente y al extremo, podríamos apuntar que la obra de arte se trata de una mónada en tanto su condición de existencia siempre será la apariencia de unidad, condición que toma prestada de la apariencia de unificación de la naturaleza que produce el sujeto para constituirse a sí mismo como unidad diferenciada del resto del mundo. Las obras de arte, y esto es lo que intuye Adorno, se comportarían tal como Leibniz define y califica a la mónada: son unidades de fuerza estética, porque en ellas está contenido y detenido un proceso de creación o producción a la vez que son el resultado de este mismo proceso. Paradoja que va a sostener Adorno bajo la forma del carácter doble del arte: Que sean «ciegas entre sí» significa, en términos liebniznianos que

que la copia la hacía a partir de reproducciones de una pintura cuyo original se exhibe en la misma ciudad de Córdoba, lo que pretende sugerir al sentido común o al sentido crítico la pregunta: ¿y por qué no del original? Intentar, entonces, responderla desplaza la mirada hacia las circunstancias institucionales. Este *factum* inyectaría en la mónada estética un contenido de verdad: la circunstancia de producción particular de esta pintura habla de la circunstancia institucional general, sin que por ello la represente, o la convierta en su tema. Esto se traduce en particularidades en su factura, en su forma y en su materialidad. Una copia de *Entierro en la aldea* hecha a partir de reproducciones (por cierto muy disímiles entre sí y todas respecto del original, además de su baja resolución) arrastra en sus pinceladas, en sus colores y en sus formas la imposibilidad institucional del contacto con el original. Original y copia en la misma ciudad, pero la segunda se conecta con la primera por medio de reproducciones: en una copia así, la imagen pictórica, su forma y su color queda desconectada de su otra realidad que es la materia, el tratamiento de la sustancia bajo el pincel y el contacto con el resultado superficial de esa manipulación. Esta pintura fue además pensada para integrar el proyecto 2010: *Entierro en la aldea*, que el autor comenzó a elaborar junto a Carolina Senmartin como curadora y a Fernando Fraenza como asesor para presentarlo en el Museo Genaro Pérez.⁸⁴ El proyecto consistía materialmente en la copia de

«una mónada creada no puede tener influencia física sobre el interior de otra» (*Ibíd.* [§51], pero a la vez representan lo que está afuera sin que ello las determine o las influya, puesto que no tienen ventanas.

⁸⁴ El pintor contemporáneo a Caraffa, el Dr. Genaro Pérez –que le ha dado el nombre al Museo Municipal de Córdoba– al revés de su colega Caraffa que encarnaba el espíritu moderno del artista viajero y progresista, se formó en Córdoba copiando también, pero lo que copiaba eran justamente reproducciones. Feliz casualidad, porque la copia de

Entierro en la aldea hecha a partir de las reproducciones y en una decena de paneles con esquemas que explican las tensiones institucionales en juego y su relación con la pintura. Se trataba de una crítica propinada fundamentalmente a aquella situación y a lo que en esa *particularidad* había de *general*: a) la puja por la posesión de la colección entre el Museo Evita y el Museo Caraffa, b) la desconexión entre la enseñanza escolarizada de la Universidad y los Museos locales, c) los conflictos institucionales hacia adentro del Museo: la disfuncionalidad y la inoperancia que puede tener una gestión, el desajuste entre las funciones del cargo y la formación del sujeto que lo ocupa, la ausencia (política y corporal) de los cargos en sus actividades, entre otras, d) la desarticulación entre ambos Museos Provincial y Superior y la Secretaría de Cultura, e) la progresiva burocratización como factor entorpecedor e invisibilizador de los puntos anteriores⁸⁵ f) el repliegue del perfil institucional del Museo y de su misión socio-cultural a la voluntad, al humor o a la condición personal de la gestión de turno, g) finalmente, de qué modo estas contorsiones de los perfiles de los institutos del arte se traducen en asterismos de relaciones institucionales y sobre todo interpersonales (esto es, políticas) que van modelando las condiciones de producción y de circulación del arte y del conocimiento y las creencias que de este tenemos los cordobeses. Todos estos puntos están teñidos por esa

reproducciones es a la vez el bastión del proyecto 2010: *Entierro en la aldea* y el procedimiento con el que se formó el pintor que le da el nombre al Museo Genaro Pérez que lo acoge.

⁸⁵ Si en el siglo xix, los museos participaban del despliegue del Estado a través de los proyectos de construcción de la identidad de Nación, podríamos sospechar que hoy esa herencia sigue pero por el peor costado: la ausencia de proyectos sustentables de Nación y la progresiva burocratización.

condición periférica que tan bien señala Carina Cagnolo citando a Buntinx:

Contextos de periferia extrema (...) cuya densidad cultural resulta superada sólo por sus miserias económicas y políticas. Sobre todo políticas: baste señalar la irresponsabilidad histórica de ciertos grupos allí dominantes, proverbialmente conocidos por su incapacidad para erigirse como dirigentes, y mucho menos para proporcionar una visión nacional, incluso (o sobre todo) en el ámbito decisivo de la construcción cultural de una idea de comunidad, no importa cuán imaginaria o imaginada. (Cagnolo, 2009 [p.1])

El proyecto tenía la voluntad de no dejar escurrir lo sucedido y darle visibilidad en la sala de otro museo, incluso a costa de su esperable neutralización, estetización o fetichización. El proyecto del autor es aceptado -reunión mediante- por la directora del Museo Genaro Pérez, Marcela Santanera, para exhibirse en sus salas.

ACTO 3: *El sí*

En diciembre de 2010, tiene lugar un hecho que tuerce radicalmente la dirección del caso: cambia por concurso público la gestión a cargo del Museo Evita: Tomás Ezequiel Bondone es el nuevo director. Con ello desaparece la gestión que impidió la entrada del autor al Museo para practicar la copia y que a la vez fundaba y motorizaba el potencial crítico del proyecto *2010: Entierro en la aldea*. El autor comprende, sin embargo, que si lo que venía produciendo y reflexionando se adhería a las circunstancias institucionales, este cambio de gestión debería significar también un cambio hacia el interior de la producción. La copia de *Entierro en la aldea* a partir de una reproducción nació y a la vez señalaba un contexto particular, que ahora, simplemente, ya no

estaba: la gestión ya era otra. Sin embargo, desde que el Sr. Bondone gana el concurso hasta que asume su cargo, la dirección del Museo Evita queda momentáneamente en suspenso. El autor decide hacer lo propio: suspender la copia en su estado de *grisaille* y esperar la asunción del cargo.



Copia de *Entierro en la aldea* a partir de reproducciones (*grisaille*) [detalle]. Primer abandono.

Mientras tanto el autor se contacta, con Marcela Santanera, directora del Museo Genaro Pérez, para comunicarle sobre el cambio de las circunstancias institucionales que eran el objeto de crítica del proyecto *2010: Entierro en la aldea*, y las potenciales modificaciones que ello conllevaría en el proyecto. Coincide esto con el último día de actividad de la Sra. Santanera antes de sus vacaciones estivales, y ella

sugiere que el autor se mantenga en contacto con el resto del equipo del Museo.

A comienzos de enero de 2011, asumida ya la nueva gestión del Museo Evita, el autor resuelve recomenzar las tratativas burocráticas para acceder a copiar *Entierro en la aldea* del original: presenta nuevamente la nota de solicitud de copia y espera respuesta. Tomás Ezequiel Bondone, nuevo director del Museo Evita, acepta la propuesta del autor. La mañana del martes 11 de Enero de 2011, el autor ingresa a la sala G o “jardín de invierno” del Museo Evita a copiar directo del original *Entierro en la aldea*, equipado según las reglamentaciones de la National Gallery y del Museo Nacional del Prado: la dimensión del soporte de la copia menor respecto del original [aquí un 36% menor: la copia mide 90x60cm, mientras el original 146x105cm aprox.],⁸⁶ un taburete, 2m² de cobertura impermeable para el piso, un caballete y una valija transportable con los materiales y herramientas de trabajo.⁸⁷ El Museo crea el programa “El Museo se copia” y elabora para sí un formulario de solicitud a copistas basado en el que la National Gallery le envió al autor en abril de 2010. Además, el Museo impulsa un régimen de publicidad de este mismo programa en diarios y boletines oficiales y universitarios.

⁸⁶ Esta minoría dimensional de la copia garantiza la circulación y contemplación de las pinturas originales exhibidas en la sala, y a la vez permite al copista a la distancia correcta igualar en su campo visual el tamaño de ambas pinturas, preservando la obra original. Además traza el límite entre una copia, un ejercicio o un estudio y una mera falsificación.

⁸⁷ Se trata de la primera vez que un pintor cordobés copia a otro y que esto además tiene lugar en un Museo de Córdoba.



Copia finalizada de *Entierro en la aldea*.

El Museo Evita, el mismo que hacía unos meses era un instituto obstruido y hasta socialmente antipático, estaba ahora encarnando una suerte de carismática reactivación institucional. Que semejante giro sea sólo por el cambio de director, es el revés de la ausencia histórica de una misión museística más o menos sólida y estable. Nada en contra del Sr. Bondone, al contrario, él se lleva los créditos de esta reactivación y quizá por fin de la cimentación de alguna misión a largo plazo. Aunque aquí, naturalmente, como en ninguna otra parte, nada pueda garantizar la supervivencia en futuras gestiones de lo que el Sr. Bondone haga hoy, pues nada garantiza que se detenga “la vacía violencia del tiempo (...) la fuerza histórica, la «furia del desaparecer»” (Adorno, 1949 [pp.16 y 56]). La dinámica intermitente participa en cada gestión y por ello las excede y las contiene a todas. A veces, los institutos se nos aparecen como aparatos sociales lejanos, abstractos, formales, autónomos y hasta casi inhumanos. Pero se verifica en este *hecho* que, en contextos

de tanta inestabilidad como el nuestro, esos mismos institutos dependen objetivamente del sujeto que los comanda cada vez y de la condición profesional de este sujeto, esto es, su formación y su experiencia. Pero junto a esta condición *profesional* del director se tiende a transparentar también su condición *humana*: sus caprichos, sus humores, sus obsesiones, sus virtudes, sus alianzas, sus miedos, sus familias, sus intereses, su salud. Todo eso subjetivo (relativo al sujeto, en este caso al director) acabó volviéndose en 2010 el destino objetivo de una institución frágil como el Museo Evita. Esto es algo muy común y ya diagnosticado por otros en otros casos:

Estos destinos institucionales atados a la vida de sus promotores han ayudado a consolidar la idea que une la historia de un museo con la biografía de su fundador (Podgorny, 2007). Más allá de los ímpetus y las obsesiones personales, esta unión revela también la fragilidad de las instituciones argentinas y su carácter de refugio o corporización de las buenas intenciones, lecturas e intereses de sus promotores (Podgorny, 2009). (García, 2010 [p.97])

Junto con la gestión del Museo Evita cambia obligadamente el piso a criticar del proyecto *2010: Entierro en la aldea*, y pretenden mostrar estoicamente la dinámica institucional de lo sucedido, incluyendo la reactivación del Museo Evita en manos de la nueva gestión del Sr. Bondone: tras vacilaciones del autor sobre la pertinencia de continuarlo, los responsables del proyecto *2010: Entierro en la aldea* resuelven mostrar la documentación cruda de esta anécdota institucional: α) la primera nota de solicitud para realizar la copia de *Entierro en la aldea* al Museo Evita, β) las publicaciones en el boletín oficial de las leyes de creación del Museo Evita y la ratificación del Museo Emilio Caraffa

con las funciones de sus directores, γ) los correos electrónicos intercambiados con la National Gallery y con el Museo Nacional del Prado, δ) la segunda nota enviada al Museo Evita con los *applicattion forms* de la National Gallery, ε) la nota interna de la conservadora de la colección al director César Miranda y ζ) la última nota enviada ya en la gestión de Tomás Ezequiel Boudone. Esto es, en vez de paneles con problemáticas abstractas, los responsables resuelven exhibir los documentos intercambiados con el Museo Evita durante las dos gestiones, exhibiendo tanto el rechazo como la aceptación a la propuesta del autor, junto a la copia inacabada de *Entierro en la aldea* comenzada en julio de 2010 a partir de las reproducciones.

Los responsables del proyecto comunican a las autoridades del Museo Genaro Pérez sobre estos cambios. Se trataba a esta altura, ya con claridad, de un proyecto que llevaba algunos genes de la neovanguardia, en especial de la llamada crítica institucional. La criticidad está entendida aquí como un estado de la consciencia desarrollado, avanzado, esto es, autoconsciente de sí y de su circunstancia, opuesta a la ideología, como manifestación social de una falsa consciencia, dominante.⁸⁸ La crítica, como disposición del espíritu, como *facultad de discernimiento*, pertenece a ese rango de cosas que hacen honor a lo que resuena en su propio nombre: el término «crítica» viene del griego clásico *kritikós*, y significa juicio, capacidad de discernir, y a su vez del verbo *krinein* que quiere decir notoriamente separar, divorciar, discriminar.⁸⁹ Dialécticamente, la crítica vuelve sobre la ideología a

⁸⁸ Cfr. Adorno, 1970 [p.332]. También Barthes, 1982 [p.46]. Y Eagleton, 1991.

⁸⁹ Cfr. Williams, 1976 [p.85]. También Bürger, 1974 [p.41].

separar los momentos de verdad *en* la falsedad.⁹⁰ Cuando en la producción estética se planifica una estrategia crítica hay un resultado esperado: la vista hace foco en el blanco. Pero no hay nada, o casi nada, que garantice que el dardo llegará a destino. En muchos casos la crítica desencadena fuerzas inesperadas y difíciles de avistar con el entendimiento cuando este se encuentra expectante en un solo punto. La operación crítica se muestra ante una lectura igualmente crítica: este es su verdadero blanco. Si a principios de siglo fue la vanguardia la encargada de poner al descubierto el arte como una institución humana, *ergo* social e histórica, a finales de los cincuenta y durante los sesenta y los setenta es el turno del despliegue socio-histórico de la neovanguardia. Su crítica la propina con un temple más racional, meticulado y de frío tesón a través de la recuperación creativa de algunos procedimientos de la

⁹⁰ La ideología del arte burgués ha sido arremetida por primera vez con fuerza por la vanguardia histórica: furiosa, quiso hacer volar el arte autónomo por los aires. La autocrítica en el arte vanguardista, dice Bürguer, es una crítica asestada a la institución arte en su totalidad, tal como se ha venido formando en la historia de las sociedades burguesas. Estar en la primera línea de guerra –*avant garde*– da cuenta de su radical voluntad política, de su anhelo de transformar la praxis vital fundiéndose con ella. Si hay algo que debemos aprender del fracaso histórico del gesto vanguardista es que fue un fracaso particular, tan contingente como la institución contra la que se alzó y que logró poner al descubierto. Este fracaso fue en relación al proyecto de vanguardia más radical, a sus programas de negación de la cultura. Mientras la vanguardia más radical esperaba ansiosa ver como el arte se licuaba con la vida, algo ocurría en la capa epistemológica: la categoría de obra hinchaba sus límites como nunca antes lo había hecho. Sin embargo, su blanco, la separación entre el arte autónomo y la vida cotidiana que pretendió bachear, sólo se profundizó. Decepcionada la vanguardia de haber sido tragada por el arte al cual pretendía destruir, descuidaba que su éxito estaba en haberlo puesto al descubierto como la institución histórica occidental y burguesa que venía siendo.

primera vanguardia.⁹¹ La vanguardia histórica, dice Foster, estuvo concentrada en criticar las convenciones de los medios tradicionales, es decir las identidades de las formas artísticas; en cambio, la neovanguardia a través del enmudecimiento desmonta y analiza los marcos espacio-temporales de esas convenciones. “Si la vanguardia histórica se centra en lo convencional, la neovanguardia se concentra en lo institucional”.⁹² La institución arte, recordando a Bürger, hace referencia al *status* del arte tal como se ha venido formando históricamente en Occidente y que encuentra su *médium* en dos dimensiones: (i) el aparato de producción (ii) y de distribución de las obras de arte y (iii) las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan la recepción de las obras.⁹³ Distinción válida: dentro de ese aparato social trifásico o *institución* arte se

⁹¹ En este punto Foster discute con Bürger acerca de la bondad y el potencial político y crítico de la neovanguardia. Para el segundo, la neovanguardia no se trata sino de una repetición al menos falsa y patética, o al más oportunista y cínica de la vanguardia histórica, que si bien fracasó lo hizo heroicamente; y para el primero, se trata de una actualización de la vanguardia con una función crítica, específica y deconstructiva de la institución arte. Dice Foster, “(1) la institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica, sino con la neovanguardia; (2) en el mejor de los casos, la neovanguardia aborda esta institución con un análisis creativo a la vez específico y deconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica); y (3) en lugar de cancelar la vanguardia histórica, la neovanguardia pone en obra su proyecto por primera vez: una primera vez que, de nuevo, es teóricamente infinita.” (Foster, 1996 [pp.22 y 23]).

⁹² Foster, 1996 [p.19]. Para Bürger- y esto es algo que Foster discute- dentro de un esquema histórico lineal, puntual y final, la neovanguardia es una mera y patética *repetición* de la primera vanguardia, a veces torpe y a veces oportunista, que termina de institucionalizar y clausurar su proyecto ya fracasado, convirtiendo lo antiestético en artístico, y lo transgresor en institucional.

⁹³ Bürger, *op.cit.* [p.62]

inscriben los establecimientos materiales o *institutos* del arte: museos, academias, escuelas, talleres, galerías, etc. Así la neovanguardia explora, examina y exhibe críticamente las condiciones de producción y circulación y el estado de las creencias que moldean la recepción. Afuera de Córdoba, en el centro del mundo del arte, neovanguardistas como Hans Haacke, Daniel Buren, Michael Asher, Marcel Broodthaers, Joseph Kosuth, Andy Warhol entre muchos otros han trabajado desmontando analíticamente la institución arte tal como se iba dando en su presente. Críticos como Rosalind Krauss, Hal Foster, Benjamin Buhloh y otros de la revista *Oktober* han contribuido sustancialmente con ese despliegue crítico. Aquí, en la periférica ciudad de Córdoba, ha habido algunos recientes aunque aislados y excepcionales intentos de comprender y explorar desde las producciones mismas la institución arte. Pocos, pero los hubo: en mayo de 2009 la intervención conceptual dada en llamar *Simbiosis semántica* de Juan Gugger y Aylén Crusta, una especie de intervención parásito que logra modificar la instalación *Flota* del artista cordobés Gerardo Repetto en el Museo Emilio Caraffa, sienta en Córdoba un contundente precedente en el horizonte producciones orientadas a dismantelar la institución del arte local, cuya agudeza conceptual y complejidad en la maniobra escasea en dicha ciudad.⁹⁴ De igual manera la artista cordobesa Carolina Senmartin (aquí, la curadora del proyecto *2010: Entierro en la aldea*) en el marco del Magíster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas de la Universidad Complutense de Madrid desarrolló grupalmente en aquella ciudad tres operaciones de crítica institucional respecto de un museo de arte contemporáneo, de una sala de exposiciones universitaria y de una galería de arte. La

⁹⁴ Para ampliar sobre esta maniobra, *Cfr.* Gugger (2010). También, Orosz (2009).

voluntad de un proyecto como *2010: Entierro en la aldea* no fue alistarse en la batalla moderna contra el museo como lo diagnosticó Adorno, como mausoleo o como cementerio del arte del pasado, ni propinarle más de esos ataques virulentos, abstractos y anarquistas como los de la vanguardia heroica. Si bien en contextos como el nuestro los museos sigan sintomatizando ese sistema elitista que discute Huyssen a Bourdieu, donde se refuerza en unas personas el sentimiento de pertenencia y en otras el de exclusión, el derrotero aquí no ha sido intentar destruirlos o revolucionarlos sino procurar entenderlos crítica y creativamente y habilitar discusiones de cara a sus posibilidades futuras. (Huyssen, 2007 [pp. 41 y ss.])

ACTO 4: *El no, otra vez*

En marzo de 2011, ante los cambios hechos sobre el proyecto *2010: Entierro en la aldea* la directora del Museo Genaro Pérez, Marcela Santanera, convoca a Carolina Senmartin, curadora de la muestra, y al autor a una reunión. La Sra. Santanera demuestra su preocupación respecto de la decisión de los responsables de exhibir en la muestra la documentación real que circuló entre el autor y el Museo Evita durante el año 2010. El temor consistía en que esta particularidad del relato que se construía con referencia al Sr. Miranda, director del Museo Evita y a otros miembros de su equipo, se confunda con “chismerío” o con un desplante caprichoso de un joven enojado al que no le dejaron hacer en el museo aquello que se le había ocurrido. Copiar una pintura de una colección de un museo es fácticamente y a todas luces una práctica esperable, instituida, tradicional y legítima para un museo, tanto como lo son las muestras o las visitas guiadas: nunca caprichosa. Su rechazo habla más de una circunstancia institucional que de un sujeto particular. Por lo demás, en un mundillo del arte pequeño y

casi provinciano como el cordobés, donde parafraseando a la amiga de Mafalda “somos pocos pero nos conocemos mucho”, cualquier intento de crítica, discusión o problematización es asumida subjetivamente como odio o envidia, y todo intento de reconocimiento o estímulo profesional como interés, alianza o amistad. Eso es ideología: falsa consciencia. Empero, logran acordar en la reunión la Sra. Santanera, la Sra. Senmartin y el autor exhibir los documentos con las fechas y los nombres de los actores involucrados en el caso, a la vez que explicitar las problemáticas institucionales más abstractas y generales que atraviesan este caso particular. El autor -junto a la Sra. Senmartin y al Sr. Fraenza- realiza los cambios acordados. Sin embargo, a quince días de la inauguración, la muestra del proyecto 2010: *Entierro en la aldea* es cancelada por las autoridades del Museo Genaro Pérez. En la historia reciente este hecho recuerda a uno protagonizado por Hans Haacke en 1971:

1 de abril, Nueva York: Thomas Messer, director del Guggenheim Museum, cancela una exposición de Hans Haacke que estaba proyectada (debía inaugurarse el 30 de abril) basándose en que las obras documentales incluidas trataban de “situaciones sociales específicas” que no se podían considerar arte. A ello siguió una declaración pública de Haacke; se publicó, con otras obras, en un folleto de información de nueve páginas distribuido con ocasión de la manifestación del 1 de mayo de Arts Worker`s Coalition dentro del museo, en protesta por la censura en el arte (...).⁹⁵

⁹⁵ “Dos de las tres obras presentan grandes propiedades inmobiliarias de Manhattan (fotografías de las fachadas de las propiedades y documentación reunida en el archivo público de la oficina de condado de Nueva York). Las obras no incluyen ningún comentario valorativo. Un conjunto de edificios está situado en los suburbios y pertenece a un grupo

Esto parece confirmar esa herencia genética de la neovanguardia en el proyecto *2010: Entierro en la aldea*, porque aunque menos virulentas y más analíticas sus operaciones no dejan de ser críticas y hasta incómodas. Otra vez, como hacia el Sr. César Miranda, ninguna pasión personal en contra de Marcela Santanera. Ella también protagonizó, como Alejandro Dávila para el Museo Emilio Caraffa en 2009 o como luego ocurrió con Tomás Ezequiel Bondone para el Museo Evita, una suerte de reactivación y reconexión del Museo Genaro Pérez con los canales de producción y circulación del arte de Córdoba, inclusive estimulando las producciones de artistas jóvenes y hasta tesisistas. Sin embargo, estoy dispuesto a analizar críticamente su posición y sus argumentos en lo que toca al proyecto *2010: Entierro en la aldea*. Dos fueron los órdenes de razones para la cancelación comunicadas por escrito por la Sra. Santanera: (i) aspectos materiales del proyecto referidos al atraso de la información museográfica, (ii)

de gente ligada por lazos familiares y de negocios. El otro sistema lo constituyen los intereses inmobiliarios, mayoritariamente propiedades comerciales, pertenecientes a dos socios. (...) Si quería permanecer fiel a mis principios filosóficos, no podía cumplir con los insistentes requerimientos del Sr. Messer para que modificara sustancialmente o eliminara las tres obras. La verificabilidad es un ingrediente fundamental de los sistemas sociales, biológicos y físico a los cuales considero partes mutuamente complementarias de un todo [...] Messer se equivoca en dos cosas: primero, al confundir la postura política que pueda tener un artista con la postura política que tenga el museo que muestra su obra; en segundo lugar, al asumir que mis obras defienden alguna causa política. No lo hacen. El Sr. Messer ha tomado una postura que está en total desacuerdo con las actitudes profesadas por los principales museos del mundo, excepto aquellos que se encuentran en los países de régimen totalitario, una postura que le podría poner en conflicto con todos los artistas que acepten una invitación para mostrar su obra en el museo Guggenheim." (Lippard, 1973 [pp.323 y ss.]

razones de orden institucional: a. protocolo, b. fraternidad institucional, c. posición del Museo Genaro Pérez.

De estos argumentos, uno, el primero (i) es injustificado, inválido, porque es parcialmente falso. Es cierto que hubo retrasos en aspectos materiales del proyecto *2010: Entierro en la aldea*, pero fueron ocasionados por las modificaciones pedidas desde el propio Museo. Una reconstrucción pormenorizada de los hechos viene bien: El 10 de febrero el autor hace el primer envío (a tiempo) de las piezas gráficas de la muestra al equipo del Museo. El 16 de febrero miembros del equipo del Museo solicitan que no se materialice ningún panel con documentación hasta no tener la reunión con la Sra. Santanera: primer retraso. El 23 de febrero el autor y la curadora de la muestra, Carolina Senmartin, se reúnen con la Sra. Santanera. Tras la reunión, el proyecto debe someterse a nuevas modificaciones, que se consuman tras intenso y gratuito trabajo del autor a lo largo de cinco días: segundo retraso. El 28 de febrero el autor envía nuevamente el proyecto con las modificaciones hechas. El 02 de marzo, la Sra. Santanera comunica a la Sra. Senmartin sobre la suspensión de la muestra, incluyendo como uno de sus argumentos el retraso de aspectos materiales del trabajo. ¿No resulta acaso contradictorio que un museo solicite modificaciones en un proyecto para su exhibición pero que a los dos días de terminadas las modificaciones y a doce de la inauguración el proyecto sea suspendido desde el museo, y para más excusándose en los retrasos materiales que el mismo museo produjo?

El otro argumento, el segundo (ii) es entendible (puesto que se trata de la postura tomada por la gestión), pero ciertamente criticable. Eso que la directora del Museo Genaro Pérez llama “una modalidad de denuncia particular fuerte” del proyecto catalizó la suspensión de la muestra y con ello puso de manifiesto la postura del museo a través de

la nota elaborada por la misma Sra. Santanera. Son básicamente tres los argumentos en torno a lo institucional: a. el cuidado de aspectos protocolares básicos del Museo, b. la preservación de una supuesta fraternidad institucional entre los Museos Evita y Genaro Pérez de cara a un provecho instrumental del vínculo, c. la homologación entre la criticidad de la muestra y la postura del Museo Genaro Pérez (eso mismo que reprocha Hans Haacke a Tomas Messer, director del Guggenheim). La “modalidad de denuncia” no es otra cosa que el potencial de crítica institucional de lo particular, de exhibir el caso con los datos, fechas y lugares, y actores involucrados reales, eso que Haacke llama en sus propios sistemas *principio de verificabilidad*, y que a raíz de la suspensión de la muestra se activó antes de tiempo y con un mayor potencial deconstructivo: la muestra que se iba a exhibir evidenciaba sólo la dinámica institucional que atraviesa al Museo Evita, pero su cancelación ha permitido destapar ahora también las lógicas institucionales del Museo Genaro Pérez. El protocolo del Museo que se pretende cuidar tiene que ver con lo que la Sra. Santanera anuncia como la preservación de la relación entre los museos de Córdoba. *Prima facie* se podría allí leer corporativismo, protección mutua entre los que van ocupando los cargos públicos, nodos dinámicos del poder. El punto central de este argumento esgrimido desde el Museo Genaro Pérez es la falta de una respuesta por escrito desde el Museo Evita hacia el autor, siendo la palabra escrita el legítimo canal de comunicación institucional. Lo cierto es que jamás la hubo, y esa ausencia de comunicación institucional por escrito habla de otra ausencia: la de César Miranda. El autor allí no ha intervenido en nada, no editado ni inflado la documentación, simplemente esa respuesta no existió, sino a través de la copia de una nota interna, de la conservadora del Museo,

Olga Albelo, al Sr. Director, Prof. César Miranda. Y esa única nota del Museo Evita formaba parte de la muestra. Sin embargo, la Sra. Santanera atribuye al autor la ilegitimidad de su relato por faltar precisamente un rechazo por escrito del Museo Evita, y suscribe, para más, a la preservación de un vínculo entre los museos en cuestión. Pero ¿A qué vinculación institucional se refiere la Sra. Santanera, más respecto de una gestión que ya no estaba? Además, ¿cuántas muestras o proyectos comunes o conjuntos ha habido o hay actualmente entre por ejemplo, imaginemos, el Museo Genaro Pérez y el Museo Evita? Los hechos y la historia revelan justamente que no existe ni ha existido un vínculo institucional sostenido entre “las casas del arte” de la ciudad Córdoba, ni siquiera entre el Museo Genaro Pérez y el Museo Emilio Caraffa que le lleva un siglo de ventaja al Museo Evita. Entonces, sino es el vínculo institucional, dado que no existe: ¿qué es lo que intenta preservarse? Se trata de algo común y corriente, vital, humano hasta la médula, obvio, pero quizá por ello roza lo impronunciable: que cada quien intenta preservarse a sí-mismo. Nuevamente, el destino institucional queda plegado a la condición del sujeto de turno que la lidera. Esta **autopreservación** o autoconservación asume muchas maneras: preservación en un cargo, en un grupo, en una clase, o bien de una imagen, de una pertenencia o de una serie de condiciones para que lo anterior perdure, es decir, del *statu quo*. Se trata de una atomización del corporativismo, de una autoprotección, de un cuidado de sí mediante un respeto instrumental de los demás. Se trata, al final, del reconocimiento del poder como algo fluctuante, de capilar circulación, ubicuo: no sólo como algo social o intersubjetivo, sino también como una especie *voluntad* -a lo Foucault- o de *pulsión* -a lo Lacan- ya agazapada en las consciencias y en las conductas individuales. Una manifestación del poder bajo la forma de

eso que Barthes llama querer-asir, la *libido dominandi* (Barthes, 1978 [pp. 92 y 93]). No hay un complot o un arreglo interpersonal, entonces, entre por ejemplo la Sra. Santanera y el Sr. Miranda, ni mucho menos un acuerdo interinstitucional entre el Museo Genaro Pérez y el Museo Evita, porque no hay en este caso nada *inter* que lo habilite, que les convenga o que lo vuelva necesario. Más bien, el shopping se arma –para completar el refrán- cuidando cada uno su kiosco.

El autor resuelve diseñar dos estrategias de visibilización de lo ocurrido. La primera, referida a la suspensión de la muestra, consistió en aprovechar la misma instancia de socialización de la inauguración del resto de las muestras para difundir la suspensión de una de ellas. La tarde del 17 de marzo de 2011, día previsto para la inauguración del proyecto *2010: Entierro en la aldea*, el Museo Genaro Pérez celebra la primera *vernissage* del año junto al resto de las muestras previstas.⁹⁶ El autor asistió al evento surtido de unos doscientos panfletos formato A4 que colocó en el centro del piso de una de las salas más concurridas del primer nivel del museo y de unas cuatrocientas tarjetas formato A6 que repartió a los concurrentes en la entrada misma del museo a medida que entraban. Las tarjetas anunciaban sintéticamente los datos de la muestra, y los panfletos desarrollaban brevemente lo sucedido desde el

⁹⁶ «Gery-Herrera-Simpson/Dibujos» de los artistas Ricardo Geri, Leonardo Herrera y Mario Simpson curada por Cecilia Irazusta; «Texto y antídoto [La Pintura]» de los artistas María Gracia Loza, Leonor Goldenberg, Daniela Córdoba, Cristian Luengo y Dante Montich curada por Dante Montich; «Encuentro de aguas» de las artistas Carina Cecilia Cervigni, Cecilia Garzón Maceda, Sara Goldman y Mónica Beatriz Barbieri; «Perdidos en ninguna parte» de la artista Mariquita Quiroga curada por Patricia Ávila; y las Muestras de homenaje a Roberto Juan Viola y Carlos Peiteado curadas por Cristina Agüed, Omar Olivera, Alejandro Nazralla y Eduardo Livadioti.

rechazo del Museo Evita a la propuesta de copia del autor en 2010 hasta la cancelación del proyecto *2010: Entierro en la aldea*. Durante el transcurso de la *vernissage* hubo algunos enojos y reproches salpicados, varios confundidos y hasta un cordial pedido policial para que al autor se retirara. La estrategia sin embargo no pasó a mayores. Eso sí, se hizo rodar desde el Museo que la muestra no había sido cancelada sino postergada momentáneamente. Se trató de un nuevo intento de autopreservación a través de la neutralización de la maniobra del autor. La nota de Marcela Santanera que refiere a la cancelación de la muestra habla literalmente de la *imposibilidad* de realizar la muestra para la fecha prevista de exhibición fundada en la naturaleza del proyecto a exhibir. Esto supone, o bien que la *conditio sine qua non* para que el proyecto se exhiba es que su naturaleza sea modificada estructuralmente, o bien que si esta no se modifica el proyecto seguirá en esa imposibilidad de mostrarse. El autor, sin embargo, no ha recibido por parte del Museo hasta el momento notificación alguna sobre la próxima fecha de exhibición, pero tampoco estaría dispuesto a seguir limando gratuitamente el núcleo crítico de su proyecto para que este se exponga. Presentar el proyecto en otro museo suponía ya en marzo de 2011 una demora insostenible, no sólo por demorar su eclosión al menos un año (las agendas para el 2011 ya estaban casi cerradas) y con ello desfasar la pertinencia temporal del proyecto, sino además someterlo a la tiranía de la intermitencia institucional del campo del arte cordobés: posibles nuevos cambios de gestiones (en año electoral) e incluso el riesgo de otra suspensión. La prensa local, advertida por el autor y a diferencia del caso Haacke-Messer, no demostró demasiado interés en difundir el hecho. Así es que empujado a usar canales extra-museísticos, el autor sugerido por el Sr. Fraenza desembocó

en la segunda estrategia de visibilización que constituye el quinto acto de vuestra historia: esta misma publicación.

Muestra cancelada

Nombre de la muestra: «2010: Entierro en la aldea»

Responsable: Manuel Molina

Curadora: Carolina Senmartín

Asesor: Fernando Fraenza

Fecha prevista de inauguración: 17 de Marzo 2011

Fecha de cancelación: 02 de Marzo 2011

Lugar: Sala Miguel Angel Budini, Museo Genaro Pérez,
Córdoba, Argentina.

Ejemplar de las tarjetas repartidas el día 17 de marzo de 2011 con motivo de la primera inauguración anual en la entrada del Museo Genaro Pérez (Córdoba).

3.3 Institución arte, campo y reglas de juego: intermitencia

Tras un año de contacto entre el autor y los museos cordobeses, eso que al comienzo he llamado *hecho artístico*, es posible arriesgar algunas hipótesis a modo de diagnóstico sobre el estado actual de la institución arte en Córdoba, en tanto a la vez forma parte del arte como *hecho social*. Luego, imaginar sus potenciales tensiones e incrustaciones en la pintura. El dominio histórico de aplicabilidad de estas

hipótesis y modelos teóricos debería ser sometido a revisiones: se trata de un diagnóstico presente y recortado, aunque susceptible de ser historizado y extendido a otros casos.⁹⁷ La configuración institucional del arte cordobés parece tener hoy dos grandes rostros: sigue plegado a la subjetividad de los actores en escena, y se mueve en contra de Bourdieu (1992), no como un aceitado campo de juego fruto de una enorme y larga empresa histórica de alquimia simbólica, sino más bien en esa inestabilidad histórica tan común aquí, en las periferias del mundo occidental. Los impulsos sociales de producción, circulación y recepción estética junto a las creencias sobre el arte que los bañan, eso que Bürger llamó *institución arte*, se inscriben hoy en una dinámica de sucesivas interrupciones. El hecho que aquí se relata es artístico en tanto se desprende del seno de un proyecto de tesis de la Escuela de Artes de la UNC y que involucra prácticas, problemáticas y discusiones propiamente de la esfera del arte, pero también y por ello mismo es social en tanto se desparrama en ese sector del mundo que hoy conocemos como campo o sociedad del arte. Así, en el recorte que este hecho artístico supone se arranca para sí una muestra de la dinámica del campo social del arte, y los rastros de ese entrecruzamiento entre lo institucional y lo artístico se desparraman capilarmente hacia adentro del hecho artístico (inclusive y sobre todo lo pictórico). El año que dura este hecho artístico (abril 2010-marzo 2011) evidencia que los distintos museos involucrados aparecen en la intermitencia *on-off*, adscribiendo o abandonando discursos, reproduciendo u olvidando creencias, clausurando o promoviendo posibilidades, interactuando o desconectando con el resto del campo. Cada instituto y también cada agente está

⁹⁷ Tarea que aquí queda abierta.

atrapado en esta lógica amnésica, sin revisiones o recuperaciones de lo anterior, con la consciencia de que cada gestión es una fundación de algo radicalmente nuevo: institución de una consciencia que resulta en la imposibilidad de trazar un proyecto museístico a largo plazo que interconecte y -en ese mismo movimiento- trascienda las sucesivas gestiones. Pero a su vez, el conjunto de todos los institutos y los agentes en juego forman una trama de luces intermitentes donde las coincidencias, las conexiones y las articulaciones están gobernadas sobre todo por el interés de quienes ocupan los cargos, y su inscripción en el azar o la contingencia histórica y política. La intermitencia es la figura superficial de esta dinámica: siguiendo la frase de Barthes sobre el texto que encabeza este artículo, la intermitencia es la permanente puesta en escena de una aparición-desaparición.

La intermitencia es una figura descriptiva o el rostro de una lógica institucional. Pero ¿qué motoriza a esta dinámica, qué la tracciona o la sostiene en marcha? En el medio de esta discontinuidad institucional, algo por detrás fue puesto de manifiesto en todos los museos con los que este hecho se enrieda: la fragilidad objetiva que obliga a los museos a depender punto a punto del sujeto que ocupa la dirección. Si atendemos a la dimensión artística del hecho, hacia adentro del proyecto, observamos que la primera gestión clausuró la posibilidad de practicar la copia de *Entierro en la aldea*, la segunda gestión creó un programa llamado «el Museo se copia». En el medio de este radical cambio de política y de perfil institucional del mismo instituto, solo cambió la gestión. Si atendemos a la dimensión social del hecho, a las circunstancias puramente institucionales, vemos que en 2010 el Museo Evita estaba tan ausente de la escena del arte local y del imaginario socio-cultural como su director de su cargo. Pero también, que en 2011 el mismo museo se

revitalizó con el mismo brío con el que comenzó la nueva gestión. Que la condición profesional del director de turno se transparente en el despliegue de lo que podríamos llamar la condición institucional de un museo quizá sea algo inevitable aquí y en cualquier parte del mundo. De hecho no es algo que deba lamentarse, porque justamente para ello se forman especialistas y profesionales, y por ello mismo los puestos de dirección poseen las idóneas competencias legales que poseen:

a) Ejercer las actividades propias de la política museológica en el cumplimiento del destino trazado; b) Velar por la conservación y mantenimiento edilicio del inmueble y de todas las obras de arte que se exhiban en el Museo; c) Proyectar y difundir las actividades específicas del Museo; d) Coordinar, interna y externamente, todas las actividades, comunicación e información social de las tareas; e) Mantener relaciones con las estructuras de gobierno correspondientes, y f) Desempeñar toda actividad que resulte necesaria en la idea de construir con la comunidad antes que para la comunidad.⁹⁸

Pero en contextos periféricos política y económicamente inestables como el nuestro, donde hasta el proyecto de país cambia con la gestión, lo que determina la misión socio-cultural de Museos como el Evita, el Museo Emilio Caraffa o el Museo Genaro Pérez no es sólo ya la condición profesional sino la condición humana del director, esto es, un grado más de avance del sujeto sobre la institución o, al revés, un grado más de dependencia de ésta para con aquel.

⁹⁸ Cf. Ley 9345: Creación Museo Superior de Bellas Artes Palacio Ferreyra. Boletín oficial de la Provincia de Córdoba. www.boletinoficialcba.gov.ar. Y Ley 9355: Ratificación Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa. Boletín oficial de la Provincia de Córdoba. www.boletinoficialcba.gov.ar.

La cancelación de la muestra por parte del Museo Genaro Pérez logró evidenciar otro nivel más en que las maneras de la condición humana se abren camino en la configuración institucional local: esta vez a través de la autopreservación. En el imaginario de las autoridades del Museo Genaro Pérez una muestra como la del proyecto *2010: Entierro en la aldea* en tanto visibiliza un suceso institucional con los actores involucrados con nombre y apellido suponía una potencial aunque incierta amenaza a su imagen y su estabilidad política. Mi lectura de los hechos es que como la mera autopreservación es impronunciable por obvia o por políticamente incorrecta, se sublima en argumentos conciliadores como la preservación de los vínculos institucionales, cosa que claramente en nuestra región todavía no hay.

3.4 Pintura, crítica institucional y arte avanzado

¿Es hoy legítimo postular que una forma de arte puede ser más avanzada que otra en tanto consciente de su historicidad? ¿Cuáles son las particularidades de la historicidad del arte cordobés? ¿Es posible que un hecho artístico como el aquí comentado explore y critique esas particularidades? ¿Cuáles son los modos más consuetudinarios de trabajar en Córdoba que criticaría vuestro hecho artístico? De la naturaleza y la circunstancia de un hecho artístico como este cuaja la discusión que abre Foster a Bürger sobre la neovanguardia respecto de si esta puede ser pensada como arte avanzado en un momento (pos)histórico del arte donde todas las formas de producir sin importar su disparidad parecen valer acríticamente

(indistintamente).⁹⁹ Cita Foster la conclusión de Bürger: “Ningún movimiento en las artes hoy en día puede legítimamente afirmar que es históricamente más avanzado, *en cuanto arte*, que otro.” (Foster, 1996 [p.16]). Foster discute esta tesis bürgeriana a través de tres argumentos en favor de la neovanguardia: (i) el conocimiento de la propia historicidad puede ser un criterio para afirmar que en el presente un arte es más avanzado que otro, (ii) la neovanguardia ha contribuido a ampliar la crítica a la institución arte, y (iii) la neovanguardia ha emprendido su empresa crítica de manera creativa, generando nuevas experiencias estéticas, conexiones cognitivas e intervenciones políticas. Asumir la historicidad del arte es reconocer su naturaleza histórica y sepultar su tan

⁹⁹ Este problema de si es posible en la contemporaneidad un arte más avanzado que otro se trata de una zona teórica que ya había transitado Adorno (1970) previo a Bürger (1974). Para Adorno, la idea de que pueda existir un arte radical, diferente, auténtico o *avanzado*, que se abre camino en el medio de lo siempre-igual cuyo última gran encarnación es la industria cultural, se asocia a dos cosas: 1. un arte, como la música dodecafónica, capaz de registrar monadológicamente en las tensiones inmanentes de su forma (ley formal) las antinomias de fuera: inscripción de lo general en lo particular que Adorno llama el contenido de verdad de la obra de arte, y 2. un estado de la consciencia capaz de mirar y de reconocer en esa prisión que es la mónada, como en un panóptico, el carácter doble del arte: como autónomo y como *fait social* a la vez. No habría en este sentido una relación por fuera entre el arte y la sociedad, y la *querelle* del arte comprometido y del *l'art pour l'art* se diluiría, en tanto que el arte es *per sé* un hecho social, incluso siendo la condición social de existencia su autonomía (como espacio social de la inutilidad, del ser-para-sí). Todo lo que acontece en su gobierno también lo es: las relaciones de producción estéticas, las producciones, los productores, los productos. La Escuela de Frankfurt, si creemos en las palabras de Foster de que la teoría crítica es la silente continuación de la neovanguardia por otros medios, desmonta la ideología de todo lo que tiene a su alcance con un tono poético, un pecho melancólico y un seso dialéctico. *Cfr.* Foster, *op.cit.* (p.xii).

pretendida trascendentalidad. Cuando primero la vanguardia histórica pone al descubierto que el arte no se trata sino de una institución humana occidental, moderna y burguesa, y cuando segundo la neovanguardia explora analíticamente la naturaleza de esa institución incluso en el proceso de fagocitosis de la primera vanguardia, son ambos momentos una asunción de la historicidad del arte desde las producciones mismas. ¿Es posible hoy reactivar esa autocrítica, aquella consciencia avanzada centrada en lo convencional en la primera vanguardia y en lo institucional en la neovanguardia? ¿en que sería preciso centrar nuestra autocrítica? esto es, ¿qué viene siendo, en el presente y en Córdoba, el fenómeno arte? El reconocimiento de este núcleo histórico (que puso de manifiesto al arte como una gran convención humana disfrazada de *natura*) viene siendo erróneamente asumido por el mundo del arte –incluyendo la sucursal cordobesa– como la condición de posibilidad para celebrar un pluralismo radical y totalizador, ya sintomatizado bajo distintas fórmulas: “la industria cultural vuelve todo semejante” (Adorno y Horkheimer, 1944), “la simultaneidad acrítica de lo radicalmente dispar” (Bürger, 1974 y Foster, 1996), “la institucionalización de la anomia” (Bourdieu, 1992), “¡Ah el pluralismo!: todo está bien, nada está mal” (Foucault y Boulez, 1985). En esta arena del presente, todas las formas de arte parecen convivir poshistórica y alegremente bajo el signo de lo siempre-igual, lo irrelevante y lo acrítico (literalmente: lo indiferenciado). A lo sumo los horizontes reguladores del éxito (jamás de la calidad o del potencial –en cualquier sentido–) son las escorias sociales del hoy: el mercado, la tendencia, el turismo, la moda, el entretenimiento. Sin embargo, algunos procedimientos neovanguardistas parecen haber ofrecido –siguiendo a Foster– una potencial articulación crítica del eje histórico y del social, en tanto

suponen una *desconexión* presente de los modos más consuetudinarios u opresores de trabajo, como el del “pluralismo indiferente” (Romano, 2009 [p.6]), en simultáneo a una *reconexión* con procedimientos del pasado olvidados, clausurados o *demodé* para habilitar otra vez en el presente espacios de trabajo alternativos.¹⁰⁰ Se trata de una recuperación de la tradición moderna asociada a su histórica tendencia hacia la autonomía, pero con fines contemporáneos vinculados a una voluntad de expansión del dominio social del arte. Vuestro hecho artístico en su dispar conjunto (propuestas, rechazos, copias de pinturas, proyectos, formularios, notas, documentos, cancelaciones, tarjetas y folletos) ha intentado desplegarse bajo la consciencia de su historicidad y su geografía (punteada en

¹⁰⁰ La modernidad se ha movido desde el renacimiento sobre un eje vertical, diacrónico, de sucesión histórica de estilos que se superan sucesivamente en un camino de progresiva autonomía cuyo punto cumbre es el esteticismo de fines de siglo xix. El espíritu rupturista de la vanguardia, en cambio, se ha movido sobre un eje horizontal, sincrónico preocupado por abolir la autoridad de la tradición y expandir la competencia artística de su presente. Desde los sesenta e incluso latente en el actual pluralismo absoluto conviven dos gruesas tendencias que adscriben especialmente en alguno de los dos ejes: o bien desprecian el eje horizontal subiéndose a la torre de marfil de la concentración, el mutismo o la hermeticidad, o bien niegan valores como la calidad o la reflexión sobre el arte y se arrojan a una vaporización por medio de compromisos sociales y cuestionamientos políticos: “En los últimos años, la experiencia estética ha vivido bajo el signo de estas dos constantes: por un lado, el artista se concentra en sí mismo, reflexionando sobre sus propios procedimientos y sobre las funciones mentales que comportan; y por otro, se desparrama en el mundo, penetra en el espacio y lo modifica de alguna manera.” (Menna, 1974 [p.5]) En ambos casos los dos ejes están desconectados. Foster sitúa a la neovanguardia en un linaje moderno de *reconexiones* históricas, donde un arte dado se nutre del arte del pasado para habilitar prácticas con un sentido presente. El renacimiento, momento inaugural de la modernidad, es quizá la primera gran reconexión con la antigüedad clásica. (Foster, 1996 [p.viii])

1.1 y 1.2) en una articulación creativa entre una reconexión con procedimientos pasados y hasta hegemónicos (arcaicos como la copia, o estilizados y reificados como las estrategias del tardo conceptualismo y de la crítica institucional) y la posibilidad de habilitar formas críticas de trabajo en el presente en una periferia aún no del todo convencida ni gustosa con el saldo histórico de que el arte se trata de una institución humana, explorable, inteligible y criticable tanto como la propia humanidad: “en arte como en psicoanálisis, la crítica creativa es interminable, y eso está bien [al menos en arte].” (Foster, 1996 [p.16]). Incluso sin haber visto nunca la luz, el proyecto *2010: Entierro en la aldea* y las estrategias para su visibilización (folletos y tarjetas) pudo despertar ante la consciencia al menos de sus responsables y quizá hoy y a través de esta publicación a un número mayor de consciencias, algunas características de lo que viene siendo el fenómeno arte en Córdoba. Sólo la elasticidad y la permeabilidad de este proyecto le ha permitido ingresar en el interior de la mónada estética un registro de las dinámicas de fuera. Quizá Duchamp lo supo: si el arte es un campo de juego, y el tablero del arte cordobés se mueve bajo una lógica intermitente, trémula, las piezas de juego más avanzadas (como en el ajedrez) son las que más movilidad tienen.

3.5 Dimensión social de la materialidad pictórica

Aquella intermitencia bajo la que palpita la institución arte cordobesa aparece en el hecho artístico en al menos tres niveles: 1. Como testimonio en la documentación intercambiada entre los Museos Evita y Genaro Pérez y el autor: la nota en favor del rechazo a la propuesta de la copia

en el Museo Evita durante la gestión de Cesar Miranda, el formulario para copistas del Museo Evita creado durante la gestión de Tomás Bondone o el correo electrónico sobre la cancelación de la muestra de Marcela Santanera, directora del Museo Genaro Pérez son buenas muestras de ello. 2. Como testimonio en el contraste entre las dos copias realizadas de la pintura *Entierro en la aldea*, una interrumpida, la otra finalizada: la primera de ellas hecha en 2010 a partir de la imposibilidad de contacto con el original durante la gestión del Sr. Miranda toma por modelo la tríada de reproducciones en circulación, y la segunda hecha en 2011 en contacto directo con el original durante la gestión del Sr. Bondone. 3. Como silente testimonio en la estructura material de una de las pinturas.

La figura que contiene el estado (al menos el actual) de la institución arte de Córdoba es el de la intermitencia. La pintura que parece dar cuenta de esta intermitencia a través del año que dura este hecho bifásico, artístico y social a la vez, es la copia de *Entierro en la aldea* hecha a partir de reproducciones: ella surge de la imposibilidad institucional del contacto con el original en 2010, es abandonada por primera vez cuando cambian las autoridades del Museo Evita, es luego continuada para la muestra del proyecto *2010: Entierro en la aldea* y es finalmente abandonada por segunda vez -como Peter Pan- cuando esta muestra es cancelada en 2011. La pintura quedó inacabada y con un registro en su constitución de los vaivenes de afuera. Sin embargo, la pintura enmudece, no dice nada en su tema o en su contenido respecto de lo que ha visto y de lo que quedó incrustado en ella: *prima facie*, se trata de un fallido ejercicio de copia de una pintura orgánica decimonónica cuyo objeto de representación es un grupúsculo de cuerpos marchando en una campaña y donde el tema que resuena es el entierro de un angelito.



Copia de *Entierro en la aldea* a partir de reproducciones (*grisaille*).
Segundo abandono.

¿Cuál y cómo es entonces el lugar donde potencialmente se descubre la relación entre esta pintura y su contexto institucional? La oscilación, la intermitencia institucional se transfiguró hacia adentro de la pintura en una intermitencia pictórica en tres sentidos diferentes pero complementarios:

- i. En la *producción*. La intermitencia institucional ingresa en la pintura a través de lo que el marxismo y la teoría crítica llaman fuerza productiva. La copia de *Entierro en la aldea* para producirse dependía desde el comienzo de las circunstancias institucionales del arte de Córdoba, puesto que su procedimiento y su potencial supone ocupar espacios públicos como las salas de un museo. Se inscribe así en un contexto social más amplio que la mera voluntad, posibilidad y condición del autor. Ese contexto social de

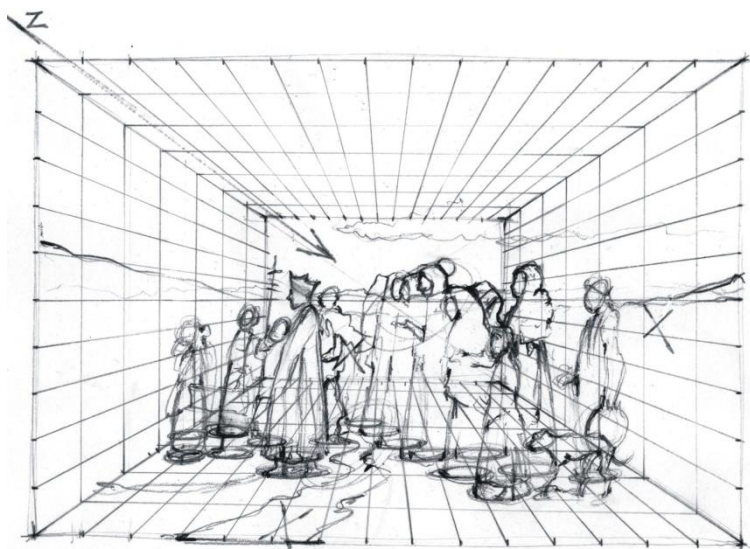
producción y circulación de la pintura más amplio que un taller personal pero con el que se influye mutuamente, como son las academias y los museos, posee además una dinámica o fuerza de producción propia. Es lo que Adorno llama en un tono marxista «fuerza de producción estética» (Adorno, 2004 [pp.299 y 340]). Esta fuerza productiva estética, esta dinámica de producción aquí la he figurado bajo la lógica de la intermitencia, en tanto está motorizada por impulsos entrecortados. El proceso de producción de una copia de *Entierro en la aldea* generada-por e inscripta-en la dinámica de esta fuerza social estética necesariamente la cristaliza. La producción de esta pintura fue tan intermitente como la circunstancia institucional que la rodeaba: la pintura fue abandonada dos veces. Así ingresa en la mónada pictórica en tanto “resultado del proceso y el proceso mismo detenido”, en tanto cosa y centro de fuerza a la vez, una dinámica que atraviesa también un sector del mundo más amplio. En el resultado pictórico (que en este caso se trata de una pintura inacabada) quedaría contenida, detenida, cristalizada pero sin ventanas esa misma dinámica exterior de la que forma parte, de la que ella misma está hecha. Luego, ¿cómo hacer hablar a la mónada, como desplegar lo que de general hay en su particularidad? El camino elegido aquí es el que sugiere Adorno: para ir más allá de las formas pictóricas es necesario justamente adentrarse en ellas a través del análisis inmanente de esas formas. Aquí pues y para concluir en la superposición de la pintura y la sociedad, haré paradójicamente un abordaje intraestético de la doble realidad de la pieza pictórica: la imagen (el cuadro, la ventana, el espacio de la representación, la profundidad ilusoria [coordinada z], el *tableau*) y la superficie (la materialidad, la sustancia pictórica desparramada sobre la

tela, la fisicidad de la pintura, el largo y el alto [coordenadas x-y], la *peinture*).¹⁰¹

ii. En la *imagen*. En la copia de reproducciones de *Entierro en la aldea* la unidad de la imagen está desgajada, quebrada. La intermitencia bajo la que se ha producido esta imagen ha impedido llegar a construir la ficción de la imagen orgánica (que sí está en el original de Emilio Caraffa) y con ello que completara su ley formal. Hay sectores de la imagen más avanzados en el grado de representación o de iconicidad o que mejor recrean la profundidad (z). Pero hay otros sectores del cuadro que se opacan. Como imagen se desarma y reparte en distintos grados de iconicidad y opacidades de varios niveles de consistencia: el piso y los cerros parecen abrir la ilusión de profundidad, y el conjunto central de mujeres está más ajustado en su mimesis. Pero son sólo fragmentos: no es ni una ventana transparente, como sí lo es el *Entierro* original, ni tampoco pura mancha o color como una pintura anicónica. Ni siquiera es una articulación de las dos como en Cézanne, donde se reconoce tanto el mundo representado por cada pintura a la vez que las pastosas pinceladas orientadas en diagonal que lo traman.¹⁰² Aquí la ventana se empaña discontinuamente, pues hay sectores del cuadro donde parece abrirse el mundo tras ellos, y otros donde no se ven más que planos que se rebaten, lagunas monocromáticas, formas irreconocibles, contornos huecos, manchas indefinidas.

¹⁰¹ Cfr. Menna, 1974. Y también Adorno, 1970 [pp.240-242].

¹⁰² Cfr. Fraenza & Perié, 2010. [p.24].

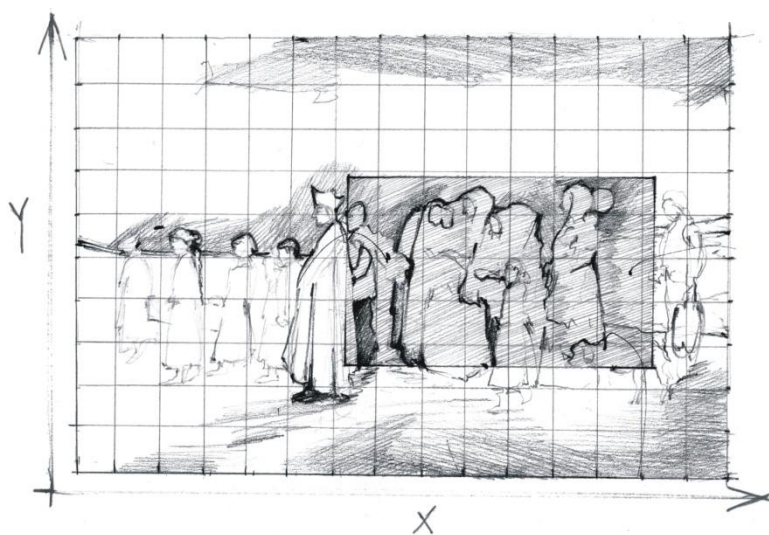


Sobre la intermitencia en el plano z del cuadro-ventana (ilusión pictórica).

iii. En la *superficie*. Estas opacidades en la imagen ponen en evidencia la superficie pictórica real y su materialidad. La disposición de la sustancia pictórica a lo largo (x) y lo alto (y) de la tela está igualmente signada por la intermitencia y la irregularidad: hay algunos centímetros² cubiertos con un color plano de tono tierra verdoso que corresponde a la base pictórica o *primuersel* o *imprimación*, hay líneas del primer boceto con el llamado “color muerto” que corresponden al estadio del *grisaille*, hay restregados de pintura blanca en el cielo y de verde en el suelo, manchas traslúcidas que constituyen *pentimentis* y correcciones de la forma, *impastos* de blanco y ocre en las ropas de algunos personajes, e *impastos* de negro mas tierra de sombra natural en el conjunto central. Se ve pues en la superficie y en simultáneo distintas láminas o niveles de la factura pictórica. Hay también otros accidentes materiales que

aparecen aquí y allá, desarticuladamente: chorreaduras de pintura oleosa del estadio de la *maniera lavata* o estriados de pintura diluida con thinner. Es en esta inmanencia formal y material resultado de la disposición de la sustancia pictórica sobre la tela bajo el pincel, acción irregular e incompleta varias veces interrumpida y retomada, donde se pueden llegar a reconstruir lógicas o modelos formales que a la vez sirvan para imaginar y explicar modelos sociales, en este caso institucionales:

El proceso que se consuma en las obras de arte y que en ellas es detenido hay que pensarlo como un proceso de igual sentido que el proceso social del que las obras de arte forman parte; de acuerdo con la fórmula de Leibniz, las obras de arte lo representan sin ventanas. La configuración de los elementos de la obra de arte en el conjunto de ésta obedece de manera inmanente a leyes que están emparentadas con las de la sociedad de fuera. Tanto las fuerzas como las relaciones sociales de producción retornan por cuanto respecta a la forma (desprovistas de su facticidad) en las obras de arte porque el trabajo artístico es trabajo social; sus productos también lo son. (Adorno, 1970, [p.312])



Sobre la intermitencia en los ejes x-y de la superficie (materialidad pictórica)

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. & Max Horkheimer
(1944) *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, (New York: Social Studies Association Inc.) Traducción castellana de Joaquín Chamorro Mielke, *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (Madrid: Akal, 2007).
- Adorno, Theodor W.
(1949) *Philosophie der neuen Musik* (New York: Social Studies Association Inc.) Traducción castellana de Alfredo Brotons Muñoz, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2009).
(1963) *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. 17 Musikalische Schriften iv. Moments musicaux. Impromptus* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Traducción al castellano de Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz, *Escritos musicales iv. Moments musicaux. Impromptus* (Madrid: Akal, 2008).
(1970) *Asthetische Theorie*, editada por G. Adorno y R. Tiedemann (*Gesammelte Schriften 7*), (Frankfurt am Main). Traducción castellana de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética* (Madrid: Akal, 2004).
- Agüero, Ana Clarisa
(2004) “Artes plásticas en la Córdoba del cambio de siglo: acerca de lo tradicional o moderno de una práctica.” Trabajo de investigación. Sin publicación.
- Aumont, Jacques
(1990) *L'image* (París: Editions Nathan). Traducción al castellano por Antonio López Ruiz, *La imagen* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1992).
- Barthes, Roland
(1978) *Le plaisir du texte* (París: Éditions du Seuil), *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège*

de France (París: Éditions du Seuil) Traducción castellana de Nicolás Rosa y Oscar Terán, *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008)
 (1982) *L'obvie es l'obtus. Essais critiques III* (París: Éditions du Seuil). Traducción castellana de C. Fernández Medrano, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (Barcelona: Paidós, 2009).
 (1984) *Le bruissement de la langue* (París: Éditions du Seuil). Traducción castellana de C. Fernández Medrano, *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 2009).
 (2002) *Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens* (París: Éditions du Seuil). Traducción castellana de Patricia Willson (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003)

Benjamin, Walter

(1936) "Das kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", en *Gesammelte Schriften*, edición al cuidado de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991, tomo I, 1). Traducción al castellano de T. J. Batoletti y J. Fava, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Estética y política* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2009).

Bondone, Tomás Ezequiel

(2007) *Caraffa* (Córdoba: Ediciones Museo Caraffa, 2007).

Bourdieu, Pierre

(1992) *Les règles de l'art*, (París: Éditions du Seuil). Traducción castellana de Thomas Kauf, *Las reglas del arte* (Barcelona: Anagrama, 1995).
 (1979) *La distinction, critique sociale du jugement* (París: Minuit). Traducción castellana de M^a del Carmen Ruiz de Elvira, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1988).

- Bozal, Valeriano
 (1996) "Arte contemporáneo y lenguaje". En Bozal Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. (Madrid: La balsa de la medusa, 2002).
- Brihuega, Jaime
 (1996) "Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental." En Bozal Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. (Madrid: La balsa de la medusa, 2002).
- Bürger, Peter
 (1974) *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp). Traducción castellana de J. García, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).
- Cagnolo, Carina
 (2009) "Un oso polar en la Antártida". En *Parabrisas. Artes visuales en debate público: ¿Qué Caraffa tenemos, qué Caraffa queremos?* (Córdoba: Ediciones Documenta/Escénicas, 2009).
- Calabrese, Omar
 (1985) *Il linguaggio dell'arte* (Milán: Bompiani, 1985). Traducción al español por Rosa Premat, *El lenguaje del arte* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987).
- Camnitzer, Luis
 (2008) *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista Latinoamericano* (Montevideo: Casa editorial HUM, Centro Cultural de España en Montevideo y Centro Cultural de España en Buenos Aires).
- Castilla, Américo
 (2010) "La memoria como construcción política". En Castilla Américo (comp.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, (Buenos Aires: Paidós, 2010).

- Checa, Fernando
(2008) *Velázquez. Obra completa* (Barcelona: Sociedad Editorial Electa España).
- Cuzin, Jean-Pierre
(1993) *Copier Creer. De Turner a Picasso: 300 ouvres inspirees par les maîtres du Louvre* (París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1993).
- Da Vinci, Leonardo
(1989) *Trattato della Pittura*. Traducción por Ángel González García, *Tratado de Pintura*, (Madrid: Ediciones Akal, 2007).
- De la Calle, Román
(2005) “El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto”. En *Escritura e imagen*, núm. 1 (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005)
- Doerner, Max
(1921) *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* (Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag. Versión española por Daniel Morata, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte* (Barcelona: Editorial Reverté, 2005).
- Eagleton, Terry
(1991) *Ideology: An Introduction*. Traducido al castellano por Jorge Vigil Rubio, *Ideología: una introducción*, (Barcelona: Paidós, 1997).
- Eco, Umberto
(1962) *Opera aperta* (Milano: Bompiani). Traducción castellana de F. Perujo, *Obra Abierta, forma e indeterminación en el arte contemporáneo* (Barcelona: Seix Barral, 1965) (11/4 Ed.).
(1963) “El problema para una definición general del arte”, en *La definición del arte* (Barcelona: Ed. Martínez-Roca, 1968).

(1968) *La struttura assente* (Milano: Bompiani). Traducción castellana de F. Serra Cantarell, *La estructura ausente* (Barcelona: Lumen, 1989) (41/4 Ed.).
 (1975) *A Theory of Semiotics* (Milano: Bompiani). Traducción castellana de C. Manzano, *Tratado de semiótica general* (Barcelona: Lumen, 1977).
 (2003) *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (Milano: Bompiani). Traducción al español de Helena Lozano Miralles, *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia* (Barcelona: Lumen, 2008).
 (2004) *Storia della bellezza* (Milán: Bompiani) Traducido al castellano por Maria Pons Irazazábal, *Historia de la belleza* (Barcelona: Editorial Lumen, 2007).

Foster, Hal

(1996) *The return of the real: The Avant Garde at the end of the century*, (Boston: M.I.T. Press). Traducción al castellano de Alfredo Brotons, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, (Madrid: Akal, 2001).

Foucault, Michel

(1966) *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard). Traducción castellana de Elsa Cecilia Frost, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968).
 (1970) *L'ordre du discours*, traducido por Alberto González Troyano, *El orden del discurso* (Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992).

Fraenza, Fernando

(2003) "Sobre la reducción de la estructura sensible en las obras de arte a finales del segundo milenio. Comentario parcial sobre un artículo de probada influencia en las diversas Cátedras de arte de la Universidad de Córdoba, Argentina" (s/d).

- Fraenza, Fernando & Alejandra Perié
(2010) "El estatuto significativo de la cosicidad rala en la combinatoria del arte concreto" en *Centrípetas & centrífugas*, (Córdoba: el autor, 2010).
- Fraenza, Fernando, María Alejandra de la Torre y Alejandra Perié
(2009) *Ver y estimar arte apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio, y sobre todo, en regiones periféricas del mundo* (Córdoba: Brujas, 2009).
- García, Susana
(2010) "Museos y materiales de enseñanza en la Argentina (1890-1940)" En Castillo Americo (comp.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, (Buenos Aires: Paidós, 2010).
- García Canclini, Néstor
(2010) "¿Los arquitectos y el espectáculo les hacen mal a los museos?" En Castilla Américo (comp.) *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, (Buenos Aires: Paidós, 2010).
- Gugger, Juan
(2010) *El lugar de la idealidad e idoneidad de la obra y del comentario de arte contemporáneo*. En <http://www.comunidadoffline.com.ar>
- Hauser, Arnold
(1951) *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Traducción al español de A. Tovar y F.P. Varas Reyes, *Historia social de la literatura y el arte*, vol ii. (Madrid: Lope de Rueda, 1963).
- Hjelmslev, Louis
(1943) *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse* (Kobenhav: Universitet, 1943). Traducción castellana de J.L. Díaz de Llano, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (Madrid: Gredos, 1984, 2ª Ed.)

- Humfrey, Peter
(2007) *Titian*. Traducción castellana de Raquel Valle Bosch, *Tiziano* (Barcelona: Phaidon, 2007).
- Huyssen, Andreas
(2001) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Traducción de Silvia Fehrmann (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007).
- Junker, Hans Dieter
(1971) "La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual" Publicado en Ehmer H.K. et Alt, *Visuelle Kommunikation. Beitrage zur Kritik der Bewusstseinsindustrie* (Köln: Du Mont). Traducción castellana de Surbirats, *Elementos para una crítica de la industria de la consciencia* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).
- Kant, Immanuel
(1790) *Kritik der Urteilskraft*. Traducido al castellano por José Rovira Armengol, *Crítica del juicio* (Buenos Aires: Editorial Losada, 2005).
- Lacan, Jacques
(1966) *Écrits* (Paris: Éditions du Seuil, 1966). Traducido al español por Tomás Segovia, *Escritos*, vol. 1 (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008).
- Lippard, Lucy R.
(1973) *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (University of California Press). Traducido al castellano por María Luz Rodríguez Olivares. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972* (Madrid: Akal, 2004).
- Lopes, María M.
(2010) "Compartir espacios, colgar ballenas y apoyar a las Universidades". En Castilla Américo (comp.) *El museo en*

escena. Política y cultura en América Latina, (Buenos Aires: Paidós, 2010).

Marcuse, Herbert

(1965) "Über den affirmativen Charakter de Kultur"
(1937), en *Kultur und Gesellschaft I* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag). Traducción castellana, "Sobre el carácter afirmativo de la cultura", en *Cultura y Sociedad-I* (Buenos Aires: Sur, 1969).

Marin, Louis

(1989) *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation en Quattrocento* (Éditions Usher, 1989).

Marini, Maurizio

(1999) *Velázquez* (Milán: Elemond Editori Associati). Traducción al castellano de Víctor Gallego, *Velázquez* (Madrid: Sociedad Editorial Electa España, 1999).

Menna, Filiberto

(1975) *La línea analítica dell'arte moderna: le figure e le icone* (Torino: G. Einaudi), Traducción castellana de Francesc Serra i Cantarell Rev. Bibl. Joaquim Romaguera i Ramió, *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e íconos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

Orosz, Demian

(2009) "La imaginación levanta vuelo" (Nota periodística). *La Voz del interior, Suplemento de Cultura*, Edición impresa (Córdoba: jueves 30 de abril de 2009).
(2009a) "Lección de vuelo ultraliviano" (Nota periodística), *La Voz del interior, Suplemento de Cultura*, Edición impresa (Córdoba: jueves 14 de mayo de 2009).
(2009b) "Operativo comando en el museo" (Nota periodística), *La voz del interior, Suplemento de Cultura*, Edición impresa (Córdoba: domingo 14 de junio de 2009).

- Peres, María Margaret
(2010) "Compartir espacios, colgar ballenas y apoyar a las universidades." En Castillo Americo (comp.) *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. (Buenos Aires: Paidós, 2010).
- Pérez Carreño, Francisca
(1996a) "El signo artístico". En Bozal Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. (Madrid: La balsa de la medusa, 2002)
(1996b) "Umberto Eco: del icono al texto estético". En Bozal Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. (Madrid: La balsa de la medusa, 2002)
- Posada Kubissa, Teresa
(2009) *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado*. Catálogo de la colección. Museo Nacional del Prado (Madrid: 2009)
- Prieto, Luis Jorge
(1966) *Messages et signaux* (París: Presses Universitaires de France, 1966). Traducción al español de César U. Guñazú con la colaboración del autor, *Mensajes y señales* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1967).
- Romano, Carolina
(2009) "Contra un pluralismo indiferente". En *Parabrisas. Artes visuales en debate público: ¿Qué Caraffa tenemos, qué Caraffa queremos?* (Córdoba: Ediciones Documenta/Escénicas, 2009).
- Senmartin, Carolina
(2001) *Fichas de obras*. Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (Córdoba: 2001).

Vergara, Alejandro

(2004) *Rubens. The Adoration of the Magi*. Catálogo de la exposición. Museo Nacional del Prado (Madrid: Tf. Editores, 2004).

Wetering, Ernst Van de

(1997) *Rembrandt. The painter at work* (Amsterdam: Amstedram University Press). Traducción castellana de Juan Pérez Moreno, *Rembrandt. El trabajo del pintor* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2007).

Williams, Raymond

(1976) *Keywords*, (London: Collins, 1976). Traducción al castellano de Horacio Pons, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, (Buenos Aires: Nueva visión, 2003)

Índice analítico

Prólogo.....	7
0. Introducción.....	10
0.1. Enseñanza universitaria en artes. Estado académico.....	10
0.1.1. Sobre la Licenciatura en Pintura y los Trabajos Finales.....	10
0.2. Sobre este Trabajo Final: la investigación en artes.....	13
0.2.1. Objeto de estudio.....	15
0.2.2. Teoría y práctica.....	18
0.2.3. Problemas metodológicos y epistemológicos.....	19
1. Materialidad pictórica y organicidad.....	27
1.1. Introducción: materialización.....	27
1.2. Junker y Adorno: Integralidad y organicidad.....	33
1.2.1. Carácter de totalidad.....	35
1.2.2. Carácter sensible.....	36
1.2.3. Carácter ilusorio.....	38
1.3. Materialidad pictórica: Rembrandt, Rubens y Velázquez.....	39
1.3.1. Oficio: <i>Primer</i> o base pictórica, <i>imprimatura</i> o <i>primuersel</i> , invención, color muerto, acabado, retoques, tono de galería, <i>pentimenti</i>	42
1.3.2. Superficie: Mayonesa, reología, tixotropía, pintabilidad y polimerización.....	59
1.3.3. Percepción: <i>Sprezzatura</i> , perceptibilidad y <i>Houding</i>	67
1.4. La estructura integral en la pintura de Córdoba: <i>Entierro en la aldea</i>	79
1.5. Sobre la copia pictórica.....	92
1.5.1. Tradición, oficio y aprendizaje.....	92
1.5.2. La copia como documento histórico.....	93
2. Materialidad pictórica y lenguaje.....	96
2.1. Introducción: <i>ékphrasis</i> , <i>hipotiposis</i> , retórica y semiótica.....	96
2.2. Modos de producción semiótica en la pintura orgánica.....	104

2.2.1. Dialéctica en el trabajo físico: invención-reproducción.....	113
2.2.2. Dialéctica en la relación tipo-espécimen: <i>ratio facilis</i> - <i>ratio difficilis</i>	135
2.2.3. <i>Continuum</i> por formar: heteromatérico-homomatérico.....	140
2.2.4. Articulación: texto hipocodificado-unidades gramaticalizadas.....	145
2.2.5. Dialécticas semióticas en la copia.....	148
2.3. La pintura orgánica como código de tres articulaciones.....	156
2.3.1. El concepto de figura.....	162
2.3.2. Pictoremas o figuras pictóricas.....	165
3. Materialidad pictórica y sociedad.....	191
3.1. Introducción: carácter doble del arte, <i>fait social</i> y hecho artístico.....	191
3.2. Pintura e institución arte. El caso de este proyecto en cinco actos.....	196
3.3. Institución arte, campo y reglas de juego: intermitencia.....	229
3.4. Pintura, crítica institucional y arte avanzado.....	233
3.5. Dimensión social de la materialidad pictórica.....	237
Referencias bibliográficas.....	245
Índice analítico.....	255
Agradecimientos.....	257

Este proyecto no *sería* sin Carolina Senmartin y Fernando Fraenza, y sin su simétrica y a la vez singular colaboración y generosidad operativa, intelectual, estética y afectiva.

En una segunda ronda, debo correspondencias a Mariana del Val y Gabriel Gutnisky por su atento seguimiento del proyecto en Pintura iv; a Tomás Bondone por haber estimulado institucionalmente el trabajo sobre la colección provincial y la exhibición del resultado; a Guillermina Bustos, Juan Gugger, Paz Chasseing, Alejandra Perié y Carolina Romano por sus agudos, reflexivos y desinteresados aportes (y también por su amistad). A Julio Cordi por la confección artesanal e incorregible de estos cuadernos.

A mis hermanos, interlocutores, el *espacio de sonoridad total*: Lucas y Florencia; a mis amigos igualmente cardinales, Federico, Gonzalo, Florencia, Alicia, Mauricio, Gabriela, Jimena, Macarena, Diego, Agustín, Juan Cruz, Matías, Beatriz, Julio y Magdalena. A mi larga familia *Molina*, aunque especialmente a mi madrina Teresita y mi tía Rosario. Y a mi mamá, Leticia, otra vez más, total “lo perfecto no existe”.

Anexo

A continuación se anexan imágenes de las 55 copias pictóricas realizadas. Todas ellas han formado parte de una lógica programática, es decir, que se han trabajado bajo planes de acción diseñados racionalmente *a priori* y formando grupúsculos que intentaron recorrer distintos problemas.

La copia es siempre la puesta en escena de un imposible, si por ella entendemos una duplicación exacta del original. Es un imposible (a) teóricamente, porque intenta igualarse a otra cosa que -como todas las demás- es particular, y cuya perfecta igualación es impracticable; (b) metodológicamente, porque la copia pictórica se enfrenta a una complejísima y simultánea combinación de diversos materiales y procedimientos, y la imagen que de ello resulta, sumado a los accidentes superficiales y a la deformación que sufre cualquier pintura con el tiempo. Entonces, si el norte buscado es un imposible ¿porqué programar una serie de copias si su fracaso está garantizado de ante mano? ¿Se trata acaso de una poética de la frustración? El horizonte en verdad es tripartito: primero, acercar la copia al original en su dimensión representacional, esto es, que la apariencia, la imagen ilusoria de ambas se parezcan; segundo, acercar la copia al original en su dimensión material, intentando poner en práctica las reglas y condiciones productivas del referente a través del repertorio de materiales y procedimientos; y tercero, en el doble movimiento de la copia entre la imagen y la materialidad liberar conocimiento.

La estrategia de la copia pictórica permite desplazar a las presentes pinturas de la ideología del autor creador y de la obra original, y hacerlas funcionar en

el marco de esta investigación bajo tres semblantes: (i) como **hipótesis** pictórica sobre las prácticas que produjeron las pinturas del pasado, (ii) como **argumento** pictórico, en tanto verificación material de las propias hipótesis y de los estudios considerados en el curso de la investigación, y (iii) como **ejercicio** pictórico de aprendizaje respecto del dominio del material artístico, de sus posibilidades y limitaciones técnicas, de su tensión con el fenómeno de la representación y de sus complejos potenciales de significación.



01cVel1640/2010



02cVel1638/2010



03cCar1891/2010



04cRem1642/2010



05cRem1665/2010



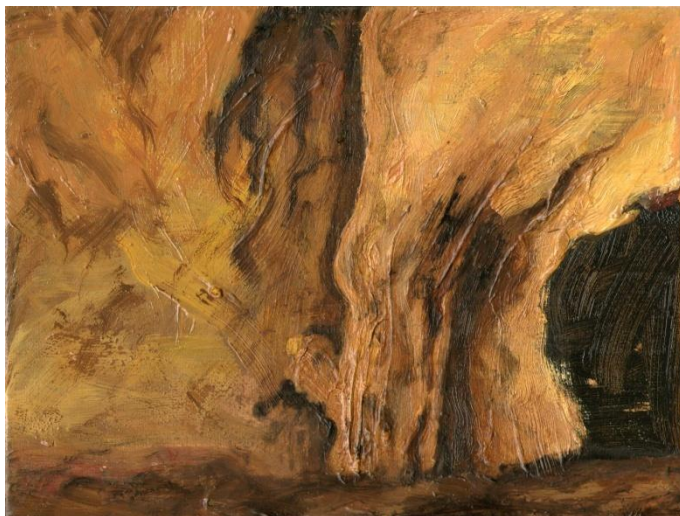
06cRem1665/2010



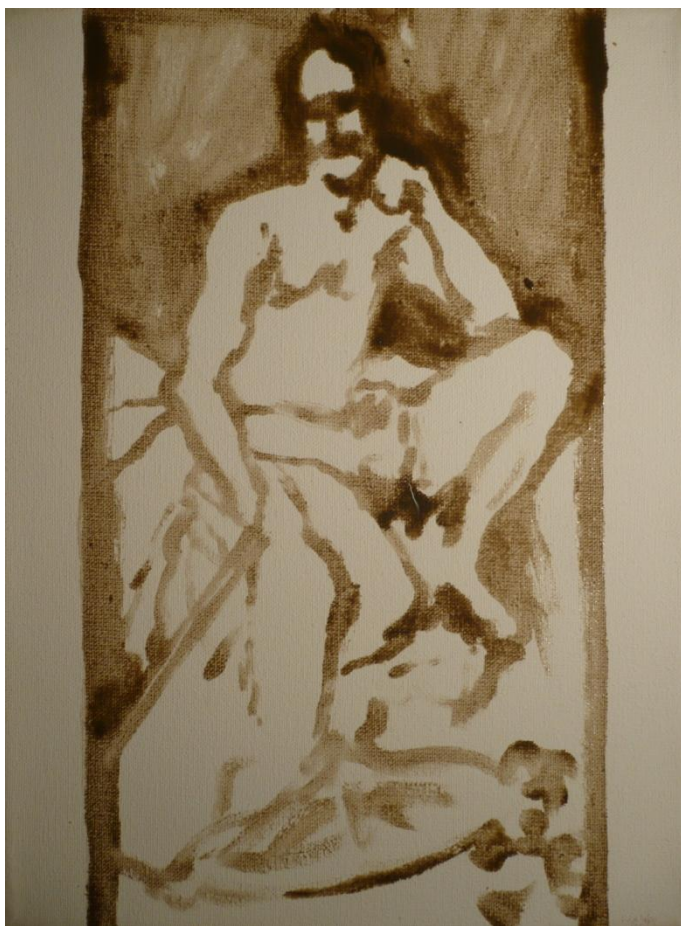
07cRem1665/2010



08cRem1663/2010



09cRem1630/2010



10cVel1649/2010



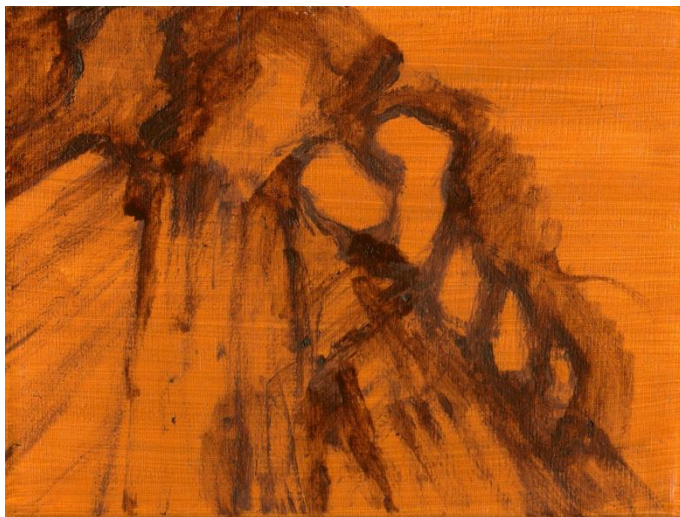
11cVel1649/2010



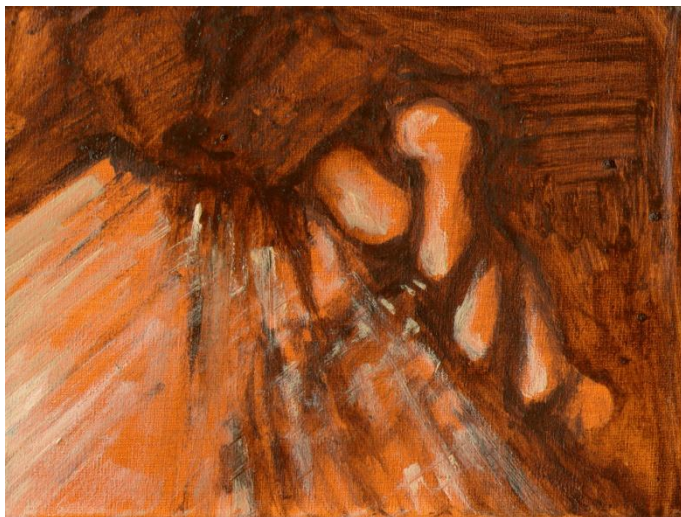
12cCar1891/2011



13cRem1665/2011



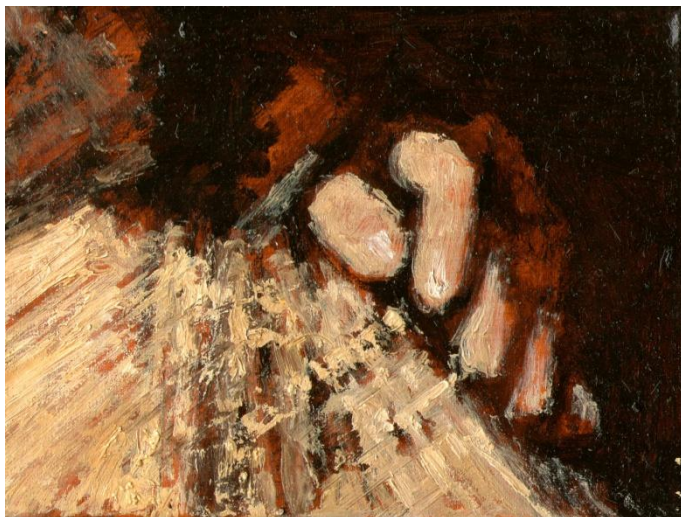
14cRem1665/2011



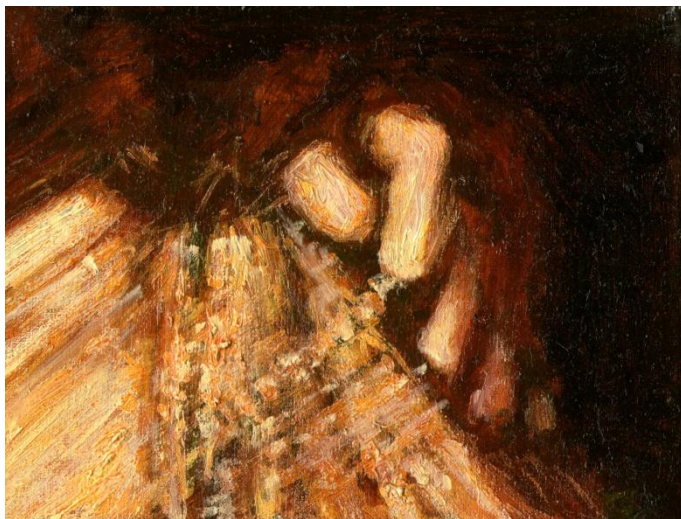
15cRem1665/2011



16cRem1665/2011



17cRem1665/2011



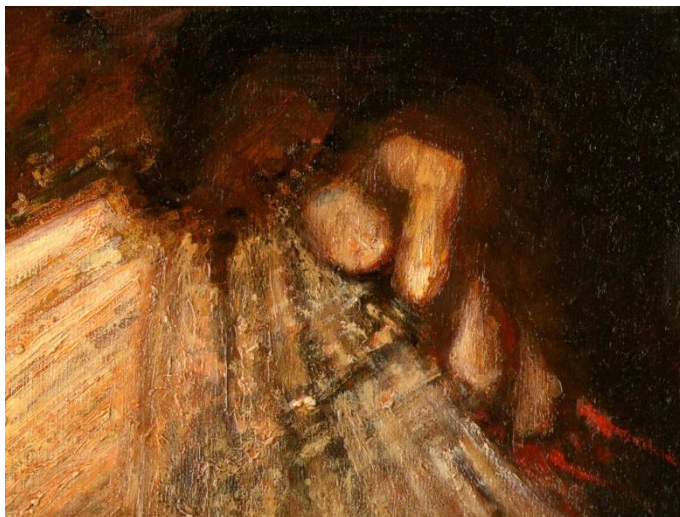
18cRem1665/2011



19cRem1665/2011



20cRem1665/2011



21cRem1665/2011



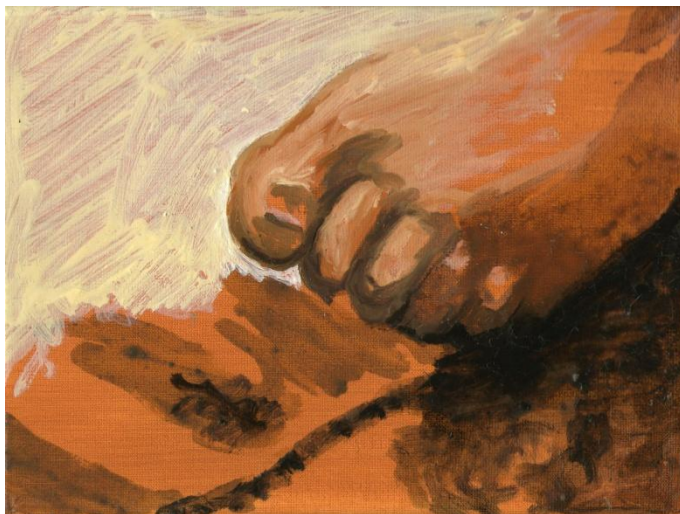
22cRem1665/2011



23cRem1630/2011



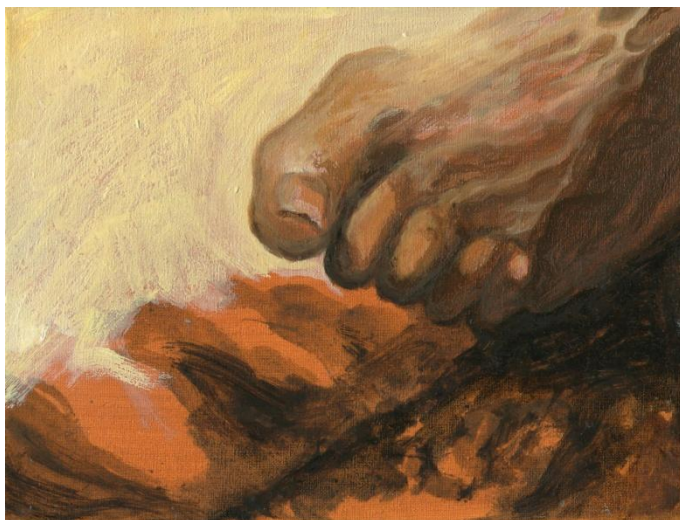
24cRem1630/2011



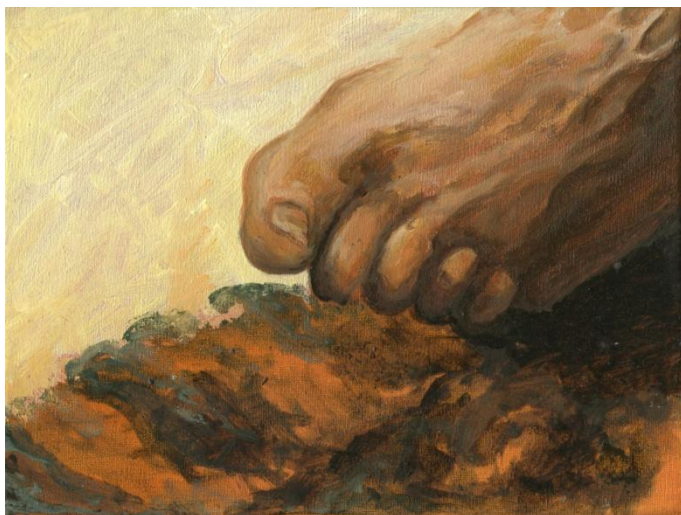
25cRem1630/2011



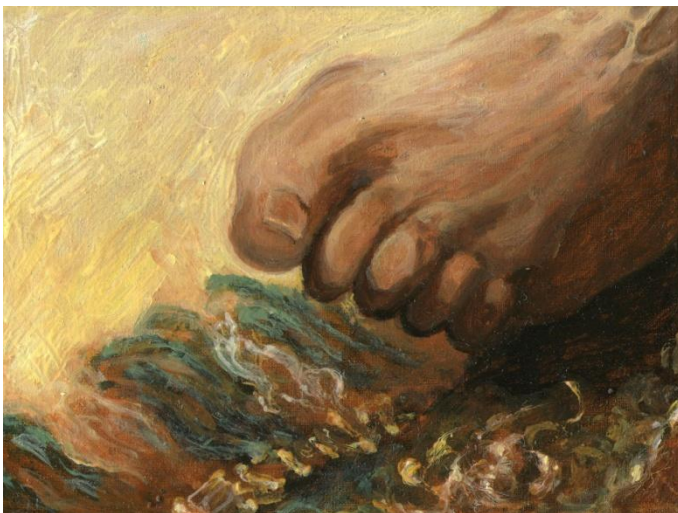
26cRem1630/2011



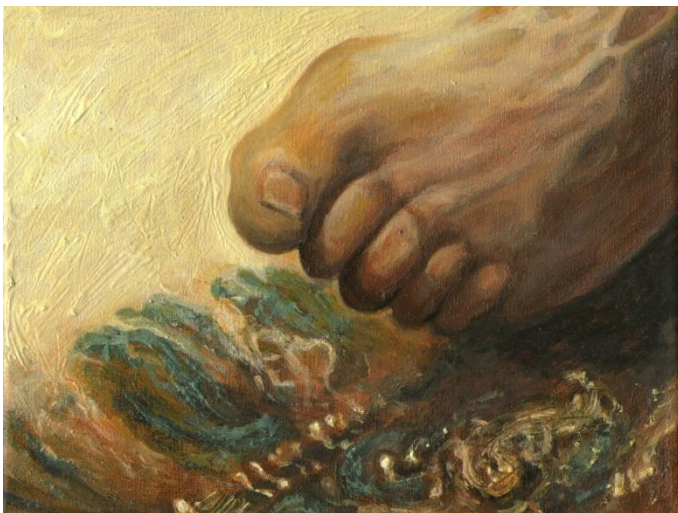
27cRem1630/2011



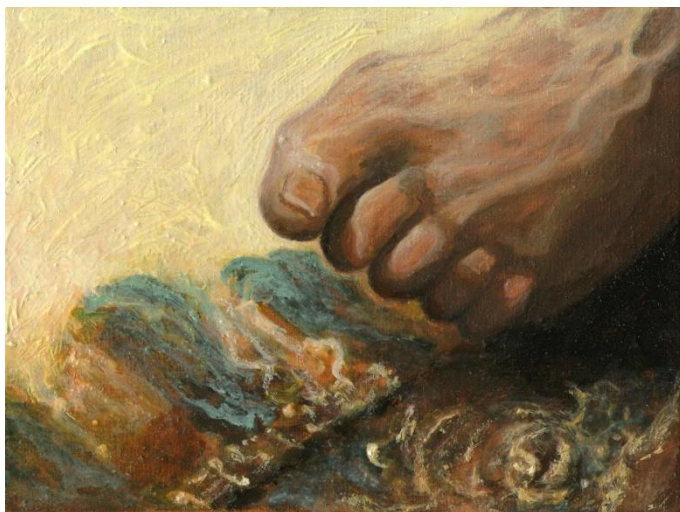
28cRem1630/2011



29cRem1630/2011



30cRem1630/2011



31cRem1630/2011



32cRem1630/2011



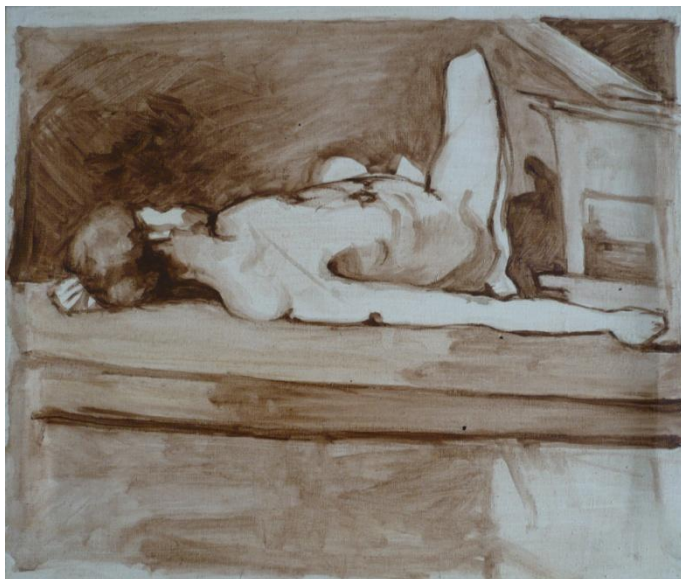
33cSor1880/2011



34cSor1880/2011



35cSor1880/2011



36cSor1880/2011



37cSor1880/2011



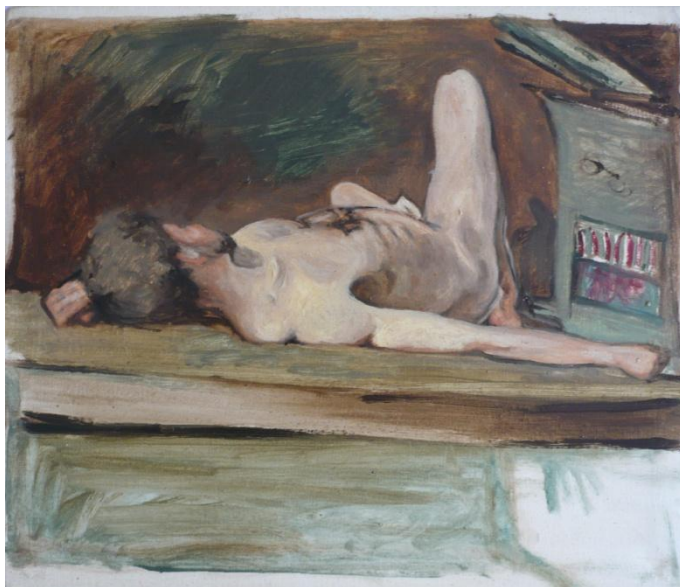
38cSor1880/2011



39cSor1880/2011



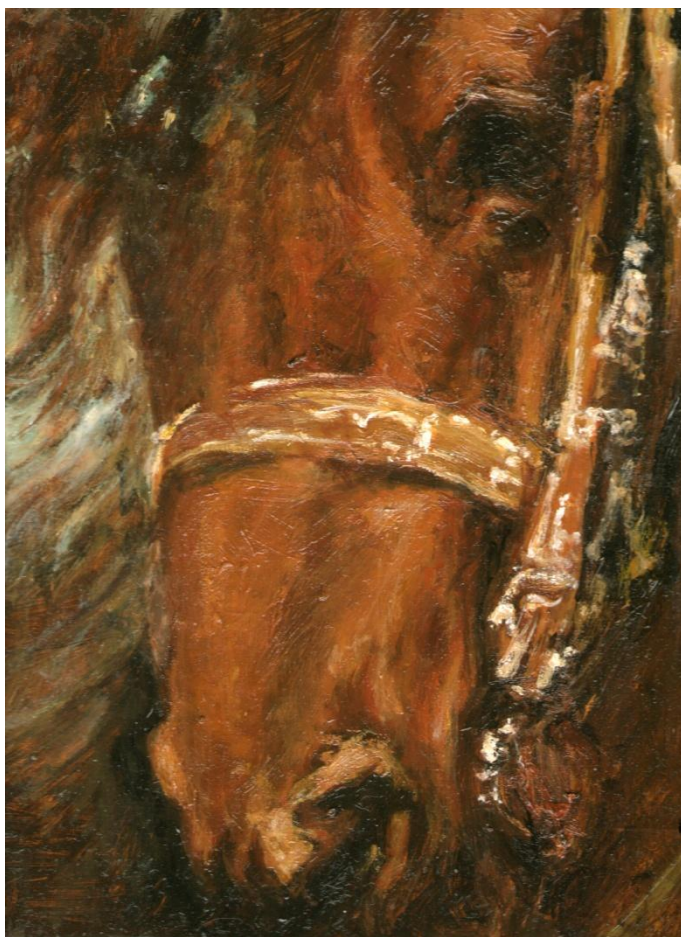
40cSor1880/2011



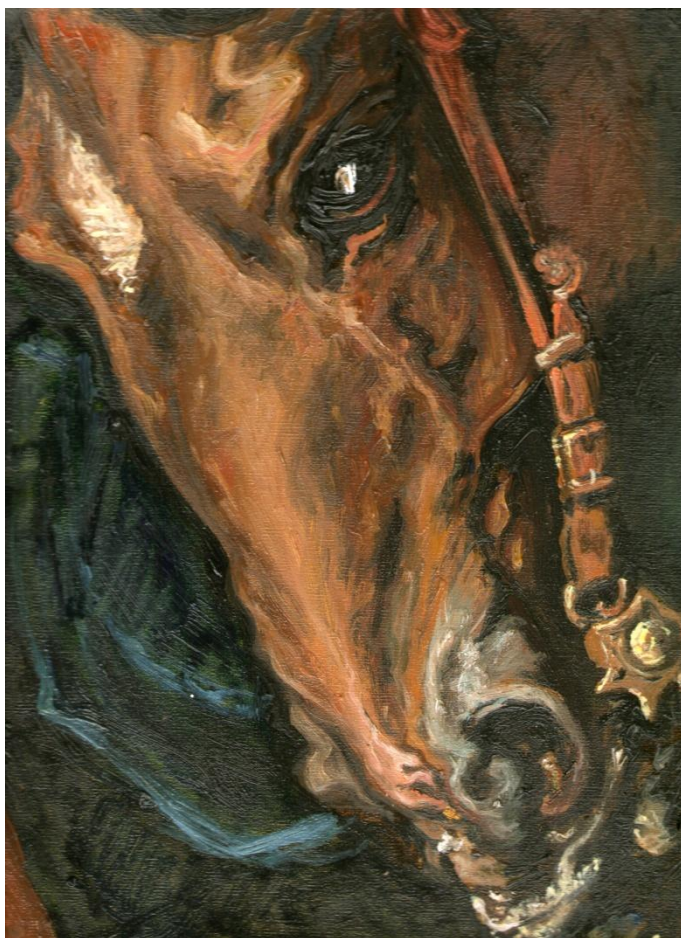
41cSor1880/2011



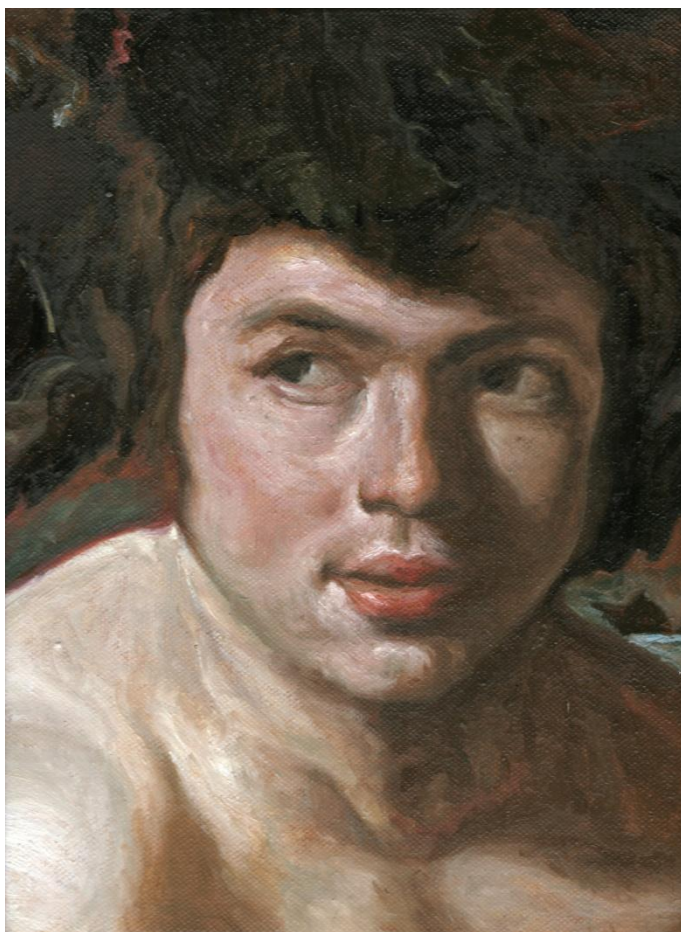
42cSor1880/2011



43cVel1635/2011



44cRub1629/2011



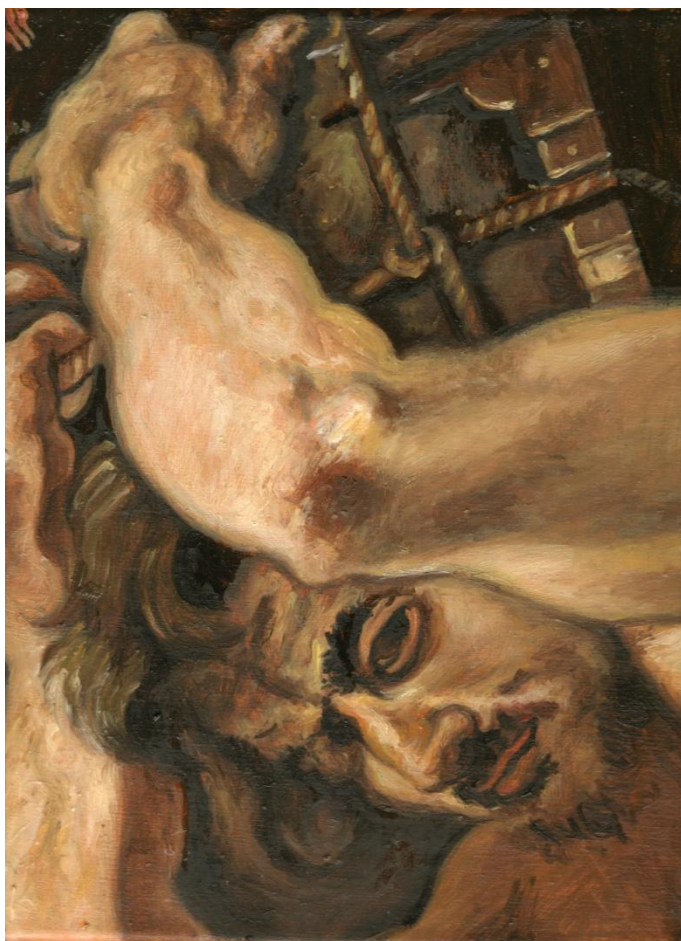
45cVel1629/2011



46cVel1635/2011



47cRub1629/2011



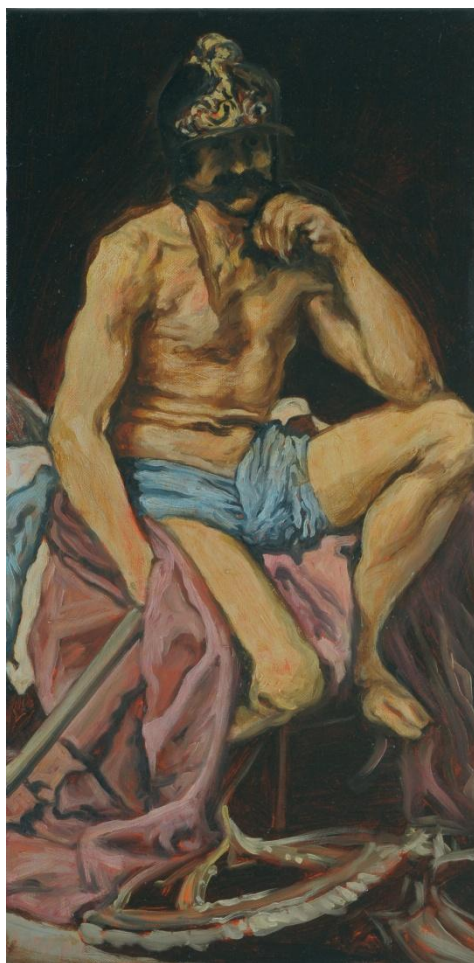
48cRub1629/2011



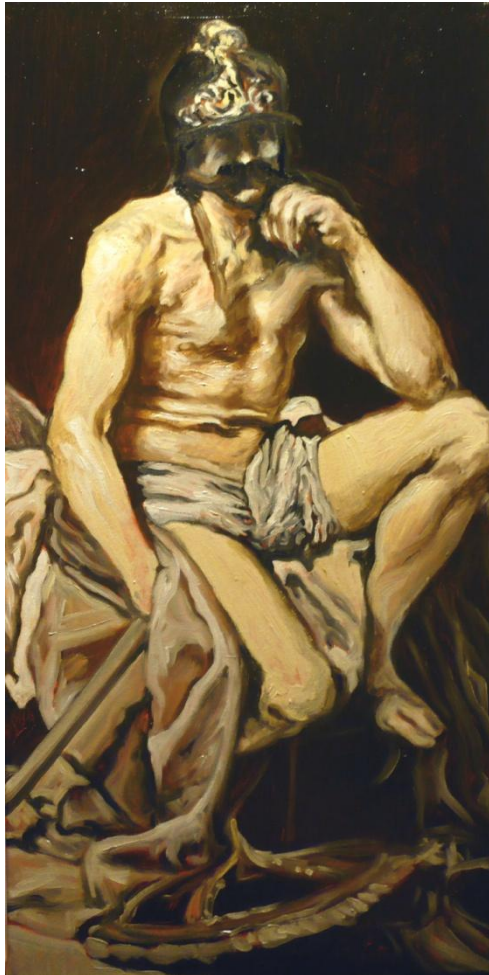
49cRub1629/2011



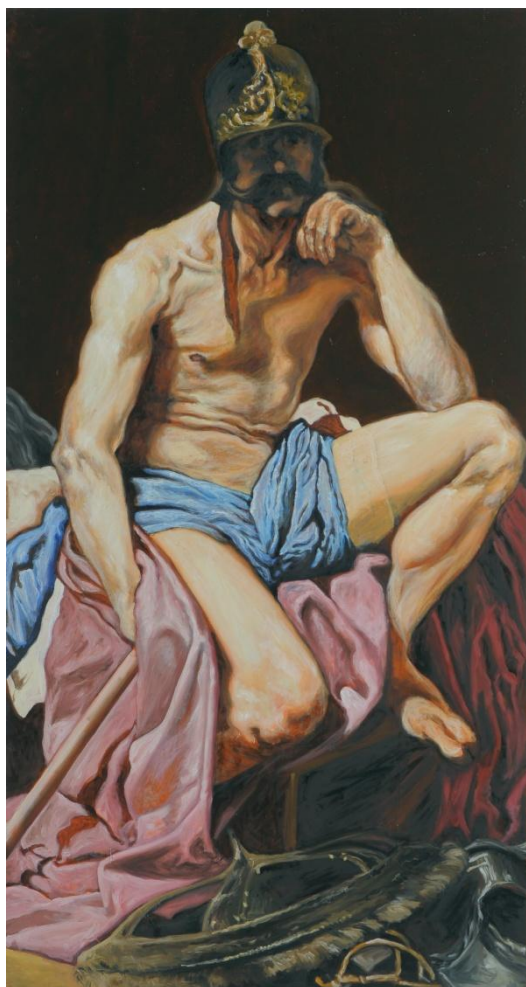
50cRub1629/2011



51cVel1649/2011



52cVel1649/2011



53cVel1649/2011



54cVel1649/2011



55cVel1649/2011

Inventario de copias

Nombre de la copia	Nombre del original	Autor del original	Dimensión copia	Dimensión original	Soporte y técnica de la copia	Fuente
01cVel1640/2010	<i>El bufón Don Diego de Acedo (el Primo)</i>	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	100x80 cm	106x82,5 cm	Óleo sobre lienzo	Checa, Fernando (2008) <i>Velázquez. Obra completa</i> (Barcelona: Sociedad Editorial Electa España)
02cVel1638/2010	<i>El bufón Calabacillas (el Bobo de Coria)</i>	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	100x80 cm	105,5x82,5 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd.</i>
03cCar1891/2010	<i>Entierro en la aldea</i>	Emilio Caraffa	100x150 cm	105x146 cm	Óleo sobre lienzo	Bondone, Tomás Ezequiel (2007) <i>Caraffa</i> (Córdoba: Ediciones Museo Caraffa, 2007).
04cRem1642/2010	<i>Ronda nocturna [la compañía del capitán Frans Banning Cocq y del teniente Willem</i>	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	363x437 cm	Óleo sobre lienzo	Wetering, Ernst Van de (1997) <i>Rembrandt. The painter at work</i> (Amsterdam:

	<i>van Ruytenburch]</i> (detalle)					Amstredam University Press). Traducción castellana de Juan Pérez Moreno, <i>Rembrandt. El trabajo del pintor</i> (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2007).
05cRem1665/2010	<i>La novia judía</i> (detalle)	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	121,5x166,5cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibid</i>
06cRem1665/2010	<i>La novia judía</i> (detalle)	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	121,5x166,5cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibid</i>
07cRem1665/2010	<i>La novia judía</i> (detalle)	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	121,5x166,5cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibid</i>
08cRem1663/2010	<i>Sociedad de tejedores</i> (detalle)	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	191,5x279 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibid</i>
09cRem1630/2010	<i>San Pablo en su escritorio</i> (detalle)	Rembrandt Harmenszoon	18x24 cm	47,2x38 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibid</i>

		van Rijn				
10cVel1649/2010	<i>Marte</i>	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	18x24 cm	179x95 cm	Óleo sobre lienzo	Checa, Fernando. (2008)
11cVel1649/2010	<i>Marte</i>	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	18x24 cm	179x95 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd.</i>
12cCar1891/2011	<i>Entierro en la aldea</i>	Emilio Caraffa	60x90 cm	105x146 cm	Óleo sobre lienzo	Copia directa
13cRem1665/2011	<i>La novia judía</i> (detalle)	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	121,5x166 ,5cm	Óleo sobre lienzo	Wetering, Ernst Van de (1997)
14cRem1665/2011	<i>La novia judía</i> (detalle)	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	121,5x166 ,5cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
15cRem1665/2011	<i>La novia judía</i> (detalle)	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	121,5x166 ,5cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
16cRem1665/2011	<i>La novia judía</i> (detalle)	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	121,5x166 ,5cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>

17cRem1665/2011	<i>La novia judía</i> (detalle)	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	121,5x166 ,5cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
18cRem1665/2011	<i>La novia judía</i> (detalle)	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	121,5x166 ,5cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
19cRem1665/2011	<i>La novia judía</i> (detalle)	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	121,5x166 ,5cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
20cRem1665/2011	<i>La novia judía</i> (detalle)	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	121,5x166 ,5cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
21cRem1665/2011	<i>La novia judía</i> (detalle)	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	121,5x166 ,5cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
22cRem1665/2011	<i>La novia judía</i> (detalle)	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	121,5x166 ,5cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
23cRem1630/2011	<i>Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén</i> (detalle)	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	58,3x46,6 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
24cRem1630/2011	<i>Jeremías lamentando la destrucción de</i>	Rembrandt Harmenszoon	18x24 cm	58,3x46,6 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>

	<i>Jerusalén (detalle)</i>	van Rijn				
25cRem1630/2011	<i>Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén (detalle)</i>	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	58,3x46,6 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibid</i>
26cRem1630/2011	<i>Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén (detalle)</i>	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	58,3x46,6 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibid</i>
27cRem1630/2011	<i>Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén (detalle)</i>	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	58,3x46,6 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibid</i>
28cRem1630/2011	<i>Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén (detalle)</i>	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	58,3x46,6 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibid</i>
29cRem1630/2011	<i>Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén (detalle)</i>	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	58,3x46,6 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibid</i>
30cRem1630/2011	<i>Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén (detalle)</i>	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	58,3x46,6 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibid</i>
31cRem1630/2011	<i>Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén (detalle)</i>	Rembrandt Harmenszoon van Rijn	18x24 cm	58,3x46,6 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibid</i>
32cRem1630/2011	<i>Jeremías lamentando</i>	Rembrandt	18x24 cm	58,3x46,6	Óleo sobre	<i>Ibid</i>

	<i>la destrucción de Jerusalén (detalle)</i>	Harmenszoon van Rijn		cm	lienzo	
33cSor1880/2011	<i>Figura</i>	Joaquín Sorolla y Bastida	30x35 cm	30x37 cm	Óleo sobre lienzo	Copia directa
34cSor1880/2011	<i>Figura</i>	Joaquín Sorolla y Bastida	30x35 cm	30x37 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
35cSor1880/2011	<i>Figura</i>	Joaquín Sorolla y Bastida	30x35 cm	30x37 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
36cSor1880/2011	<i>Figura</i>	Joaquín Sorolla y Bastida	30x35 cm	30x37 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
37cSor1880/2011	<i>Figura</i>	Joaquín Sorolla y Bastida	30x35 cm	30x37 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
38cSor1880/2011	<i>Figura</i>	Joaquín Sorolla y Bastida	30x35 cm	30x37 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
39cSor1880/2011	<i>Figura</i>	Joaquín Sorolla y Bastida	30x35 cm	30x37 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>

40cSor1880/2011	<i>Figura</i>	Joaquín Sorolla y Bastida	30x35 cm	30x37 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
41cSor1880/2011	<i>Figura</i>	Joaquín Sorolla y Bastida	30x35 cm	30x37 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
42cSor1880/2011	<i>Figura</i>	Joaquín Sorolla y Bastida	30x35 cm	30x37 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
43cVel1635/2011	<i>El príncipe Baltasar Carlos a caballo</i> (detalle)	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	24x30 cm	209x173 cm	Óleo sobre lienzo	Marini, Maurizio (1999) <i>Velázquez</i> (Milán: Elemond Editori Associati). Traducción al castellano de Víctor Gallego, <i>Velázquez</i> (Madrid: Sociedad Editorial Electa España, 1999).
44cRub1629/2011	<i>La adoración de los magos</i> (detalle)	Pedro Pablo Rubens	24x30 cm	349x488 cm	Óleo sobre lienzo	Vergara, Alejandro (2004) <i>Rubens. The Adoration of the Magi</i> . Catálogo de la exposición. Museo

						Nacional del Prado (Madrid: Tf. Editores, 2004).
45cVel1629/2011	<i>El triunfo de Baco [Los borrachos]</i> (detalle)	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	24x30 cm	165x225 cm	Óleo sobre lienzo	Marini, Maurizio. (1999)
46cVel1635/2011	<i>El príncipe Baltasar Carlos a caballo</i> (detalle)	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	24x30 cm	209x173 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
47cRub1629/2011	<i>La adoración de los magos</i> (detalle)	Pedro Pablo Rubens	24x30 cm	349x488 cm	Óleo sobre lienzo	Vergara, Alejandro (2004)
48cRub1629/2011	<i>La adoración de los magos</i> (detalle)	Pedro Pablo Rubens	24x30 cm	349x488 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
49cRub1629/2011	<i>La adoración de los magos</i> (detalle)	Pedro Pablo Rubens	24x30 cm	349x488 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
50cRub1629/2011	<i>La adoración de los magos</i> (detalle)	Pedro Pablo Rubens	24x30 cm	349x488 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
51cVel1649/2011	<i>Marte</i>	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	30x60 cm	179x95 cm	Óleo sobre lienzo	Checa, Fernando. (2008)

52cVel1649/2011	<i>Marte</i>	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	30x60 cm	179x95 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
53cVel1649/2011	<i>Marte</i>	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	179x95 cm	179x95 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
54cVel1649/2011	<i>Marte</i>	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	179x95 cm	179x95 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>
55cVel1649/2011	<i>Marte</i>	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	179x95 cm	179x95 cm	Óleo sobre lienzo	<i>Ibíd</i>