



# EL REVES DE LA TRAMA

*Siete ensayos respecto a la tela como herramienta  
propositiva en la práctica pictórica.*

*Silvina Ibáñez*

**Universidad Nacional Autónoma de  
México. División Estudios de Posgrado  
Academia de San Carlos.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“EL REVES DE LA TRAMA”  
SIETE ENSAYOS RESPECTO A LA TELA COMO HERRAMIENTA  
PROPOSITIVA EN LA PRACTICA PICTORICA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
SILVINA IBANEZ

DIRECTOR DE TESIS  
DR. JULIO CHAVEZ GUERRERO

MÉXICO D.F., MAYO 2011

UN/M  
POSGRADO  
Artes Visuales



# **INDICE.**

<b>INTRODUCCION.....</b>	<b>PAGINA .4</b>
<b>CAPITULO I.....</b>	<b>PAGINA 10</b>
<i>El revés de la trama. Cartografía contemporánea del uso del soporte de tela como herramienta propositiva en la práctica pictórica</i>	
<b>CAPITULO II.....</b>	<b>PAGINA 21</b>
<i>De la tela al lienzo. Aspectos socio históricos del surgimiento del lienzo como soporte en la práctica pictórica</i>	
<b>CAPITULO III.....</b>	<b>PAGINA 38</b>
<i>La tela como representación. Las drapperías en el dibujo académico</i>	
<b>CAPITULO IV.....</b>	<b>PAGINA 47</b>
<i>La configuración del textil en la pintura barroca. Neobarroca por efecto retombee</i>	
<b>CAPITULO V.....</b>	<b>PAGINA 61</b>
<i>El pliegue y sus dispositivos morfológicos</i>	
<b>CAPITULO VI.....</b>	<b>PAGINA 72.</b>
<i>El drapeado, la mirada barroca y el tiempo</i>	
<b>CAPITULO VII.....</b>	<b>PAGINA 84</b>
<i>La tela como herramienta propositiva en el taller del pintor contemporáneo.</i>	
<b>ILUSTRACIONES.....</b>	<b>PAGINA 107</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>PAGINA 141</b>

## INTRODUCCIÓN.

### Lo espectacular insignificante.

Así va el mundo, unos a otros se burlan y toreadan, el que ayer hacía de toro, hoy hace de caballero en la plaza.

La fortuna dirige la fiesta y distribuye los papeles, según la inconstancia de sus caprichos´.

Francisco de Goya y Lucientes.

. La discusión referida a la función del arte y la vigencia de sus medios expresivos, es una indagación recurrente en nuestro oficio. Es inherente, a su modo de ser. La pintura, espacio cuestionable donde convergen lo emocional y lo intelectual en un objeto estético, gesta su definición en su contemporaneidad socio histórica, pero a la vez se encuentra indefectiblemente ligada con lo que fue, respecto de lo cual se desarrolla y a la vez se diferencia. *El revés de la trama*, se inserta en esta tradición. Es en esencia una investigación teórico – práctica en torno al soporte tradicional de la pintura, cuya función y potencialidades pueden conducir renovados usos y resultados.

. Este trabajo se sitúa en un momento en el cual la ampliación y permeabilidad de las artes es indudable, así también el caso de la pintura contemporánea cuyos procesos de elaboración y realización, se presentan en constante revisión.

. *En cuanto a las aportaciones contemporáneas a la extensión del terreno de la pintura, las variaciones de consistencia y aplicación del material suponen posibilidades que amplían su territorio técnico y expresivo mas allá de la norma de procedimientos de representación tradicionales heredados del Renacimiento... ”<sup>1</sup>*

En tal sentido el redescubrimiento y experimentación con otras materias de aplicación parecida al de las pinturas artísticas tradicionales, desde los barnices hasta las resinas ó los avances en la industria textil y el consabido intercambio de información a través de la red informática, habilitan nuevas posibilidades compositivas, de tal modo que

---

<sup>1</sup>Alberto Carrere, *Retórica de la pintura*, pag. 46;

los pasos y elementos, no solo materiales sino visuales e intelectivos, participan de una compleja trama cohesiva, en la imagen resultante.

. Sin embargo, y contrario a estos presupuestos, hemos sido testigos de una corriente que desde el Siglo XIX propugnaba a la pintura como muerta. Como sabemos, desde el Renacimiento y durante siglos, el estatuto de las imágenes (en este caso pictóricas) se había centrado en la referencia significativo-visual, para luego, con las vanguardias históricas, deslizarse hacia la valorización de los esquemas objetuales de la pintura. Por ello, abordar un cuadro bajo las mismas reglas establecidas siglos antes, sería correcto pero no suficiente.

En realidad, si seguimos este orden de pensamientos, la pintura como quehacer ha sido y es un continuo morir y renacer en su rol. Especialmente si nos referimos a un siglo como el XX. Posiblemente, (y si analizamos lo que ocurrió en la década de 1980) lo que ha cambiado es la hegemonía de la pintura y de las fuerzas que la conducen en su misión tradicionalmente adjudicada, de asumirse como vehículo de cambio en la Historia del Arte.

. Así, la friccionada afirmación que propende el “fin de la pintura” quizás, también la promueva. Tal premisa, se integra como la tinta en el agua, en un mundo global donde el *ethos* mercantil y las inconsistencias de un pragmatismo radical permean las artes visuales del siglo XXI. En este contexto la pintura es con frecuencia segregada y constantemente presentada como obsoleta y carente de sentido, en contraste con las artes contemporáneas. ¿Es realmente así? ¿Acaso las pautas reflexivas están encarnadas sólo por lo que hoy vemos respaldado en el arte contemporáneo y que no es pintura?

A pesar de todas las teorías que han estudiado y explicado las contradicciones, implicancias y derivas de la práctica pictórica, su permanencia socio-histórica, está imbricada no solo como parte constitutiva de la herencia cultural visual de Occidente, sino también por formar parte de su identidad e imaginario colectivo.

La sociedad es el origen y el objetivo de los productos culturales y la pintura es un ejemplo más, en la compleja cartografía del arte contemporáneo, de cómo nuestras experiencias, empatías e ideas están visualmente entrelazadas para representar lo que somos como personas. Desde esta perspectiva, todo arte, se cumple históricamente, en la

necesidad de vincularse con la política. Así – y aquí cito a Adorno en la introducción a su Teoría Estética – *aún la más sublime obra de arte, ocupa un lugar determinado en relación con la realidad empírica concreta, en forma inconscientemente polémica frente a la situación en que se halla esa realidad en una hora histórica.*<sup>2</sup>

Quizás desde esta perspectiva, podamos comenzar a responder a la tácticas puestas en marcha por las políticas culturales contemporáneas, entendiendo que sea cual sea la práctica que ejerzamos, uno de los mayores dilemas tiene que ver con la redefinición de un quehacer artístico, no solo en relación a su auge ó decadencia, vigencia u obsolescencia, sino en correspondencia a sus pautas reflexivas y propositivas.

Si sumisamente aceptamos la realidad que esconde este debate, sin tener en claro que aun en nuestros días podemos pensar, producir, redefinir y plantear a través de nuestro oficio, posiblemente estaremos encarnando el anuncio (que ya lleva muchos años desde la afirmación de Delaroché) de la muerte o peor: del suicidio de la pintura.

Las plataformas de legitimación: el poder económico, su brazo armado: los media, y sus intermediarios: museos, crítica y mercado son un indicador poderoso de la actualidad del circuito cultural. Son quienes deciden o sugieren– muchas veces arbitrariamente y al servicio del poder de turno – quien es el toro y quien el caballero en la plaza.

.Ideológicamente este señalamiento corrobora el modo cómo se construye el relato sobre qué es arte ó aquello en lo que se debería invertir suficiente dinero para que sea arte.

Convertido el arte en mercado, es decir, en dinero, debe anteponerse la fiabilidad de sus productos a la eficacia de su función. Y los sujetos incapaces de sentir emociones estéticas ó de realizar significados en contacto con lo que se vende como arte tenderán a disimular sus incapacidades, como si nada, porque esos objetos valen dinero y atribuyen prestigio social y cultural, y perpetuarán así el simulacro de lo artístico. El Arte no morirá, en cuanto como simulacro siga siendo útil al poder económico.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Disponible en internet: [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/adornot/esc\\_frank\\_adorno0009.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/adornot/esc_frank_adorno0009.pdf), último acceso: 12 de Diciembre de 2009;

<sup>3</sup> Alberto Carrere *Retórica de la pintura*, p. 40;

Ahora bien, si comprendemos esta actualización y redefinición de la práctica pictórica: ¿Cuál es el proyecto que se encuentra detrás de aquellas políticas culturales que la exhiben-ocultando (permiten– prohibiendo)?

Una respuesta exhaustiva a este interrogante, excede los límites de esta investigación, pero en principio se detecta en la realidad del contexto, una emergencia de cierto neoconservadurismo de lo que aceptamos como arte contemporáneo, que afirma a algunas manifestaciones artísticas, fomentadas por los intereses de un sector que busca consolidar una obsoleta y repetida estrategia espectacular, pero muchas veces carente de significado.

Para revelarla deberíamos ahondar críticamente, en cuales propuestas son autorizadas, apoyadas económicamente y confrontarlas con el papel oscilante (entre el desafío despechado y el asentimiento) de los pintores actuales que deberíamos responder al interrogante: ¿qué es y cuál es el sentido de ser un pintor en el contexto del arte contemporáneo del siglo XXI?

En primer lugar, las imágenes artísticas, sea cual fuere su modo de producción, nunca ostentan una realidad simple. Son operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, una actividad consciente, que construye un territorio respondiendo a la contemporaneidad de su contexto.

Las antedichas reflexiones, se desprendieron de la estancia en el posgrado a través de sus cátedras. En el ámbito pictórico, la asignatura “*Taller de experimentación Plástica III y IV*, con el Dr. Julio Chávez Guerrero, constituyó prácticamente el eje central de producción de las obras de mi último período, debido a que la cátedra promovió nuestra práctica como investigación, en una dinámica de enseñanza-aprendizaje donde pude confrontar y profundizar las características del temple polímero, el soporte como herramienta activa en el proceso compositivo y su capacidad de actuación frente a un panorama variadísimo de formulas estéticas y lenguajes plásticos.

Así, los procesos de ejecución y las líneas de expresión pictórica fueron entendidos con las posibilidades que ofrecen otras artes (como la tapicería ó el arte textil) así como

también en la incorporación de materiales actualizados, para optimizar la parte técnica de la propuesta, fomentando con ello una transversalidad de disciplinas.

. De este modo, la asignatura fungió en mi caso como práctica personalizada de estructuras compositivas ligadas a la innovación del lenguaje pictórico a través de la investigación de los soportes (textiles) y materiales que actualmente nos ofrece el mercado.

La metodología de investigación motivó una evolución en el propio lenguaje teórico y práctico como profesional de las bellas artes, para crear y producir imágenes, acontecimientos y entornos imbricados en la expresión del pensamiento sensible, y así propiciar cotas más altas de reflexión, cuyos resultados se exponen en las siguientes páginas.

. La tesis fue organizada en siete ensayos. Su origen es heterogéneo y ofrecen un horizonte conceptual que sirvió de plataforma de partida para contextualizar, relacionar con otras épocas, emprender posibilidades de decodificación, ampliar perspectivas técnicas y debatir sobre un tipo de producción de pintura que comprende un vasto espectro de alternativas. Así, cada apartado teniendo como hilo conductor a la tela como herramienta propositiva, despliega variados disparadores de reflexión: La tela y el contexto del siglo XX, de la tela al lienzo, la tela como drappería en el dibujo, la tela y la mirada, etc.

. La estructura de la investigación se respalda en una característica fundamental del discurso (neo) barroco, cuya visión fragmentada, discontinua y polifónica, privilegia el detalle como parte del todo. Esta es su esencia, la cual deviene en estatuto retórico y funcional. Lo anterior, ha fungido no solo como una modalidad del pensamiento dentro de un contexto socio histórico específico sino también se ha constituido como resorte de decodificación en estas manifestaciones artísticas. De allí su pertinencia.

Naturalmente de la lectura, hay quienes encontrarán algunos planteos que han sido abordados en ciertas producciones artísticas con anterioridad. Eso es real, y esta investigación no pretende bajo ningún aspecto situarse en aquella característica moderna de imponerse como un agente de cambio, espectacularizado, que rompe con todo lo anterior.

“Cuando hablamos hoy de pintura, no como un hecho del pasado sino del presente, ¿es seguro que todos tenemos una referencia conceptual semejante con respecto a ella para creer que nos estamos refiriendo a lo mismo? Se habla de que se trata de un arte poshistórico y hasta de su muerte. Más aún, hay quienes pensando en las artes visuales, extienden este certificado de defunción al arte mismo. Pero no se habla de la muerte de la música y de la literatura. ¿qué acontece con la pintura? Veamos.”<sup>4</sup>

Veamos.

---

<sup>4</sup> Luis Felipe Noé, *Noescritos sobre eso que se llama arte*, pag. 339;

## **CAPITULO I.**

### **EL REVES DE LA TRAMA. CARTOGRAFIA CONTEMPORANEA DEL USO DEL SOPORTE DE TELA COMO HERRAMIENTA PROPOSITIVA EN LA PRÁCTICA PICTORICA.**

Hablar de una circunstancia histórica actual es referirse a un pasado inmediato que discute con un pasado anterior para crear un futuro, el cual comienza en el mismo instante en que se formula la propuesta. Luis Felipe Noé, *Noescritos. El strip tease de la pintura y el neo expresionismo (1984)*

Seleccionar un relato, dentro del amplio espectro de la historia del arte del siglo XX y XXI, tiene como objeto por un lado, considerar a aquellas tradiciones y formaciones artísticas que contribuyeron a desarrollar una línea de pensamiento - acción en la cual la práctica y dinámica del taller de un artista contemporáneo se inserta. Pero por otro, es un ejercicio que permite visualizar no solo un ámbito de trabajo sino sus redes e intercambios a través de los cuales establece su pertinencia y especificidad.

La clave de este primer ensayo girará en torno a ofrecer una red de prácticas y reflexiones artísticas, en las cuales el uso del soporte pictórico es el eje del proceso creativo. Esta red fungirá como antecedente y estará comprendida por una sucinta cartografía de propuestas pictóricas las cuales han incluido sistemáticamente dicha problematización en sus obras y se presentan como constantes en las propuestas pictóricas del artista. El lugar geográfico, no será objeto de delimitación, puesto que lo que nos interesa es encontrar propuestas cuyos nudos creativos son estructuradores pero que, de ningún modo excluyen a aquellas obras con articulaciones de este tenor no especificadas aquí.

#### **I. EUROPA Y ESTADOS UNIDOS**

Durante el siglo XX, el concepto que postula al lienzo/soporte de la pintura como elemento que puede competir como entidad visual en dialogo con las unidades visuales dispuestas sobre su superficie, se hizo evidente en la retícula compositiva que funciona como mapa cognitivo de la superficie del soporte y apareció primeramente en el cubismo y la vanguardia postcubista rusa.

En este sentido, el *Cuadrado Negro* de Kasimir Malevich (1915) y la permutación de la descomposición sistemática del cuadrado en módulos cuadrangulares que delimitan la extensión horizontal y vertical del lienzo y sus superposiciones, fue el punto de partida que habilitó la división del plano pictórico en secciones más o menos regulares. Esto dio lugar a una organización sistemática de la superficie sustituyendo a la composición relacional del cuadro tradicional.<sup>5</sup> (Ilustración 1.)

Luego, en un contexto diametralmente opuesto al de Rusia, es en Estados Unidos, donde la problematización del soporte vuelve a detectarse.

El propicio terreno contextual abonado por el *Armory Show de 1913*, la creación del MOMA en 1929, la legitimación de la crítica (de la mano de Clement Greenberg) y con la financiación de galeristas influyentes como Peggy Guggenheim, es en el año 1952 cuando la exposición “Quince Americanos” determinó la inclusión de la denominada *Escuela de Nueva York* al Museo. Esta exhibición se constituyó como consagratoria para pintores tales como Jackson Pollock, Mark Rothko, Clifford Still y otros, quienes configuraron un tipo de pintura norteamericana que, no solo conduciría el camino del arte hasta 1970 sino también exploraría otras posibilidades técnicas que incluirían a la tela.

Denominados *expresionistas abstractos* compartían la necesidad de expresarse a través del acto inmediato y espontáneo de pintar, cobrando un importante significado pragmático en las obras y un sentido democrático, debido a que la manifestación del arte, estaba dirigida y accesible para todos los sectores sociales.

---

<sup>5</sup> Para profundizar sobre este tema véase a Benjamin Buchloh, en su obra *Formalismo e historicidad, Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal Madrid 2004, especialmente el capítulo 8: Pintura, índice, Monocromo: Manzoni, Ryman, Toroni;

En 1947, tal como había visto en Siqueiros, Pollock extendió una tela en el piso y dejó gotear pintura con un pincel o directamente de la lata sobre ella. Así nació el principio del “*dripping*” (goteo), acto en donde pensamiento y acción se encontraban en el ejercicio pictórico. El pintor podía *estar* alrededor del cuadro, trabajar *sobre* él desde los cuatro lados constituyendo la “red pictórica” que se convertiría en la marca de fábrica de Pollock. (Ilustración 2)

. Sin embargo el tratamiento del soporte, el cual trabajaba principalmente en posición horizontal, siguió su destino como depositario inerte de la pintura y aunque se encontraba sin preparar no eran tomadas en cuenta las posibilidades plásticas del lienzo como agente dinamizador de la imagen.

Es recién Helen Frankenthaler, - de la esfera de influencia de Hans Hoffman -, quien desarrolló una visión muy personal del *action painting*, y desarrolló una técnica que demostró ser fundamental para la pintura americana más allá del expresionismo abstracto. (Ilustración 3)

. En el *soak stain* la pintura se utiliza sobre una tela sin imprimación y permitió a la artista unificar el color y el soporte, el contenido y la forma, en una estricta bidimensionalidad.

Adoptada tanto por Morris Louis como por Keneth Noland estas investigaciones conformaron el estilo conocido como *color field painting* ó *abstracción postpictórica*. En este procedimiento plástico el oleo posee una enorme transparencia al estilo de la acuarela y aparece inmaterial, como bañado de luz. El espacio abierto, sugerido por la superficie no imprimada de la tela posee un papel fundamental en la composición. Un ejemplo característico de esta propuesta es la serie de “*velos*” de Morris Louis, allí la técnica y los enormes formatos desplegados en estas obras transmiten una sensación de trance entre lo material y lo inmaterial. (Ilustración 4)

Morris Louis derrama pintura en una tela de lona de algodón gruesa, sin marco y sin preparar, dejando el pigmento casi en todos lados lo suficiente diluido, sin importarle cuantas capas del mismo están sobrepuestas, para que el ojo sienta debajo la fibra y la trama de la tela. Pero “debajo” es una palabra

incorrecta. La tela, estando impregnada con pintura más que simplemente cubierta por ella, se vuelve pintura en sí, color en sí mismo, como género tejido; la fibra y la trama forman parte del color<sup>6</sup>

En Inglaterra, Francis Bacon, también comprendió las posibilidades de absorción – repulsión de la materia pictórica en el lienzo. Pero en este caso, es la imagen icónica la que se refuerza con la propuesta.

Comenzó a pintar en los años treinta bajo la influencia del surrealismo y la figuración distorsionada de Picasso. Reconocido luego de la década del 1950 este pintor fue un gran admirador de las secuencias experimentales de fotografías de Muybridge (aquellas que registran movimientos de seres humanos y animales), así como también del cine de Eisenstein. Aunque trabajaba con fotografía, creía que la pintura tenía la ventaja de las texturas que le configuraban un efecto mucho más intenso que el fotográfico. Sus métodos de aplicar y producir pintura incluían no solo tirar pintura o trapos llenos de pintura, cepillos y escobas sobre la tela sino que lo hacía sobre el lienzo sin preparar. Generalmente utilizaba lino en el lado más texturado. En la imagen empleaba el método de la distorsión, tanto del aspecto visible como de la esencia oculta. (Ilustración 5)

Lucio Fontana, presenta otro tipo de reflexión en torno al soporte. En 1958 inició la denominada *serie de los tajos*, consistente en agujeros o tajos sobre la tela de sus pinturas, los cuales dibujan el signo de lo que él mismo denominaba "un arte para la Era Espacial" apelando a la intervención directa sobre la tela generando figuras de corte sinestésico en las piezas. Seguidamente en 1959, realizó presentaciones con telas recortadas con múltiples elementos combinables, denominando a estos conjuntos *Quanta*. (Ilustraciones 6 y 7)

Luego, hacia 1960 los artistas más radicales de la pintura retomaron ciertos planteamientos de las vanguardias históricas y propiciaron la deconstrucción de las convenciones sobre la contemplación de los cuadros. Arremetieron contra el sistema semiótico de comprensión visual, con el objeto de proponer nuevos parámetros de percepción y significación.

---

<sup>6</sup> Michael Fried en Edward Lucie Smith, *Movimientos en el arte desde 1945*, pag. 106;

Durante el decenio siguiente, la pintura no gozó de un protagonismo que la hiciera figurar entre las principales producciones artísticas y es por ello que toda la problemática que aquí hemos descripto, también se vio comprometida.

.Es recién en la década de 1980 cuando la pintura tradicional irrumpe nuevamente en el panorama internacional del circuito del arte. Sin embargo, no reaparece como arte hegemónico sino en paralelo a las producciones afines a los nuevos medios, cuyos planteos fueron desarrollados por ejemplo por Nam June Paik, Vito Aconci, Jurgen Klauke, Rebeca Horn, Nancy Hoves, Dan Graham, Bill Viola y otros. Los instrumentos tecnológicos de los nuevos medios así como el cine, video, performance se aceptaron como instrumentos oportunos de ampliación de posibilidades de expresión de los artistas y en este panorama es en donde se desenvolverían la *Transvanguardia italiana* y el *Neoexpresionismo alemán*.<sup>7</sup>

En relación a esta época nos detendremos en Miquel Barceló y Sigmar Polke.

. Sigmar Polke es un pintor alemán y expresa su realidad pictórica en la imaginería que despliega en sus trabajos cuya realidad, fantasía e idea convergen. Las exploraciones de Polke en esta fase apuntan a problematizar las tradiciones y técnicas artísticas recibidas en la academia artística. En este sentido, profundiza los procesos físicos y químicos del lienzo así como en los cambios provocados en las masas de pintura sensibilizadas, cuya apariencia cambia a causa de los efectos de la luz, el calor o la humedad del lugar en el que se encuentre su obra.

Miquel Barceló, constituye otro ejemplo respecto a esta problematización. Dentro de sus prácticas de taller, durante los primeros años de la década de 1980, el pintor mallorqués, incluye en sus indagaciones la variación en el soporte de tela como un elemento estético más en la composición pictórica. (Ilustraciones 8 y 9)

## I. ARGENTINA

. En el contexto argentino encontramos sendos ejemplos de experimentación con el soporte de tela. Dentro de esta selección discursiva vamos a involucrar especialmente a tres pintores argentinos, consagrados a nivel local e internacional, cuya obra ha abierto un

---

<sup>7</sup> Karl Ruhrberg, *Arte del Siglo XX*, pag. 331;

camino a seguir y han influido decisivamente en la indagación que nos atañe: Antonio Berni, Luis Felipe Noé y Miguel D'arienzo.<sup>8</sup>

### Antonio Berni. La integración de lo Real

En la República Argentina, Antonio Berni (1907 – 1981) constituyó un punto de quiebre en la pintura figurativa de este país. Desde el punto de vista plástico innovó, no solo la técnica pictórica con sus collages gracias a los cuales incorporó elementos de deshecho en las piezas sino también a la crónica cotidiana ha sido la principal fuente de su particular producción.

La serie legendaria de Juanito Laguna<sup>9</sup> (Ilustración 11) y Ramona Montiel<sup>10</sup> (Ilustración 12) son personajes imaginarios devenidos de los archivos de los periódicos de la época ó bien del repertorio captado por su propia cámara fotográfica. Aunque Berni llega a lo plástico a través de lo temático: *“la línea de fuerza de toda mi trayectoria ha sido la temática, y es la temática la que ha producido todos los cambios formales y cromáticos”*<sup>11</sup> su correspondencia entre la forma y el contenido han dado lugar a verdaderos planteos innovadores para su contexto.

---

<sup>8</sup> Con el objeto de ampliar el horizonte documental de la investigación, se incluye en el presente volumen un DVD, conteniendo sendas entrevistas realizadas en Octubre de 2009 a los pintores, en Buenos Aires, donde cada uno de ellos explica su búsqueda plástica. En el caso de Antonio Berni, fallecido en 1981, se adjunta en el mismo dispositivo un video con material referido al nacimiento del personaje más famoso del autor: Juanito Laguna.

<sup>9</sup> “Juanito Laguna en un principio apareció en los cuadros bajo la forma de imágenes pintadas al óleo en un espíritu expresionista rico en materia pictórica. Yo buscaba el equivalente de una realidad dura, agresiva e injusta, a través de un juego de contrastes y de un empaste de colores sórdidos. A pesar del desarrollo progresivo hacia el objetivo que me había propuesto, mis medios me parecían insuficientes para dar el clima de vida de mi personaje...” Museo Nacional de Bellas Artes, *Berni, obra pictórica 1922 -1981*”, Catálogo retrospectiva, Buenos Aires 1984, pag.24;

<sup>10</sup> “Ramona Montiel... ella es el símbolo de otra realidad social también cargada de miseria, como es Juanito, pero no tanto en el plano material/.../ La mutación de los objetos en los cuadros con el tema de Ramona es distinto en cuanto a color y material, a la operada con el ciclo de Juanito Las sedas chillonas, las pasamanerías y el oropel forman la parte principal del decorado sofisticado de ramona, que solo puede gozar transitoriamente de ese lujo imitativo de las vanidades del gran mundo” *ibidem*, pag. 25;

<sup>11</sup> *Ibidem*, pag. 20;

La pieza *Juanito Laguna Aprende a leer* de 1961 (hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes – Ilustración 13) propone un soporte fragmentado y suturado, cuya tela, casi en retazos propone un énfasis protagónico y dramático a la escena pintada.

*Así /.../ Lo humano que más sugestiona en América Latina, en este siglo que andamos, es el drama de los pueblos hundidos en el coloniaje, con su cadena de miseria y de incultura/.../ el problema más serio del Nuevo Realismo es superar la etapa del exclusivo “cómo pintar” para completarla con el saber “qué pintar”/.../ alcanzar esa identidad de forma y contenido para una significación viviente de la obra de arte es el problema más difícil que ha tenido la pintura de todos los tiempos/.../ (Catalogo Galería Viau Buenos Aires 18 de agosto 1952) <sup>12</sup>*

#### Luis Felipe Noe. La asunción del caos.

. La década 1960, reunió a varios artistas que adoptaron el nombre de "Otra Figuración". En sus búsquedas plásticas recuperan la figura humana, pero con el fin de darle formas libres, muchas veces monstruosas y cadavéricas. Los artistas más destacados de esta corriente son Jorge de la Vega, Rómulo Macció, y Luis Felipe Noé.

Luis Felipe Noé (Buenos Aires, 1933) fue el representante de la República Argentina en la Bienal de Venecia en 2009 y ha sabido cultivar a través de su trayectoria, múltiples búsquedas plásticas principalmente enfocadas a la pintura y el dibujo

Yuyo Noé, dice que comenzó su vida con el arte en el hall de la casa de departamentos donde vivía con sus padres. Los mármoles de ese espacio le hablaron por primera vez del juego de rescatar imágenes. Su búsqueda estuvo y está vectorizada a romper con los límites de la figuración y de la abstracción, los prejuicios académicos y de vanguardia. En esa búsqueda que él llama “asunción del caos”(es decir aquel orden latente pero aun no formulado ni entendido) lo llevó a deconstruir la pintura hasta quedar fuera de ella. Así llevó sus obras al espacio en sus “instalaciones pictóricas” utilizando telas, bastidores y maderas. (Ilustración 14)

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, pag. 22;

En consonancia con los intereses de la década de 1960, Noé deja de pintar. Pensaba que el arte se “disolvía en la vida social”, de tal manera que prosiguió su investigación con espejos plano – cóncavos donde todos los elementos de la realidad se dispersaban.

Pero luego de nueve años, en 1975 retomó la pintura desarrollando un tipo de búsqueda tanto visual como subjetiva que hacía hincapié en la vibración de los colores de las líneas entre sí. Y volvió a jugar con el bastidor y la tela. Desde hace muchos años, este principalísimo referente de la plástica Nacional Argentina, revisa la dialéctica entre la precisión gráfica y la imprecisión sensorial plástica y el juego lingüístico entre lo escrito y lo pictórico

Noé considera que los bastidores, pliegues, figuras, paisajes, escrituras y grafismos van apareciendo en las obras y señala: “*No me interesa el sentido sígnico del jeroglífico, sino el misterio detrás*”<sup>13</sup>

A partir de 1982 el artista despliega el concepto de “derecho” y “revés” en varias obras, pintando de ambos lados. Los recursos que utiliza se materializan en aperturas comunicantes ó pliegues que juegan con el bastidor a la vista. Estos estaban latentes en las instalaciones pictóricas donde inclusive, el bastidor como estructura implícita de la pintura es incorporado como un elemento más en juego.

Así retoma el concepto de pliegue en una obra llamada “*Dentro del Paisaje*” (Ilustración 15) en el cual, una parte de la tela pintada se encuentra colocada tensamente en el bastidor y la otra cae plegándose. Ese mismo año pintó “*Estructura para un paisaje*” (Ilustración 16) donde una tela suelta en la que está pintado un paisaje, se anuda al bastidor desnudo.

Seguidamente en sus creaciones devuelve al color su independencia y acentúa su primacía, interviniendo directamente sus pliegues. La tela, a su vez, otro soporte básico de

---

<sup>13</sup> Museo Nacional de Bellas Artes, *Luis Felipe Noé pinturas 60 – 95*, Catalogo retrospectiva, Buenos Aires, 1995, pag. 15;

la pintura es activada como capacidad plástica utilizando los pliegues de los que es capaz, para ofrecer una dialéctica con la estructura rígida de los bastidores. *Es entonces cuando el plano tensado de la pintura se convierte en paño drapeado que se descuelga, se enrosca y entorna la superficie*<sup>14</sup>.

Cada elemento utilizado en sus composiciones desautoriza la unidad e identidad fija, y, a través del derecho y revés de la obra comienzan a operar desplazamientos semánticos y metáforas visuales paralelas.

#### Miguel D'arienzo ó El Teatro de la Pintura.

En la década de 1980, la pintura local respondió parcialmente a la corriente internacional. Con la vuelta a la democracia y la guerra perdida contra Gran Bretaña por las Islas Malvinas, en esta época coincidirían producciones artísticas de generaciones anteriores, las intermedias y las recientes con aportes audaces y propios, que se difundieron a través de la *Figuración crítica* y la *surreal*, la *Geometría sensible* y la *postconceptual*.<sup>15</sup>

Referente indiscutido de esta época es Miguel Alfredo D'arienzo (Argentina, 1950) quien comienza su carrera artística precisamente en este período. Considerado por la crítica nacional e internacional como el continuador de la obra de Antonio Berni, este artista que se autodefine como *out-sider*, se presenta como un exponente muy particular de compromiso político y social.

Alumno de Alfredo Martínez Howard, quien junto a Carlos Alonso habían redefinido la práctica del dibujo en el Río de la Plata, Miguel D'arienzo viajó a Italia en 1985, luego de ganar la beca *Francesco Romero*, otorgada por la Embajada de Italia en Argentina. Allí realizó una investigación gráfica, que desembocó en un particular cruce de iconografías italianas y argentinas, con múltiples derivaciones en sus obras. Una de ellas tiene que ver con el aspecto técnico: el tratamiento de la tela y la técnica pictórica. D'arienzo presenta pinturas de gran tamaño, pintadas al temple acrílico y si bien ostenta

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, pag. 64;

<sup>15</sup> Jorge Glusberg, *América latina* 96, p.17;

una actualización de la técnica tradicional, sus imágenes recuerdan a los frescos italianos. Sus aportaciones iconográficas de fuerte implicancia política y la técnica actualizada del temple, lo han posicionado como uno de los referentes indiscutibles de la renovación de la pintura local.

Sus trabajos, determinados por un proceso de sucesivos lavados de agua, siempre se vierten en soportes sin preparación, los cuales, correctamente protegidos por un aglutinante plástico, renuevan los tradicionales pasos de preparación, pintura y protección, sintetizándolos solo en uno que funge por los tres. (Ilustraciones 17 a 19)

## II. Consideraciones finales.

Como hemos podido ver la experiencia del arte contemporáneo ha flexibilizado sus fronteras como consecuencia de las tensiones internas propendidas con el arte moderno<sup>16</sup>. Esta situación estuvo marcada por una sucesión de poéticas y por la reescritura de cada una de ellas, no solo como la realidad vista por el arte sino también por cómo el arte expresa la concepción de sí mismo.<sup>17</sup>

Durante el transcurso del siglo XX y lo que va del XXI, la pintura se vio sometida a múltiples procesos que han replanteado el rol tradicional pero también su práctica: Sea a través de la significación ó bien sea por medio del cuestionamiento de sus elementos constitutivos ó técnicos, un amplio espectro de propuestas se han desplegado en este período.

Es por ello que no sorprende desde lo coyuntural, la inserción de este ensayo en dicha lógica cuya poética aun requiere de una adecuada revisión debido a que el abordaje del soporte de tela, como tema de estudio, se ha incluido mayoritariamente en los textos técnicos artísticos (respecto a su correcta preparación en el bastidor) y en los textos críticos referidos al *soak painting* americano.

---

<sup>16</sup> Para revisar las características del arte moderno y vanguardias históricas se puede leer DE MICHELI, Mario: Las vanguardias artísticas del Siglo XX. Editorial Alianza. Madrid, 2000;

<sup>17</sup> Alberto Carrere *Retórica de la pintura*, p. 43;

. Las manifestaciones artísticas que hemos descripto como red inicial han sido seleccionadas bajo instancias formales. Sin embargo, no debería dejarse de lado el hecho que el juicio estético es histórico. Por ello, sería pertinente plantear a futuro, la posibilidad de profundizar en el marco de qué momento sociopolítico y económico han surgido tales propuestas, para hacer un cruce de datos y sintetizar los resultados cuya conclusión ostentaría un panorama más completo.

Finalmente, este primer ejercicio actuó como motor fundamental en la inscripción de una búsqueda referida al soporte de tela cuyo desenlace ha sido heterogéneo. En primer lugar porque algunas de sus líneas de fuerza permitieron establecer un cierto nivel de análisis sobre un tema con pocos antecedentes. Por otra parte porque designa una experiencia de intersección de conocimientos, en especial debido a que los artistas implicados, vastamente teorizados, no necesariamente marcaron un antes y un después en búsquedas de este tenor, pero tampoco fueron indagados metódicamente al respecto (a excepción de Lucio Fontana y Luis Felipe Noé).

Lo anterior permite considerar, al preguntarnos qué rol juegan estas propuestas en el corpus de la producción creativa de un individuo, si tenemos en claro con qué herramientas contamos para sostener la decodificación de la obra de estos artistas. Las nuevas problemáticas proponen nuevas opciones de entendimiento, y para comprenderlas en un sentido amplio, es necesario eliminar condicionamientos que intenten marcar los límites de una producción artística señalándola como correcta en base a reglas que fueron válidas y aceptadas en otros periodos históricos.

En un siglo como el XXI, este planteo no solo está vigente, sino que es posible. Y en el caso del arte, se reafirma en la insistencia peculiar de organizarse en configuraciones momentáneas, híbridas, con un gran potencial transformador, siempre en cambio, que requiere de un nuevo vocabulario sensible para traducirse en palabras. Por ello la pintura, cuyo potencial creativo se actualiza en las nuevas generaciones a través de la práctica ampliada y propositiva, se inserta en esta red de construcciones de sentido.

## **CAPITULO II.**

### **DE LA TELA AL LIENZO. ASPECTOS SOCIOHISTORICOS DEL SURGIMIENTO DEL LIENZO COMO SOPORTE EN LA PRÁCTICA PICTÓRICA.**

. Durante la Baja Edad Media Europea, el florecimiento de la Industria textil, se vio beneficiado por diversos adelantos técnicos que facilitaron e impulsaron la expansión de los centros de comercialización. En cuanto al arte, el soporte de tela comienza a popularizarse en este período, y ofrece nuevas posibilidades para los pintores epocales.

Las razones particulares socioeconómicas e históricas que promovieron tal proceso, son el objeto de este ensayo.

Las comunidades que serán objeto de nuestro estudio, se encontraban agrupadas en gremios<sup>18</sup>. Hasta ese entonces su actividad se reducía a pequeños grupos sociales ó monacales. Varios cambios sustanciales promovieron el crecimiento de la producción textil (que ostento un marcado mejoramiento en el tejido, urdimbre y trama por el uso de la rueda de hilar), la tintorería (con la utilización del alumbre como mordente para los colorantes), la tapicería y la pintura (que aprovecharon estos adelantos para conseguir insumos y satisfacer la demanda de la nueva burguesía, nobleza y clero), los cuales se desarrollaron paralelamente pero hacia derroteros insospechados en los siguientes siglos.

Estos tres sectores de producción tuvieron una característica común: el uso de pigmentos y colorantes en el proceso de realización. En muchos casos estos polvillos se constituyeron como fuertes configuradores del estatus social de quien podía adquirirlos. Es

---

<sup>18</sup> Los gremios afectaban a todas las profesiones y tenían estatutos que regulaban la producción, la demarcación, las ventas y la ética. Era obligatorio pertenecer al gremio y no se podía ejercer la profesión fuera de él. Además, todos controlaban la calidad de materiales utilizados. En siena, por ejemplo estaba prohibid o sustituir el oro por la plata, la plata por el estaño, el ultramar por la azurita alemana y el bermellón por el rojo de plomo. En Florencia, los pintores eran miembros subsidiarios del Gremio de Médicos y farmacéuticos y se establecían castigos por vender colores de inferior calidad como la azurita alemana por el azul ultramar, ó el azafrán catalán mezclado con azafrán toscano. *Vid. Evolución de la técnica pictórica y tratamientos de restauración en la pintura de caballete* de González Famul.

decir, fueron agentes activos de puesta en valor sobre ciertos productos. A pesar de utilizar idénticos materiales para su manufactura, estaban estrictamente separados no solo por el proceso técnico y el resultado consecuente, sino también por razones de estatus social. Los pañeros, tintoreros, tapiceros y pintores, efectivamente no gozaban de idénticos beneficios ni reconocimientos por su labor.

Lo anterior permite contextualizar la incorporación del textil como soporte en la pintura. Comprenderlo desde dichas razones nos da posibilidades para comparar lo específico de la crisis socioeconómica del momento (la guerra de los 100 años y sus consecuencias), los mandatos éticos de orden social, con la articulación cultural que promovió tal cambio trascendiendo el tiempo.

## I. ASPECTOS HISTÓRICOS DEL SOPORTE DE TELA.

### I.a) La tela como soporte.

El soporte es un sistema<sup>19</sup>. Es la base donde se extiende la pintura. Puede ser de orden orgánico (madera, tela, papel) como inorgánico (mural, metales). Cuando elegimos una tela como soporte, el bastidor, desde el siglo XVI, ha sido y es otro de los elementos fundamentales que completan este conjunto.

Los primeros testimonios de pinturas sobre tela son los que nos han llegado de los egipcios y griegos: Primeramente los retratos funerarios de las momias de El Fayum (siglos I – III D.c) (Ilustración 20)

Por otra parte Plinio en su Historia Natural, especialmente en el libro XXXV, nos hace referencia a la tela como soporte pictórico: *“no voy a dejar de mencionar la locura que reina en nuestra época en el terreno pictórico. El emperador Nerón ordenó pintar un retrato suyo de medidas colosales, en un lienzo de ciento veinte pies, insólito hasta ese momento.”*. Asimismo habla por fragmentos sobre la pintura de “caballete” (o pintura que

---

<sup>19</sup> Según el Diccionario de la Real Academia Española. Conjunto de cosas que relacionadas entre sí ordenadamente contribuyen a determinado objeto.

se puede transportar) cuando describe los problemas de la carcoma: *“guardaba un cuadro de gran tamaño apoyado sobre un caballete”*: *la parte inferior de esta obra se estropeó sin que se encontrara a nadie capaz de restaurarla, pero este accidente aumentó la gloria del artista. La carcoma hizo envejecer la tabla (...)*”

Así, la incorporación de la tela en el quehacer del pintor, no solamente fue debido a asuntos estrictamente pictóricos que tienen que ver con la preparación menos trabajosa y más rápida en comparación con una tabla, sino también a otros de orden práctico y económico.

*Para poder trasladar las pinturas de un lugar a otro, los hombres inventaron el método de pintar sobre lienzo, que tiene poco peso y, cuando se enrolla, se traslada fácilmente, (...) donde las tablas no son suficientemente anchas, son reemplazadas por lienzos(...)*<sup>20</sup>

Por un lado la ligereza, flexibilidad y resistencia de la tela permitía un fácil traslado en mejores condiciones y la realización de obras de mayor tamaño que las aquellas realizadas sobre madera.

Luego, durante la Baja Edad Media Europea, hubo un florecimiento de la industria textil beneficiada por una importante novedad técnica: la rueda de hilar. Conocida desde la segunda mitad del siglo XIII, su uso se popularizó en la siguiente centuria consolidándose en el siglo XV.

Flandes (Saint-Omer, Ypres, Douai, Arras y Lille.), región importantísima en la producción de telas finas, había sido significativamente afectada en la fabricación de paños debido a la Guerra de los 100 años (1337–1453) que tuvo a este sector, junto a Francia como escenarios beligerantes. Otro punto clave de este retroceso tuvo que ver con el cierre de las importaciones de lana procedente de Inglaterra por el mismo motivo. En tal sentido otros centros fabriles que hasta ese momento apenas se habían destacado conocieron, a partir del siglo XIV, un notable progreso como el auge de la pañería de territorios vecinos de Flandes, como el Hainaut, Lieja, Brabante u Holanda. Así se explica que desde finales

---

<sup>20</sup> Giorgio Vasari, *Vidas de Pintores, escultores y arquitectos ilustres*, Tomo I, pag.67;

del siglo XIV comenzaran a adquirir relieve en el comercio internacional, entre otros, los paños de Amsterdam, Leyden, Harlem y Rotterdam.

Italia, en términos generales, conoció en los siglos XIV y XV una expansión de la pañería, donde hacia la mitad del Cuatrocento salían de los talleres florentinos miles de piezas anuales.

También data de estos siglos los inicios de la pañería en tierras catalanas. Las más antiguas ordenanzas conocidas que tengan relación con la producción textil son las de los trabajadores de la lana de la ciudad de Barcelona, fechadas en el año 1308. Unos años después ya habían adquirido fama los "paños negros" de Perpiñán, pero también los tejidos de Tarrasa, Barcelona, Toledo, Cuenca, Segovia, Murcia o Úbeda, ciudades en donde se fabricaban tejidos para el consumo local.

La materia prima más importante en las manufacturas textiles era la lana. Pero también se trabajaban el algodón, el lino, el cáñamo y la seda.

El algodón procedía de Oriente o del norte de África, pero también se cultivaba a fines de la Edad Media en algunas regiones del sur de Europa. El trabajo con el algodón se localizaba preferentemente en Italia, con centros de tanto relieve como Cremona, Pisa o la misma Florencia. No obstante, en la decimoquinta centuria la industria algodonera estaba comenzando a prosperar en otras regiones, ante todo en el mundo germánico.

Por lo que al lino se refiere los núcleos que más sobresalían se hallaban en los Países Bajos, Flandes o Brabante. En el Imperio el lino se trabajaba en ciudades como Augsburgo, Ulm o Constanza.

La industria del cáñamo se localizaba en primer lugar en regiones occidentales de Francia, como Normandía, Bretaña o el Poitou.

La intensa actividad comercial europea, (protegida y fomentada por cooperativas mercantiles como *La liga hanseática*) impulsó la producción textil, de gran demanda en todos los sectores poblacionales y regionales de la época. (Mapas. Ilustraciones 21 y 22)

Teniendo en cuenta que el hilado de las telas era ejercido por cada familia o población para su propio abastecimiento, es entendible la importancia que tuvo la rueda de hilar para homogeneizar la urdimbre y trama de los tejidos, ahorrar tiempo y optimizar su uso para diversos fines.<sup>21</sup>

En este favorable contexto, a partir de mediados del 1400 en Venecia, se generaliza el uso de este soporte, *el lienzo*.

“La evolución es más rápida en Venecia, tal vez motivada por el clima poco apropiado para los murales e influido por la tradición en la fabricación de grandes telas para la marina. De hecho, si creemos a Vasari, en esta época muchos pintores ya habían realizado pinturas sobre tela. Estos soportes de lienzo aparecen, sorprendentemente, en numerosos inventarios de pertenencias de importantes hombres de los siglos XV –XVI. En el inventario de Lorenzo el Magnífico (1492) están citados hasta cincuenta cuadros en tela y otras piezas como cortinas pintadas y paños para colocar en el muro, actualmente desaparecidos (sólo se conservan las tablas)”.<sup>22</sup>

De esta misma época data la incorporación de la técnica del óleo en la región. Maestros como Ghirlandaio, Verrochio, Filippino Lippi, Piero della Francesca y Mantegna – entre otros- comienzan a aplicar la técnica sobre tela. Esta particularidad trajo también aparejado el cambio de los soportes de lino fino por los de cáñamo áspero y grueso, adquiriendo así los conocidos acabados de las pinturas al óleo sobre tela.

Todo lo expuesto anteriormente no significa que la pintura sobre tabla no se realizara. Ambos soportes coexistían desde la baja Edad Media hasta el siglo XV en Europa, popularizándose aun más la pintura sobre lienzo en las siguientes centurias.

#### I.b) El soporte como pintura. Las sargas.<sup>23</sup>

La implantación de la tela como soporte único independiente de la tabla comienza en Europa en el siglo XV y mayoritariamente en el siglo XVI.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Disponible en internet: <http://www.laindustriatextil.com.ar/servicios/historia.htm>, último acceso 16 de Julio 2009;

<sup>22</sup> Ana Villarquide, *La pintura sobre tela*, pag. 103;

<sup>23</sup> Para ampliar este tema se puede consultar la tesis doctoral de Sonia Santos Gomez, *Las preparaciones de yeso en la pintura sobre tabla de la escuela española*, Universidad Complutense de Madrid, 2005; la Dra. dedica un capítulo completo y ampliamente documentado sobre la pintura de sargas;

Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, a diferencia de las telas pintadas tal como las conocemos hoy en día, proliferó un tipo de técnica pictórica llamada de *sargas*.

Confeccionadas con hilo de lino muy fino, con un escaso apresto de cola ó directamente sin él, la pintura se aplicaba al temple acuoso. Muchas veces no llevaban bastidor debido a que funcionaban como decoraciones temporales (de los oficios de cuaresma por ejemplo) que se exponían y guardaban hasta el siguiente año.

*“... Tuvo sus principios en la pintura de las sargas a el temple, que servían de colgaduras, ó brocaletes, a manera de tapices, lo cual duro (...) muchos años en España(...)”*<sup>25</sup>

El aglutinante referido es cola animal y la tela ha de permanecer húmeda mientras se pinta. El hecho de mantener húmedo el lienzo en tanto se ejecuta la pintura favorecería la penetración de la capa pictórica en el soporte. Posiblemente se persiga con ello que los estratos se fijen al lienzo en la mayor medida posible a la vez que éste mantiene su flexibilidad ya que, como se ha indicado, se trata de obras que posiblemente hayan de permanecer ocasionalmente dobladas o hayan de ser transportadas. Además, Vasari refiere la ejecución de claroscuros con esta técnica, mediante el empleo de pigmentos blancos, negro, rojizos.

Según los restauradores que han intervenido y estudiado esta técnica, las sargas constituyen un complejo género comprendido por diversas técnicas, las cuales son difíciles de agrupar bajo una sola receta.

El propio Cennini, dedica un capítulo específico de su tratado a la pintura “en tela o cendal”, y explica por ejemplo, cómo debe ser tensada en bastidor y preparada con cola y “una fina capa de yeso”, destacando que al retener la tela la humedad se pinta como si fuese un fresco aunque se realice con temple de cola y “clara de huevo para finalmente *barnizar porque en muchas ocasiones se sacan lloviendo de las iglesias.*”

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, pag. 99;

<sup>25</sup> Giorgio Varari, en Ana Villarquide, *La pintura sobre tela*, pago. 101;

Entre las actividades que desempeñaban los maestros sargueros, podemos nombrar la confección de: cortinas que decoraban las casas a modo de tapices, las puertas de los órganos, banderas y estandartes. Con el transcurrir del tiempo esta técnica se aplicaría en construcciones efímeras para actos conmemorativos y teatrales (monumentos de Semana Santa, estandartes procesionales, túmulos funerarios, arcos triunfales, telones de comedias...), y las cortinas penitenciales que cubrían los retablos y los laterales del presbiterio en las dos últimas semanas de Cuaresma

En este sentido vamos a dividir en grupos estas manifestaciones:

- a) Sargas o *tuchlein*. Corresponden a las piezas de pintura directa, temple magro en seda ó lino, sin preparación, derivadas de los estandartes y palios.<sup>26</sup>

En Flandes entre 1460 y 1500 encontramos como principales exponentes a Van der Weyden, Bouts, Van der Goes, Brueghel), en Alemania, hacia el siglo XVI, Albrech Durer.

En cuanto a Francia, se citaba el *drapelet* (Fouquet s. XV) y en Italia fueron utilizadas por pintores como Mantegna ó Palomino en España.

- b) Estandartes, palios y banderas, civiles ó militares, estandartes de procesiones religiosas ó representaciones de santos que precedían a los féretros en los entierros, muchas veces pintadas de ambos lados, de carácter móvil y de soporte ligero como la seda.
- c) Telas ó sargas que cubren los altares en la Semana Santa con escenas de la pasión de Cristo. Se trataban de grandes telones que ocultaban y transformaban los dorados y la policromía de los retablos por una decoración temporal más austera.
- d) Escenografías y adornos para los grandes acontecimientos, tales como las entradas de los reyes a una ciudad, casamientos y demás celebraciones.

Entre los ejemplos de sargas y de los primeros cuadros que se conservan en tela están los de Van der Weyden, Bouts como su *Entierro de Cristo*, ubicado actualmente en la National Gallery de Londres (Ilustración 24). Los mayores exponentes los hallamos por

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, pago. 101;

supuesto en los pintores italianos. Ejemplo de ello es la pintura de óleo sobre tela con carácter de cuadro “*S. Giorgio e il drago*”(1460) de Paolo Ucello también en la National Gallery de Londres (Ilustración 23) <sup>27</sup>

Finalmente, en el siglo XVII, observamos que esta especialidad no se había extinguido. En 1632, una de las Ordenanzas del Gremio de Pintores de la ciudad de Sevilla (aún sujeto a la tradición medieval) reza “*Cuatro oficios de baixo de una especie que cada uno tiene su arte estos cuatro oficios son: pintor de imaginería, pintor dorador, pintor fresquista y pintor sarguero.*” <sup>28</sup>

También en México, a finales de esta centuria, se desarrolló un tipo de pintura religiosa de tamaño monumental, de idéntica factura a las sargas antedichas.

Durante mucho tiempo tanto en España como en México, se usó el pintar sargas con objeto que sirvieran de colgaduras o brocateles, a manera de tapices. A esta clase de pintura se dedicaron en sus principios, como asegura Pacheco “muchos buenos Maestros de l’Andaluzía, i en Sevilla ... I aún se tenía por opinión que para pintar diestramente i con facilidad a óleo era necesario aver pasado primero por la pintura de las Sargas para soltar la mano.” <sup>29</sup>

De este modo, en los brocateles se empleaban colores de procedencia vegetal, templados a base de cola y más frecuentemente del engrudo llamado en México “talvina” mismo con que se preparaba la tela y que estaba hecho a base de harina y miel.

Así, el maestro sarguero en realidad, cubría una actividad multifacética dentro del gremio de los pintores. Necesario como hemos visto por razones prácticas pero en una categoría inferior a la del pintor de corte, este oficio no era tan cotizado por varias razones: desde el punto de vista técnico, no ostentaba la permanencia del oleo y naturalmente el uso de materiales orgánicos favoreció su desaparición.

Por otra parte su manufactura orientada a satisfacer la demanda más popular y seriada, con presupuestos económicos, otorgó a la pintura de sargas un puesto más modesto

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, pago. 102;

<sup>28</sup> Manuel Ruiz Ortega, *La escuela gratuita de diseño en Barcelona 1775 1808*, pag. 67;

<sup>29</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, pag. 94;

y cotidiano en comparación con la pintura emanada de las academias ó encomendada por mecenas.

## II. GREMIOS ENTRELAZADOS.

### II.a) La urdimbre y trama como imagen. Los maestros tapiceros y pintores de cartones.

Como hemos expuesto, la baja Edad Media fue protagonista de un extraordinario florecimiento de la Industria Textil. No es extraño entonces que el tapiz europeo haya surgido en esta época<sup>30</sup>. En principio ostentaron una marcada intención decorativa y hubieron dos factores preponderantes que impulsaron este quehacer: por un lado la gran producción de lana que no era totalmente absorbida por los mercados locales, por otro, la abundancia de mano de obra barata.

Los tapices más antiguos, obras de conventos ó catedrales eran de carácter religioso y cumplían idéntico rol que un fresco mural (fragmentos del de San Gereón del siglo XI, los tres existentes en la catedral de Halberstadt en la baja Sajonia S XII). (Ilustración 25)

Por tal motivo en las regiones franco – flamencas – alemanas, en el marco de las Cruzadas Bálticas, se confeccionaron estos tapices sujetos con barras, a lo largo de los muros perimetrales ó como separación entre dos naves los cuales junto a las vidrierías cumplían el rol de presentar la Biblia y las vidas de los santos a los peregrinos que allí concurrían.

---

<sup>30</sup> El tapiz en este caso, es un tejido historiado, con decoración polícroma, que suele copiar un cartón o modelo. La trama cubre por completo los hilos de la urdimbre utilizando normalmente el ligamento de tafetán. Se teje a mano empleando dos tipos de telares. En el de "alto lizo" o urdimbre vertical, el modelo se coloca detrás del tejedor que trabaja por el reverso de la pieza viendo la marcha de la obra a través de un espejo. Con la mano izquierda separa los hilos pares e impares de la urdimbre mientras con la derecha pasa la canilla. En el telar de "bajo lizo" o urdimbre horizontal, el cartón se sitúa debajo de esta cuyos hilos se separan mediante pedales, con lo que el tejedor puede utilizar ambas manos para las pasadas. Esta técnica resulta más barata y rápida.

Para la urdimbre se usan materiales resistentes como la lana o el lino, sin teñir, en tanto que en la trama se emplean materiales más finos, lanas teñidas para las tramas de colores y seda para matizar algunos motivos. Para que la trama sea uniforme se necesita que los hilos tengan el mismo grosor, por ejemplo a cada hilo de lana corresponden dos o más de seda. El tapicero prepara la gama de colores de forma que cada hilo de un color y de un material diferente este enrollado por separado en las lanzaderas. Para graduar el paso de una zona de color a otra se utiliza "el plumado" que facilita la inserción de un color en otro. Esta técnica conocida desde la Edad Media se perfeccionó con el plumado en dos tonos introducido en la manufactura de los gobelinos en 1822 y abandonado a fines del siglo XIX. *J. Rivera y otros.- Manual de técnicas artísticas.- De. Historia 16. Madrid 1997 Págs. 247-249*

Entre las funciones prácticas y apreciadas por los laicos, los tapices gracias a sus propiedades térmicas e higroscópicas defendían el interior de la residencia del aire y de la humedad.

El arte de la tapicería no tuvo grandes cambios hasta el siglo XVIII con el florecimiento de la técnica, en Francia, de la mano de los hermanos Gobelins (tapices gobelinos).

Tradicionalmente existieron dos aspectos importantes en la creación de un tapiz: el de la ejecución y el de la proyección. En un principio el tapicero adecuaba el diseño (que podía provenir de una miniatura, una xilografía, una pintura, etc) a los valores matéricos y estéticos de su quehacer. El maestro tapicero tenía plena independencia de acuerdo con las exigencias propias de la realización textil.

No es hasta el siglo XV que surge la figura del pintor de cartones (*patroons*), que, con el paso de los siglos se identificó con el pintor de la Corte. Esta costumbre, muy popularizada, de encargar dibujos para tapices a pintores famosos (Mantegna por ejemplo los pintaba para la manufactura de los Gonzaga en Mantua) puso de manifiesto el problema de la fidelidad en la ejecución por parte del tapicero.

El arte del tapiz<sup>31</sup>, a pesar de reelaborar los motivos figurativos y temáticos de la pintura ó de otras artes, no había recibido sus aportaciones sustanciales. Esto fue debido a

---

<sup>31</sup> Esta especialidad, como variedad del tapiz fue en Italia denominada *Arazzo* el cual es un tejido para el revestimiento de paredes confeccionado mediante telares. Los “arazzi” provenían de la ciudad de Arras en Francia, ciudad que había desarrollado una extraordinaria industria textil y de tapicería, famosa en el siglo XIV. Todo *arazzo* propiamente dicho es una obra artística en cuanto posee representaciones o diseños figurados mediante el tramado de la tela (un “arazzo” en *strictu sensu* no es una tela pintada o estampada). El nombre italiano se generaliza a partir del Renacimiento y deriva de la ciudad del Flandes francés llamada Arras, célebre en el tardo medioevo por sus industrias textiles especializadas en *drapeados* y otros paños finos. En un *arazzo* se conjuga la obra de un artista pintor o dibujante que realiza los bocetos y la de uno o varios expertos tejedores que saben concretar en el telar las representaciones. En francés e inglés en lugar de *arazzo* suele decirse *tapestry* pero debe tenerse muy en cuenta que *tapestry* es un término que agrupa a toda obra artesanal ó artística del tipo llamado en español: tapiz mientras que como se ha explicado, un *arazzo* es

factores económicos y sociológicos: las obras tejidas en las manufacturas cortesanas estaban sometidas a exigencias del patrón. Esta situación era común a la de la pintura, pero mientras que al artista se le reconocía la capacidad intelectual e imaginativa, al tapicero como artesano se le negaba. Aparte de los estatutos que controlaban la calidad e intentaban impedir fraudes, se imponía al tapicero el empleo de determinados materiales, procedimientos de tinte, colocación en bastidores (S. XVIII) que comprometían irreparablemente la elasticidad de las fibras y la compactibilidad del tejido.<sup>32</sup>

Al igual que la pintura de sargas, en donde la pintura queda impregnada en el lienzo, la tapicería, participa a través del tejido con hilo de colores, de operaciones no idénticas pero similares. Sin embargo la distinción entre el pintor que hace el diseño del cartón, con el ejecutor del tapiz, es aun más tajante. Estas diferenciaciones como sabemos, emanan de la sociedad cuyas tradiciones, hábitos de pensamiento y creencias, se presentan como fuertes configuradores de la división del trabajo en una comunidad.

## II.b) La tintorería La pintura sobre tela, los pigmentos y colorantes de textiles

### II.b.1.

La tintorería no fue ajena a los avances de la época. Como todos sabemos, el descubrimiento ó desarrollo de las materias colorantes ha tenido especial incidencia no solo en los textiles, sino también en la pintura.

Durante la baja Edad Media los colorantes indispensables para el teñido de fibras textiles provenían de plantas, líquenes y animales. Sus extractos eran acompañados por ceras y resinas e incorporados a través de complejas operaciones en medios acuosos

---

una forma muy especial de "pintura" textil. "Arras." *Encyclopedia of the Middle Ages*. Ed. André Vauchez. Obtenido de "<http://es.wikipedia.org/wiki/Arazzo>" Disponible en internet.

<sup>32</sup> Conrado Maltese, *Las técnicas Artísticas*, pag. 392;

(maceración, ebullición, fermentación). Con temperaturas y acidez controladas el compuesto se fijaba sobre las fibras.

La tinción con fibra animal era completamente diferente de la vegetal. Durante la temprana Edad Media era un lujo poseer telas de vivos colores. Con el pasar de los años, y llegando a la Baja Edad Media, los ricos mercaderes importaban tejidos y tintes destinados a las cortes reales y principescas. Sin embargo, en este período, se enriquece considerablemente las paletas de colores. A los materiales heredados de la antigüedad se añaden y sustituyen progresivamente muchos pigmentos y colorantes que se adaptan mejor a los nuevos soportes utilizados para la pintura y para la industria textil lo cual incentiva de manera significativa la búsqueda de nuevos tonos. (Ilustraciones 26 y 27)

. La importancia del oficio de tintorero radicaba en que podía multiplicar por diez el precio de una tela. Efectivamente, los tonos vivos y resistentes por largo tiempo al lavado y a la luz se reflejaban en el tipo de mordente y colorantes utilizados.

. Cotizado pero a la vez marginado, el oficio de la tintorería estaba duramente reglamentado. Por empezar, era una profesión rechazada por el carácter misterioso que propendía la tinción de telas, (toda trasmutación, cambio ó mezcla, por tradición bíblica era considerada una actividad relacionada con la hechicería). Es también por ese prejuicio y sospecha que tal actividad estaba estrictamente prohibida a clérigos y personas de buena voluntad, por relacionarla con la impureza, la mancha.<sup>33</sup>

. Existen numerosísimos documentos que apoyan estas presuposiciones. En especial los de orden jurídico, que describen los conflictos sociales ocasionados por el lavado de los tejidos en el río y la consecuente contaminación. Además esta cofraternidad, impura, sucia por su quehacer generaba aversión no solo por el aspecto, sino también porque los artesanos estaban frecuentemente relacionados con actividades de tipo pendenciero.

Como decíamos, al igual que el resto de los oficios, también este se encontraba regido por un gremio. Los tintoreros estaban agrupados bajo el patrocinio de San Mauricio y en dos categorías: la del buen o gran tenido y la del pequeño tenido. Unos se ocupan de

---

<sup>33</sup> M. Pastoreau, *Una historia simbólica de la edad media occidental*. Pag. 194;

los productos de calidad superior tiñendo solo las mejores telas y utilizando colorantes de gran resistencia a la luz (rubia, índigo, etc.). Luego se subdividían en grupos según las materias tintóreas a las que tengan acceso: por ejemplos los tintoreros de rojo tenían a su cargo también los amarillos. Los otros (de pequeño teñido) se repartían el resto de la clientela, menos solvente y más numerosa utilizando colorantes y mordentes menos estables.<sup>34</sup>

Para obtener sus resultados se valían de recetas. Estos textos no solo estaban dirigidos a los tintoreros, sino indistintamente a los pintores, los médicos, los boticarios, los cocineros o los alquimistas. Generalmente dichos escritos son difíciles de entender debido a su carácter especulativo, más alegórico que netamente operativo.

También es importante destacar que el tintorero no era el pañero ni el tejedor, aunque todos eran parte de la cadena de fabricación de telas de la industria textil. El tintorero, removía y amalgamaba, actividades consideradas infernales porque transgreden la naturaleza y el orden de las cosas. Sin embargo no mezclaban: yuxtaponían ó superponían colores debido a que fusionar ó transmutar también eran prácticas objeto de superstición.<sup>35</sup>

Aunque tintoreros y pintores compartían recetarios, pigmentos y paños, e inclusive en el latín clásico existía un parentesco entre los verbos *tingere* (teñir), *fingere* (modelar, esculpir, crear) y *pingere* (pintar)<sup>36</sup> por los prejuicios socioprofesionales antedichos, no observamos que el cruce técnico trascienda a la experimentación (con soportes de diversos colores por ejemplo) en el taller del pintor profesional. No estamos hablando de superponer una base coloreada (como era el caso de las terras rosas y verdes) sino de utilizar las bondades de la tela coloreada en el proceso de realización y optimización de la

---

<sup>34</sup> F. Delamare, *Los colores, historia de los pigmentos y colorantes*, pag. 43;

<sup>35</sup> Es interesante relatar lo ocurrido con el color verde. Durante la E. Media por ejemplo, época en la que se desconocía el espectro tal como hoy en día, el azul y el amarillo se hallaban en cubetas separadas y en talleres separados. No se reconocía al verde como a un color intermedio con cubeta propia. De tal modo que el sumergido y yuxtaposición en baños de un color y luego en el otro (no por mezcla) hasta el siglo XVI fue lo más común para obtener paños verdes. Estos sin embargo fueron muy poco populares debido a su escasa estabilidad a la luz y al lavado.

<sup>36</sup> M. Pastoreau, *ibidem* pag 211;

pintura. Tampoco se desarrolló ese planteo con los pintores sargueros, quienes inclusive y en muchas oportunidades utilizaban el fondo blanco del soporte como color blanco, integrando por ende el fondo con la pintura final.

Sin embargo, lo que persiste como contraimagen positiva de esa imposibilidad es el potencial creativo que subyace y resiste a productivizar sus capacidades en función de la lógica del mercado económico.

## II.b.2.

En la Edad Media, las enciclopedias tuvieron un papel muy importante. Las más destacadas fueron redactadas por Isidoro de Sevilla, Hugues de Saint Victor, Vincent de Beauvais, Santo Tomás de Aquino ó Roger Bacon. Estas suelen ser compilaciones de textos de la antigüedad, y han traído hasta nosotros recetas de pigmentos y pinturas.

La importancia de la producción de pigmentos y colorantes para textiles, tuvo por supuesto, su impacto en la pintura de la época. Los pintores de la Edad media utilizaban sobre todo, pigmentos de origen mineral: azules de lapislázuli o de azurita, verdes de cobre (no aptos para la tinción), ocre amarillo ó amarillo de oropimente, minio ó bermellón, ocre rojos y negros, blanco de plomo.

Por ejemplo, en el Tratado del monje Teófilo del siglo XII *De diversis artibus* encontramos una receta para hacer rojo bermellón, el cual era utilizado tanto para textiles como para pinturas:

Si usted quiere hacer el color del cinabrio, tome azufre (lo hay de tres tipos, blanco, negro y amarillo), y rómpalo sobre una piedra seca. Añada la mitad del peso en mercurio pesándolo con la balanza; después de haberlo mezclado cuidadosamente, póngalo todo en un frasco de vidrio, cúbralo por todas partes con arcilla, cierre el frasco de vidrio, cúbralo por todas partes con arcilla, cierre el frasco para que el vapor no pueda salir, colóquelo cerca del fuego para que se seque. Luego póngalo sobre brasas de carbones, cuando empiece a calentar oirá un ruido dentro del frasco, que indica que el mercurio se mezcla con el azufre encendido cuando cese el ruido retire la botella, ábrala y saque el color.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> F. Delamare, *Los colores, historia de los pigmentos y colorantes* Pag 131;

. Luego, el período renacentista italiano - de la mano de Brunelleschi y Alberti-, había conseguido elevar el arte de la pintura a la categoría de ciencia. “...al racionalizar la impresión visual subjetiva y permitir de este modo crear un espacio matemático objetivo. Desde ese momento el interés del artista por representar el espacio correctamente y acorde con las nuevas leyes de la perspectiva motivó la aparición de manuales y tratados sobre el tema que auxiliaron y enseñaron a representar de forma científica el lugar en el que se encuentran los cuerpos.”<sup>38</sup>

La afirmación de Miguel Angel “*si dipinge col cervello e non colla mano*”<sup>39</sup> ilustra la nueva concepción de la labor artística. La preparación del pintor debía ser primero intelectual y luego de oficio. Este fue el comienzo de una profunda reforma en la transmisión del arte. Estamos en los albores de las primeras Academias.

. Durante los períodos comprendidos entre los siglos IX y XV, la gama de colores disponibles se amplía considerablemente, lo cual supuso cambios en las técnicas de la pintura, al igual que en la tintura. Ciertos colores heredados de la Antigüedad se sustituyen por nuevos pigmentos o colorantes más fáciles de encontrar: El rosa violeta del tornasol, reemplaza al púrpura de Tiro. El blanco de Ruán o el de cáscaras de huevo o de huesos calcinados de pájaros destronan la tierra de Senilonte ó la tiza de Eretria. El azul de las montañas (azurita) y el lapislázuli reemplazan a los azules de Alejandría (o azul Egipto).<sup>40</sup>

El extraer de una pequeña planta, toda su materia colorante supone un número de empleados en medicina, atanores o aludeles utilizados por los alquimistas sirven también para la preparación de los colores. Estos una vez secados se vendían en formas de pastillas.<sup>41</sup> (Ilustraciones 27 y 28)

Desde la Edad Media, los pintores debían preparar sus colores justo antes de llevarlos a la paleta. Esta era tarea del asistente y aprendiz, tradición que se mantendrá

---

<sup>38</sup> *Ibidem* pag. 42;

<sup>39</sup> *Ibidem* pag. 45;

<sup>40</sup> *Ibidem*, Pag. 54;

<sup>41</sup> *Ibidem*, Pag. 57;

hasta el siglo XIX cuando surgen los comerciantes especializados en estos asuntos. (Ilustración 29)

. Ejemplo del impacto en la paleta de los pintores y la tinción de telas es el descubrimiento del rojo de cochinilla. Inclusive en los siglos XIV y XV se distingue entre los tintoreros y pintores que utilizan el rojo de rubia, materia colorante producida en abundancia en Occidente y de precio accesible a los que empleaban el preciado rojo de cochinilla producto importado del Cercano Oriente y de América. (Ilustración 30)

. La cochinilla es un insecto, parásito de algunas plantas del que se extraen excelentes tinturas de la gama del rojo, resistentes en el lavado y a la luz. Fue descubierto en América. Los indígenas de México, inclusive cosechaban las cochinillas cargadas de huevos, raspando con una pluma los nopales de los que el insecto vivía como parásito. (Ilustración 31)

. Su color denominado “escarlata bermejo” se utilizaba para los paños de lana de mejor calidad y para las sedas. Cuando en 1467 el Papa Pablo II decide que las vestiduras de los cardenales (antes de color púrpura) se tiñan con cochinilla, la consagración de este pigmento no se hizo esperar. No es casualidad que Rafael vistiera de color carmesí al Papa León X (Juan de Medicis) rodeado de sus sobrinos cardenales. (Ilustración 32)

Pigmentos, colorantes, textiles y pinturas, como podemos comprobar, son palabras que han tenido mucho que ver entre sí a lo largo de la historia.

### III. Consideraciones finales

Entre las artes y oficios que se beneficiaron por la optimización técnica y comercial de la industria textil medieval y moderna, son la pintura y la tapicería, las especialidades que aprovecharon con más intensidad tales adelantos y los integraron a su práctica. A pesar de los fuertes mandatos sociales respecto al lugar que cada profesional tenía asignado, podemos afirmar que, la transversalidad, el modo en el que adrede ó no se integran las disciplinas, si ha tenido lugar de un modo evidente.

. Así por ejemplo, como en el caso de la pintura y la tintorería con el uso de pigmentos y recetas, entre el tapicero y el pintor de cartones ó bien entre el pintor cortesano y el pintor sarguero, evidentemente existió una relación directa ó tangencial que ofreció nuevas formas de pensar la creación artística y artesanal. Estas incorporaciones sin duda plantearon, una problemática respecto a la técnica que ejecutaban y a sus límites.

El lienzo como soporte puede considerarse como el sistema con más éxito en la historia de la pintura, el cual, aun hoy en día se sigue utilizando. Su incorporación como soporte, resultó ser en sí misma una herramienta propositiva en la práctica pictórica.

## CAPITULO III.

### LA TELA COMO REPRESENTACIÓN. LAS DRAPPERIAS EN EL DIBUJO ACADÉMICO.

. A pesar de la estrecha relación existente entre la pintura y los textiles, estos últimos solo fueron asumidos por los pintores como soporte (y textura, si recordamos la elección del cáñamo) ó como representación sobre el plano.

. Para comprender esta estructura, insertaremos dicho planteo en el contexto de la enseñanza artística académica de los primeros tiempos, debido a que tales destrezas conducían y fomentaban un sistema de valores específico que posicionaba y habilitaba al estudiante de arte en la red laboral epocal.

#### I. LA FUNCIÓN DEL DIBUJO DE DRAPPERÍAS EN LA TRADICIÓN ACADÉMICA

. Durante el transcurso del Renacimiento italiano y especialmente en las Academias del siglo XVI, el dibujo sería la primera disciplina que debía dominar el futuro artista. Su función oscilaba entre la organización de los elementos en el plano, (comenzando por lo más simple hasta lo más complejo) y la ejercitación de la mano del alumno a través del adiestramiento.

Así, Cennino Cennini aconsejaba: *“ocúpate en adelante en copiar y calcar las mejores cosas que halles de mano de grandes maestros y si es en lugar donde haya obra de muchos de ellos mejor para ti. Mas yo te aconsejo esto: ten cuenta de elegir siempre lo mejor y más famoso y así, de día en día contra natura será que no adquieras de cerca algo de su manera y de su estilo”*<sup>42</sup>

Accedían a copiar a los grandes maestros por dos vías: los dibujos y las estampas. El estudio progresivo del cuerpo humano lo hacían a través de las cartillas de dibujo, muy popularizadas en la educación artística. Asimismo los manuales de explicación de los

---

<sup>42</sup> Real Academia de San Fernando, *La formación del artista de Leonardo a Picasso*, pag. 32;

principios fundamentales de la proporción del cuerpo humano era otro auxiliar muy recurrido.

Una vez terminada la etapa de bidimensión pasaban al estudio de la tridimensión a través de volúmenes estáticos como las esculturas<sup>43</sup> para, a través de una iluminación artificial, lograr el dominio de la distribución del clarooscuro. Este era un paso obligado entre los principios de dibujo y el dibujo avanzado, es decir la copia del natural que se consideraba como el curso superior.

El último paso en la formación de los jóvenes en el dibujo, era entonces, el estudio de la naturaleza.

Atiendo a que la más experta guía que pueda haber para ti y el mayor cuidado es la puerta triunfal del copiar del natural. Y esto aventaja a todo lo demás y bajo esto encomienda siempre el ardor de tu corazón, especialmente cuando empieces a obtener algún sentimiento del dibujo<sup>44</sup>

“retrate cosas naturales y en esto trabaje lo posible por alcanzar una buena y segura práctica, porque las cosas que vienen del natural, verdaderamente son las que dan honor a quien se fatiga en ellas porque además de cierta gracia y viveza que nace de aquello simple, fácil y dulce, propio de la naturaleza<sup>45</sup>

El estudio del natural tenía como eje principal, el cuerpo humano y por supuesto el objetivo principal a resolver era familiarizar al alumno con la anatomía (miología y osteología las posturas y la proporción).

Dicha clase era fundamental para el futuro de la formación del artista debido que era la antesala para la práctica de la pintura de historia, es decir, la pintura por excelencia.

En tal contexto ubicaremos al estudio de paños en el dibujo académico. Comúnmente llamado estudio de draperías, su enseñanza era complementaria pero importante, ya que el aprendiz debía adquirir esta destreza para ejercer la pintura de historia. Para tal fin se contaba con un maniquí al cual se vestía. El alumno comenzaba por

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, pag.19

<sup>44</sup> *ibidem*

<sup>45</sup> Giorgio Vasari, *Vidas de Pintores , escultores y arquitectos ilustres*, Tomo I, pag. 403;

los grandes pliegues y luego dividía estos en otros menores. Inclusive se aconsejaba que aquellos pintores que se dedicaran a esta especialidad se provean de una colección de ropas ó trajes y cortinajes.

Existen múltiples ejemplos que pueden ilustrar los estudios de pañerías y proporcionan un modelo importante respecto al modo en el que se configuraba su representación. Los de la Academia de San Carlos de México, son uno de ellos. En este sentido, siguiendo la tradición de las Academias europeas también ha proporcionado un valioso material respecto al dibujo de draperías y su relación con el papel protagónico que cumplieron los yesos artísticos, en la enseñanza académica.<sup>46</sup>(Ilustraciones 33 y 34)

Aunque su función era estrictamente compositiva y como señalamos, de destreza, el estudio de paños en el dibujo solucionaba múltiples problemas en la composición.

La solución plástica en la configuración espacial, hasta de los más mínimos detalles, era y es un desafío que el artista tiene que aprender a producir y efectivamente, la representación de pliegues, draperías y textiles ha cumplido una función que va del decorativismo secundario a un papel configurador central, de acuerdo al período histórico del que provenga.

Desde el punto de vista del análisis formal de las imágenes, los paños, pliegues y arrugas, poseen todas las ventajas y desventajas decorativas que encontramos en la línea ondulada: su flexibilidad que la hace aplicable a cualquier zona vacía por un lado, y por el otro como desventaja, su capacidad de inducir a una ambigüedad inquietante de gran complejidad visual.

Sin embargo, si volvemos a nuestros ejemplos, la inclusión de paños en la composición puede ofrecer soluciones cuyos aportes podemos también detectar como básicas de los diseños decorativos: el enmarcado, rellenado y vinculado que por ramificación ó radiación ofrece un instrumento perfecto para la organización de zonas.

---

<sup>46</sup> Clara Barghelini, Elizabeth Fuentes, *Guía que permite captar lo bello, los yesos y dibujos en la academia de San Carlos, 1778 – 1916, UNAM, México 1989;*

Así, la tela como herramienta propositiva en la práctica del pintor, asume en estos términos un papel activo como solución, ó destreza en la composición de una obra.

## II. LA REPRESENTACIÓN DE DRAPPERIAS COMO FUERZA DEL HÁBITO.

Frecuentemente las imágenes conducen múltiples aspectos de los usos, modos de ver, hacer y hasta los prejuicios de la sociedad de la que emergen.

Dentro de la tradición académica del dibujo, existen otras indagaciones que se insertan en el campo de la representación y que atañen a las drapperías. Un caso ilustrativo es el de la representación de la piel en los dibujos anatómicos del siglo XVI. El análisis, de este fenómeno, vamos a realizarlo desde los aportes de la Escuela de Viena, cuyo principal referente es, E. Gombrich.

Si observamos las dos imágenes<sup>47</sup> (Ilustraciones 35 y 36) existen varios aspectos que llaman la atención del observador.

No solo su atractivo estriba en la estetización académica de las planchas de grabado sobre un tema tan controvertido como fue la disección de cadáveres<sup>48</sup>, sino que el modo de representación de la piel parecía una drapería.

Sin embargo los ilustradores del libro de Valverde no estaban tan alejados de la realidad en su apreciación. No si lo comparamos con la Ilustración 37, donde el artista y científico alemán Gunther Von Haguens, contemporaneo, a través de la técnica de *plastinación*<sup>49</sup> logra la disección y conservación de cadáveres, inspirada en el anterior grabado.

---

<sup>47</sup> Jonathan Sawday, *The body emblazoned, dissection and the human body in Renaissance Culture*. Routledge, New York 1996;

<sup>48</sup> Para ampliar este tema Jonathan Sawday, en *The body emblazoned, dissection and the human body in Renaissance Culture*, dedica un capítulo completo denominado *the body in the theatre of desire*, pag. 39;

<sup>49</sup> El proceso de plastinación consiste básicamente en quitar los líquidos y fluidos del cuerpo con una emulsión de acetona. Luego pasando por un proceso con diversos polímeros el cuerpo se plastifica pero conserva todas las propiedades morfológicas del original. Este procedimiento se encuentra perfectamente explicado en alemán en la página de internet del artista: <http://www.koerperwelten.com/de/plastination/plastinationsprozess.html> ultima entrada el 23 de Abril de 2010;

. Continuando con nuestras indagaciones, si además de llamarnos la atención, confrontamos las imágenes propuestas, con los estudios anatómicos de pieles y tejidos de Leonardo, (Ilustraciones 38 a 41) los resultados arrojan otras luces sobre el asunto.

En primer lugar, los primeros ejemplos se imbrican en el ámbito oficial, se vertebran en una composición académica y *acompanan e ilustran* aquellos textos de medicina para el estudio del cuerpo humano. No así los esquemas de Leonardo. Estos ostentan la maestría del pintor italiano en materia de dibujo pero no hay que olvidar para qué estaban hechos: eran apuntes de anatomía para comprender el funcionamiento de los cuerpos los cuales pintaba.<sup>50</sup>

Lo que nos interesa aquí, es tomar en cuenta que estos dibujos registraban e instaban al estudio del cuerpo a partir de la imagen, de allí su naturalismo, notas rápidas, falta de configuración compositiva. Eran los apuntes de *primera mano* de un artista vectorizados a la profundización de su trabajo.

Los grabados eran de otra naturaleza (como los del famoso tratado anatómico del renacimiento *De Humanis Corporis Fabrica* del autor Andrea Vesalio – 1543- Ilustración 42). Eran alegorías de textos explicativos que mostraban las principales funciones de los elementos constitutivos de la anatomía humana y sus ilustraciones eran fruto de la estetización del artista cuyos apuntes los tomaba en los teatros de anatomía, como el de Leiden – ilustración 43 – y completaba en su taller con los detalles que él conocía. Por ello decimos que obedecían a un cierto estatuto de las imágenes y respondían a él. Y ese estatuto era efectivamente, el de la Academia. .

. Es por esa razón que el análisis de Gombrich nos es de tanta utilidad para comprender el porqué de esta manifestación. *La fuerza del hábito*, es el nombre de un concepto y una investigación llevada a cabo por el historiador vienés que busca respondernos porqué configuramos y representamos elementos similares pero de diferente naturaleza, del mismo modo. En primer lugar, el autor sostiene su origen en el sentido del orden y una de sus manifestaciones se desencadena como resultado de nuestra resistencia al cambio y búsqueda de la continuidad.

---

<sup>50</sup> Frank Zollner, Leonardo Da Vinci, sketches and Drawings, pag. 81;

Allí donde todo fluye y nada puede ser pronosticado en ningún momento, el hábito establece un marco de referencia ante el cual podemos trazar la variedad de la experiencia... En el estudio de la percepción, la fuerza del hábito se hace sentir en la mayor facilidad con que asumimos lo familiar. Hemos visto que esta facilidad puede tener como resultado incluso nuestra incapacidad para advertir lo esperado, porque el hábito tiene su manera de ocultarse bajo el umbral de la conciencia. Tan pronto como se desencadena la familiar secuencia de impresiones, damos por leído lo restante y tan sólo exploramos negligentemente el entorno en busca de una confirmación de nuestra hipótesis.<sup>51</sup>

En el apartado *Remedo y metáfora*, Gombrich nos aporta una pista mas respecto a estos presupuestos. Allí indica que arte y artificio surgen de idénticas raíces psicológicas. Pero que el artificio es el más solicitado en la cultura humana para resistir al cambio y perpetuar el presente. *Allí donde las cosas se corrompen, el artesano puede crear el sustituto que permanezca,*<sup>52</sup> y a estos artificios los denominó *remedo*. Una de sus funciones consiste en conducirnos a la adaptación, a nuevos materiales, nuevas condiciones, nuevas herramientas y facilitar su continuidad. Esto está fundado en

Nuestro mismo proceso de crecimiento, de aprendizaje desde la infancia en adelante, se extiende, se ramifica y asimila nuevas experiencias emocionales e intelectuales mediante una extensión del antiguo sistema de clasificación.<sup>53</sup>

Posiblemente, estas mismas raíces puedan ofrecernos una explicación aproximativa respecto al cómo y porque representamos, repetimos y asimilamos ciertos patrones de configuración espacial y los trasladamos a otros ámbitos.

. La representación del cuerpo humano en su interior, la disección como practica aceptada, fue escenario de múltiples controversias. Tales problemas eran de índole ético (es lícito hacerlo?) , espiritual (donde se aloja el alma?) y físico (como describir correctamente el descubrimiento de una parte desconocida hasta entonces?). El que más nos interesa es este último. Porque efectivamente, es en estos términos que el cuerpo humano debía ser descrito bajo un nuevo concepto. El problema del lenguaje, es decir, del modo en el que se describía lo que se hallaba en el interior del cuerpo, también fue una problemática

---

<sup>51</sup> E. Gombrich, *La Fuerza del hábito*, en *Gombrich esencial*, pag. 223;

<sup>52</sup> *Ibidem*, pag. 225;

<sup>53</sup> *Ibidem* pag. 228;

vinculada con su representación en el plano. No existía un lenguaje científico que acompañara la observación. Por ello, se acudía a una retórica alegórica o bien se utilizaba una descripción parecida a la del emprendimiento de un “viaje” interior, o inclusive empleándose palabras pertenecientes al vocabulario culinario.

. Por ello, la drapería aquí funciona como remedo compositivo y como extensión de un sistema de clasificación conocido en la academia para representar un aspecto desconocido hasta el momento, de la naturaleza humana. En el lenguaje, esta operación Gombrich la identifica con la metáfora, con esa figura retórica cuya capacidad estriba en incorporar lo nuevo, pero vinculándolo con lo antiguo.

Así, remedo y metáfora como significados ampliados, ilustran la adaptación y el modo en el que está ajustado nuestro aparato mental. En este sentido, los estudios de draperías académicos funcionaron como dispositivo visagra para la configuración de un orden desconocido del cuerpo humano: el descubrimiento de su interior a través de la disección. Hasta ese momento las imágenes anatómicas contemplaban a la piel como un tejido y como tal lo identificaban con el textil. Por ello, no es casual que su representación se haya vinculado con el comportamiento de estos últimos, hipótesis que se confirma en los ejemplos proporcionados.

### III. LA REPRESENTACIÓN DE DRAPERÍAS COMO ORNAMENTUM: EL ORNAMENTO COMO DISCIPLINA HISTÓRICA.

Si invocamos al diccionario de la Real Academia Española el ornamento, (el lat. *Ornamentum*) es un adorno, compostura, atavío que hace vistosa una cosa. Pero también se refiere a ciertas piezas que se ponen para acompañar a las obras principales. En este sentido, ¿Podríamos ubicar el estudio de draperías, en tal término?.

Leonardo dedicó varios apartados en su *Tratado de la Pintura*, referidos a las pañerías (Ilustración 44):

“Los paños de las figuras deben tener sus pliegues según cómo ciñen los miembros a quienes visten: de modo que en las partes iluminadas no se debe poner un pliegue de sombra muy oscura, ni en los oscuros se debe tampoco poner un pliegue muy claro: igualmente deben ir los pliegues rodeando en cierto modo los miembros que cubren y no con lineamentos que

los corten, ni con sombras que hundan la superficie del cuerpo vestido más de lo que debe estar: sino que deben pintarse los paños de suerte que no parezca que no hay nada debajo de ellos;...”<sup>54</sup>

También se ocupó desde los aspectos más importantes del dibujo de los tejidos: la disposición, el claroscuro, los pliegues escorzados y cómo debían aparecer a la vista hasta la importancia de observarlos del natural, debido a que muchos maestros cubrían sus maniqués con papel y para el florentino, este error no conducía a la verdad de su representación.

Lo que queda claro, es que para Leonardo el estudio de paños ayudaba a la destreza en el claroscuro. Si bien, consideraba a la figura humana como el eje central de sus investigaciones, la correcta disposición de las vestimentas, como ornato, presuponía una exaltación de aquellas investigaciones y de ningún modo debían subestimar al cuerpo que cubrían. Aunque el maestro florentino toda drapería está en relación con un cuerpo, y ese cuerpo será en el Renacimiento el soporte para el *ornatus* del vestido. En el barroco ocurrirán otras cosas y los textiles conducirán un renovado protagonismo. Pero ese desplazamiento obedece a un cambio de mentalidad que requiere un ensayo aparte.

#### IV. Consideraciones finales

Desde el punto de vista representativo, los pliegues y drapperías cumplieron una función en las academias de enseñanza artística. Fueron sometidos, al contradictorio par dicotómico de ser: por un lado desde el punto de vista compositivo una mera decoración y por otro, desde el punto de vista técnico y de destreza el paso obligado para ser pintores de gran formato y ejecutores de pintura de historia.

De igual forma, hemos visto cómo su modo de ejecución y acabado es parte del programa cultural en el que está imbricado el artista ejecutor. Observamos cómo otros campos del saber, como la medicina, se sirvió de sus efectos para ilustrar sus especialidades anatómicas.

Por último hemos consideramos también a las pañerías, por la capacidad generativa que pueden traer en sí. Esta capacidad volverá y se exacerbará, desde el punto de vista

---

<sup>54</sup> Leonardo Da Vinci, Tratado de a pintura, pag. 228;

formal, en una época bien definida. Responderá a un nuevo orden, ni claro, ni distinto: estamos hablando del Barroco.

## **CAPÍTULO IV.**

### **LA CONFIGURACIÓN DEL TEXTIL EN LA PINTURA BARROCA. NEOBARROCA POR EFECTO *RETOMBEE*.**

. La industria textil, los colorantes y pigmentos, tuvieron un florecimiento y una fuerte relación entre sí en la Baja Edad Media, especialmente en ciertos lugares de Europa, debido a las condiciones del medio en el que se producían. Sin embargo, no es hasta los siglos XVI y XVII, que las telas y tejidos, se presentan con un protagonismo desconocido hasta el momento, en el circuito del arte.

. Si observamos la configuración de los textiles en las composiciones pictóricas ó escultóricas de los períodos posteriores, el Renacentista y luego los del Barroco, quizás veamos representaciones que ostentan una mentalidad epocal muy diferente.

. Efectivamente, en las pinturas (El Greco), esculturas (Bernini), en la literatura (Cervantes) ó aun en la filosofía (especialmente en Leibniz) observamos cómo sus posibilidades son reencauzadas y viran potencialmente hacia una función, un mecanismo, ó un dispositivo como quiere Deleuze (a quien analizaremos en el ensayo del capítulo 5). A simple vista, ya no podríamos decir, que fueron aplicados los principios de Leonardo Da Vinci para dibujar pañerías. ¿Qué ocurrió? ¿Podemos sólo desde el análisis de las piezas artísticas comprender por qué este cambio?

. Para responder a dichos interrogantes vamos a ubicar a las obras de arte y sus manifestaciones en la esfera de las cosas, en el mundo que vivimos. Desde ese contexto posicionaremos el estudio, desde una perspectiva más concreta y amplia para comprender el medio en el que una pieza es producida y recibida.

. El barroco del Siglo XVII, (a este período nos referiremos específicamente) se presenta con cualidades propias de una época cuya sensibilidad paradójicamente, ha sido nuevamente detectada en los últimos años del siglo XX.

. Esta postura nos permite ver a los objetos, comúnmente estudiados en la historia del arte, más allá de sus aconteceres como disciplina humanista. Por ello y en este sentido, las condiciones de producción serán analizadas desde la historia social del arte y de la cultura.

### I. Un escenario general

Para el pensador inglés, Raymond Williams, la cultura es una creación individual y colectiva de significados, valores (morales y éticos), concepciones del mundo y modos de sentir y de actuar. La misma, se encuentra enmarcada en instituciones sociales concretas, y condicionada por unas circunstancias materiales directamente relacionadas con los medios masivos y el desarrollo concreto de las fuerzas productivas de la sociedad, con el objeto de responder a sus propias necesidades ó deseos simbólicos.<sup>55</sup>

En este marco, incluiremos a la pintura como una forma cultural. *Forma* designa el *tipo* de una manifestación cultural. Entonces, la forma cultural es la disposición particular de la expresión cultural en un medio determinado.

Para que se pueda hablar de la existencia de una forma cultural propiamente dicha, es necesario que esa manifestación cumpla con ciertas características, entre ellas:

- a. Debe ser una expresión con contenido.
- b. Tal expresión, debe presentarse como un proceso ó una disposición, debe depender de un sistema, de un conjunto de elementos de significación y de normas para su combinación.<sup>56</sup>

La pintura, entendida como forma cultural la definiremos aquí como:

Una actividad artística originada en la elaboración – realización de cosas, destinada hacia una experiencia sensorial intelectual de cierta complejidad que parte del sentido de la vista y se sirve para ello generalmente de la ordenación, yuxtaposición y mezcla de pintura ó materias afines en forma de marcas visuales sobre una

---

<sup>55</sup> Teixeira Coelho, Diccionario de políticas culturales, pag. 120

<sup>56</sup> Teixeira Coelho, *Diccionario de políticas culturales*, pag. 239;

superficie bidimensional única y estática, en relación a determinados procesos materiales y mentales comunes ó diferenciados respecto de tradiciones pictóricas establecidas.<sup>57</sup>

Como bien advierte Carrere en su libro “Retórica de la pintura” es real que muchos objetos de la clase denominada *pintura*, no siempre están hechos con la sustancia que comúnmente encontramos en las tiendas artísticas, ni el soporte es siempre bidimensional, como tampoco es condición *sin ecua non* que la pincelada configure exclusivamente la parte física de la obra. La pintura hoy día se halla en un territorio ampliado, susceptible de ser presentado por medio de otras sustancias y cuyos elementos constitutivos están sujetos a revisión continua en el devenir de la historia. Sin embargo, nos comunicamos y entendemos a través de consensos. Y partiremos de este acuerdo.

Así, siguiendo a Williams, es apropiado afirmar que el tipo de pintura barroca compositivamente determinada por texturas, y pliegues textiles, responde a un tipo de sensibilidad ubicada materialmente en un período histórico. Así, como forma cultural, alberga un modo de comprender y representar las necesidades simbólicas emanadas de un contexto social que en nuestro caso es necesario definir.

Por ello, comenzaremos por precisar, por qué consideramos al Barroco y especialmente a su relación con el Neobarroco, como los periodos por excelencia en donde la tela estampada, con pliegues, arrugas y caídas pueden convertirse en dispositivos de persuasión, con el objeto de evidenciar un horizonte que circunscriba nuestros interrogantes.

## II. El descentramiento aperiódico

Preferiremos en adelante, cuando hablamos de “Barroco” no referirnos a un conjunto artístico bien delimitado sino que nos inclinaremos a discurrir sobre *este modo de hacer* como un “*tipo de sensibilidad*”<sup>58</sup>. Partiremos de tal concepto como palanca metodológica para comprender ciertas respuestas (en este caso artísticas), con el momento en que vivimos. Cuando proponemos revisar un accionar en el marco de una respuesta

---

<sup>57</sup> A. Carrere, *retorica de la pintura*, pag. 55;

<sup>58</sup> M. Maffesoli, *En el crisol de las apariencias*, pag. 144;

conducida por un “*tipo de sensibilidad*” evitamos deliberar sobre, tipificaciones reducidas ó normativas cerradas en los procesos contemporáneos que nos llevarían a una escatología estética, frente a una sociedad multiforme y estructuralmente heterogénea.

En este sentido, el periodo histórico conocido como “Barroco es fruto de la transformación de la sociedad europea en su conjunto, debido a múltiples factores que repercuten en ella y unos sobre otros: La economía en crisis por las guerras, los trastornos monetarios, en conjunto con la vigorización de la propiedad agraria señorial y el creciente empobrecimiento de las masas, son los factores que crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal. La migración de la población rural a las grandes urbes reconfiguró el escenario de las ciudades en donde la peste y la hambruna no faltaron para completar el conjunto.

En tal escenario, los nuevos y multitudinarios pobladores, repercutieron en el consumo material, pero también cultural, dando lugar por un lado a un cambio de eje en la organización económica y por el otro a la demanda de creaciones artísticas que satisficieran tales necesidades.

La época, es ciertamente un tiempo que compete a una fe que ha reforzado su relación con las formas mágicas, irracionales y exaltadas de creencias religiosas, políticas y físicas cuya cultura, ciertamente, se desenvuelve para apoyar estos sentimientos. Los sectores especialmente interesados en vigorizar tales aspectos, se materializan en una Iglesia Contrareformista, la monarquía absolutista y otros grupos privilegiados, con especial interés en atraer sectores de opinión. Masas dominadas por las fuerzas de imposición represiva emanadas de sectores poderosos, esta es la base de la gesticulación dramática del período.<sup>59</sup>

El factor extrarracional de las fiestas, procesiones, literatura y misticismo encuentra en el resorte del arte un aliado eficaz para lograr estos efectos. Lo antedicho ubica a las manifestaciones artísticas, dentro de una compleja red de aspectos que coinciden en la persuasión como artilugio formador de opiniones. Con ello se buscaba que las multitudes

---

<sup>59</sup> J.A.Maravall, *La cultura del barroco*, pag. 33;

apoyen la fuerza de los grupos dirigentes y por encima de ellos, al poder soberano. Así, mientras el Renacimiento busca la serenidad, la mentalidad del Barroco, fuertemente mediatizada, procura conmover e impresionar, acudiendo a una intervención eficaz sobre el resorte de las pasiones. Por ello se detecta como un descentramiento general, que conlleva a una característica clave del período: el furor.

. Esta época, encuentra el origen de su nombre en la palabra portuguesa “barroco” o “perla irregular” que ilustra el contraste en claroscuro de los aspectos antedichos. Para comprender algunas características generales y consensuadas, tomaremos de Heinrich Wölfflin, especialmente en la introducción de su libro *Conceptos fundamentales de la historia del Arte*, el fundamento de las mismas. El autor vienes las ubica en relación a la doble naturaleza de los estilos (el renacentista en contrapunto con el barroco). Sus reflexiones apuntan, a un estudio formal de las obras de arte, independientemente del medio en el que se desarrollan. De manera dicotómica define cada período por oposición entre lo *clásico-lineal* con lo *barroco – pictural*. Uno se exhibe claro y distinto, continuo, con formas firmes y estables, generando una lectura sin interrupciones. El otro, busca una transformación permanente en un movimiento de espiral. No se presenta de una manera finalizada y única sino que su acento está en los conjuntos, en las atmosferas cuyo claroscuro se constituye como el verdadero medio de expresión.

Si nos apoyamos en el tipo de sensibilidad epocal, podemos precisar que la obra barroca como forma cultural, utiliza múltiples recursos para lograr sus fines. Lo inacabado, es un arbitrio que se apoya en la extremosidad<sup>60</sup>, la suspensión y la dificultad como aliados perfectos en el camino de la persuasión.

. . De igual modo, en el proceso creativo de una imagen pictórica, la tela como parte constitutiva de la imagen, explora sus posibilidades de accidente, pliegues y arrugas,

---

<sup>60</sup> Para J.A. Maravall el autor barroco a través de la extremosidad, y de sus manifestaciones derivadas ó conexas pretende lograr determinados efectos conducentes a maravillar. Tal es la finalidad de este corte ó suspensión, que luego intensifica la influencia y dirección que pretende. Igual camino sigue la dificultad de las obras, buscan el asombro, palabra a la que con frecuencia se une la del espanto. La idea de algo diferente obtiene un efecto psicológico en el espectador de la obra barroca: queda en suspenso sintiéndose luego empujado a lanzarse a participar en ella y encontrarse más fuertemente afectado por la obra

promoviendo una composición que se incluye en este modo barroco teatral y dolorista del hacer. Refuerza los antedichos arbitrios, y se relaciona con lo movable y lo cambiante.

. Así, por ejemplo, si tomamos a un pintor barroco por antonomasia como El Greco en su obra “El entierro del Conde de Orgaz” (figura 52), podemos ver la configuración de planos pictóricos a través de la versatilidad de los textiles. El tejido, configurado por caprichosos claroscuros, otorga por un lado una liviana ambigüedad, pero por otro su versatilidad divide zonas, organiza el caos visual determinado por la multiplicidad de personajes y confiere un aire teatral a la composición. La inestabilidad y dinamismo de las líneas tangentes imaginarias de los pliegues de las telas, las cuales cruzan toda la superficie de la pintura, se equilibran con la disposición de los rostros y cuerpos de los personajes principales. Por último diremos que la utilización de este recurso es netamente visual y táctil y con él, a través del empaste del oleo al que se aplica inclusive chorreaduras, se presenta un efectivo artificio para enfatizar el dramatismo de la escena. Ese es el eje esencial del barroco. El teatro del mundo.

### III. La vida en clave neobarroca.

Aunque, durante varios siglos, este estilo fue considerado decadente en comparación con la especificidad de las formas renacentistas, tales dispositivos formales estaban en estrecha relación con realidades que redundantemente, se reconocen en el borronamiento de los límites.

“Los contornos suaves, las prácticas ambiguas, las ideologías en movimientos, los modos de vida nómada son sello de nuestra época y por este hecho reactualizan la sensibilidad barroca.”<sup>61</sup>

“el debilitamiento de los límites, la inestabilidad de las estructuras, la multiplicación de amplios contrastes que se evidencian en el arte son una excelente definición de una sociedad en vías de barroquización”<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> M. Maffesoli, *ibidem*, pag. 169;

<sup>62</sup> *Ibidem*, pag. 170;

El siglo XX terminó en el 2001. Las torres gemelas convertidas en memorial, el proceso global de gentrificación, el posfordismo con la consiguiente rearticulación de los sistemas de trabajo y las redes como cartografía de una nueva forma de colectivizarse, son solo algunos de los aspectos que tuvieron lugar, como consecuencia del proceso de la reforma neoliberal, ajustada estructuralmente a partir de las pautas proporcionadas por los organismos internacionales de crédito y dominio del mercado.

Un período llegaba a su fin sin que pudiese vislumbrarse qué rearticulación nueva iba a sustituirlo. Así, el arte se insertó en este contexto de transformación de las economías políticas y simbólicas: *Neomanierismo*, *neobarroco* ó *postmodernidad*, son nociones que aparecen frecuentemente a la hora de repensar su estado en las últimas décadas.

. Específicamente estas reflexiones, se enriquecieron en nuestro territorio latinoamericano, con los aportes en torno a la postmodernidad periférica, al postcolonialismo y a los estudios culturales, cuya crítica trata de apuntar hacia la exaltación en el uso de las imágenes: La imagen como mentira, la documentación falseada, el asedio y agobio de la imagen.

. Así, como forma generalizada del discurso artístico, detectamos en nuestro circuito profesional un cierto homenaje a la duda, a la ambigüedad, la multiplicidad de sentido, cuyas tácticas pueden ser reconocidas como barroquismos.

Aunque los ciclos culturales no pueden planificarse ni predecirse, es real que la intervención activa del mundo del arte en los momentos de crisis, detenta una renovada y latente creatividad. Tal es lo que ocurrió desde las décadas inmediatamente anteriores al 2001. Precisamente en este contexto, donde las imágenes de la tecnocracia contemporánea alimentan a un determinado mercado (como el de las bienales por ejemplo), e implican un cierto uso político (estatal o privado), es en donde la pintura puede aún proponer. Porque, efectivamente, desde esta constatación de lo que existe, de lo que se legitima, a través de lo cual se hace visible lo que todavía puede hacerse en el propio quehacer artístico.

En el caso de Argentina, la debilidad institucional, relacionada con la crisis del neoliberalismo, efectivamente potenció las estrategias colaborativas que ya existían e incentivó otras nuevas

Este es un cambio que podemos analizar en el circuito internacional del arte – uso de materiales preexistentes antes que la creación de obras inéditas, es decir, prácticas inherentes a lo que Nicolas Borriaud denomina “posproducción” y que se incrustó con mayor fuerza en un contexto en el que el reciclaje dejó de ser una opción para constituir una necesidad imperativa.<sup>63</sup>

La crisis del 2001, el *default* tras la caída del Gobierno de De la Rúa, el quiebre de la política, el cierre de fábricas y la pesificación impactó en los materiales utilizados por los artistas que tuvieron que elaborar una poética sin insumos. Esto conllevó, desde la libertad que aún era posible, la multiplicación de formas de entender la creación artística en un escenario netamente conflictivo.

Por ello, reflexionar sobre la *tela como herramienta propositiva en la práctica pictórica*, no solo compromete el estatuto visual de la pintura. La propuesta se gesta en principio, en el mismo centro de una crisis social que hizo imperativa la investigación de nuevos modos del hacer pictórico desde el reciclaje, desde lo que se podía conseguir. Aquí la tela cobra protagonismo como elemento configuración de una creatividad en un escenario de crisis.

Si analizamos una pieza contemporánea como “Dentro del paisaje” (figura 16) de Luis Felipe Noé, la utilización del textil comporta otras características. No solo la composición total del trabajo incluye la integración del color y la grafía que generan la noción de “paisaje”, sino también el juego con la tela, implica lo que “no se puede ver”. Detrás del lienzo hay otra tela con una imagen, revelada por la “apertura” del textil en el costado inferior izquierdo, que permite ver lo que “hay detrás”.

Con la fragmentación del lienzo (posibilitada por su aglutinación con pintura acrílica) que divide el espacio único en un conjunto de superficies Noé explica su teoría del caos, en el sentido positivo y liberador que le asigna al término. La tela, el textil, utilizado como una fuerza más de composición en la pintura cubre la imperiosa necesidad del autor de trabajar la superficie como *un campo de actividad incesante*. La fuerza dinámica de una superficie en conflicto se subvierte en transformadora y creativa. Aquí, entonces pensar la tela como configuradora del caos (palabra tan cercana a la de crisis) se advierte como un

---

<sup>63</sup> Andrea Giunta, *Poscrisis*, pag. 55;

desorden renovador en donde el arte es un lugar desde donde es posible imaginar formas de transformación.<sup>64</sup>

#### IV. Barroca ubicuidad contemporánea

. Hay ciertos pensadores como Omar Calabrese, quienes se inclinaron a pensar que, para finales del siglo XX, soplabla una especie de “brisa antimetódica” en el campo del pensamiento humanista, y que por doquier se pregonaba la “muerte de la racionalidad”<sup>65</sup>. Acertadamente, y contrario a esta tendencia, el autor señalaba que era necesario encontrar “*nuevas formas de racionalidad*” más adecuadas al presente, las cuales unificaran las necesidades estéticas con las sociales. El neobarroco se planteaba, así, como una “*estética social*” a la vez que un intento de describir el modo en que se daban los fenómenos culturales.

. El barroco, para este autor, se establece contemporáneamente en su calidad diacrónica y se constituye en *eon* (categoría del espíritu) *artístico, capaz de encontrarse en cualquier época y geografía humana*: Así, barrocas serían las anónimas pinturas rupestres de las cuevas de Altamira como también las escenas de tauromaquia de Picasso. Barrocas las catedrales góticas del medioevo, y la Sagrada Familia de Gaudí en Barcelona.

. De manera similar, Severo Sarduy, al relacionar los movimientos estéticos con las cosmovisiones científicas, había vislumbrado una “nueva forma de racionalidad”.<sup>66</sup> Sin embargo ¿podemos inferir solo por el nombre, que existe una relación entre barroco y neobarroco? ¿Qué aspectos pueden relacionarse en estas dos cosmovisiones apartadas por cuatro siglos de distancia?.

. Sarduy, por ejemplo, no habla de la “desaparición” de un modo de pensar, sino de un “espejeo”, de un eco histórico que se *refleja* y vuelve a surgir de otra manera. Y para

---

<sup>64</sup> Andrea Giunta, *Poscrisis*, pag. 188;

<sup>65</sup> O. Calabrese, *La era neobarroca*, pag. 12;

<sup>66</sup> Severo Sarduy, *Ensayos generales*, *pags. 9 – 49*;

explicar estas confluencias, formula el concepto de la *retombée*.<sup>67</sup> Así el neobarroco es más que un regreso al barroco: se trata de una combinación diacrónica y sin causalidad, donde en una especie de sorteo de ideologías y estéticas, estas pueden ser barajadas como en un juego de naipes.

---

<sup>67</sup> Llamé *retombée*, - recaída - a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad anacrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo sino coexistir; la <<consecuencia>> incluso, puede preceder a la <<causa>>, ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. *Retombée* es también, una similitud o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble -la palabra tomada también en el sentido teatral del término—del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia” S. Sarduy, *la Nueva inestabilidad*, en *Ensayos Generales*, pag. 75;

Por tal motivo, el referido efecto *retombee* propuesto por Sarduy entre el Barroco y el Neobarroco, ha encontrado eco y se ha constituido como eje central en las indagaciones de Omar Calabrese. En su libro, *La era neobarroca*, considera a la sociedad como conjunto complejo, heterogéneo y orgánico, cuyo horizonte general circunscribe un orden de organización del saber, vertebra el sentido y constituye perspectivas de valoración de orden morfológico, ético, estético y tímico.

Desde esta perspectiva, analiza en profundidad, características sustantivas que se visualizan en ambos períodos, y resultan relevantes para nuestra investigación:

La repetición: hallada en la seriación y estandarización de objetos. Imbricada en la proliferación de los mismos y consagrada por la conducta de comportamiento repetitivo y compulsivo. Como conducta está relacionada con las conductas repetitivas del consumo cuya matriz “consolatoria” afianza al sujeto para hallar lo que sabe y lo que está acostumbrado. Los procedimientos de repetición se encuentran por ejemplo en la variación de lo idéntico en los episodios de las series televisivas<sup>68</sup>, cuya “estética de la repetición” se caracteriza por la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada a un ritmo frenético. La figura elíptica Kepleriana provista de centros reales y virtuales múltiples es la forma considerada por el autor, como equivalente a estos comportamientos.<sup>69</sup> (ilustración 45)

El límite y el exceso: Tender al límite y experimentar al exceso son caracteres culturales que se repiten en ambos períodos históricos: en el siglo XVII, vemos el trampantojo, el encuadre, la anamorfosis, el escorzo que varían al límite el punto de vista. En nuestros días las simulaciones electrónicas, la fotografía a una milésima de segundo, los videojuegos ó los video clips, tienden unos y otros a la excentricidad ó en palabras de Maravall a la *extremosidad*. (ilustraciones 46 y 47)

---

<sup>68</sup> O. Calabrese, *La era neobarroca*, pag. 62;

<sup>69</sup> *Ibidem* pag. 63;

Detalle y fragmento: Desde el punto de vista creativo, las nuevas tecnologías por ejemplo nos proponen nuevas maneras de comprender el detalle y el fragmento. A través del detalle podemos acercarnos a su entero, mecanismo implícito de focalización, de zoom cuya función específica es reconstituir el sistema al que pertenece el detalle<sup>70</sup>. El fragmento por el contrario aun perteneciendo a un entero, no contempla su presencia para ser definido. Es una interrupción.<sup>71</sup> Uno comporta aspectos microscópicos, el otro macroscópico.

“El detalle consiste en la operación de hacer pasar un fenómeno del área de la individualidad a la de la excepcionalidad ó mejor aun, de la polaridad de lo regular a la de lo excepcional. De hecho, la práctica “detalle” consiste en “poner en relieve” como hecho excepcional, una porción del fenómeno que aparecería, de otra forma, norma. En cambio, completamente opuesto es el mecanismo que preside la estrategia del fragmento. El fragmento se da, en efecto, siempre inicialmente como singularidad, a causa quizá de su misma geometría, pero de la singularidad el analista intenta volver a la normalidad del sistema de origen al que el fragmento pertenecía. Por tanto, el fragmento en su estado inicial es una emergencia, pero ésta es anulada con la operación de retorno al entero.”<sup>72</sup>

. Ejemplos de estos puntos son los efectos del cine ó fotografías pornográficas de *close up*. Este recurso es también utilizado en los films de acción y el periodismo de guerra por ejemplo, para generar detalles conmovedores ó incitadores respecto al acontecimiento que intentan describir. Tales son las estrategias utilizadas en el dolorismo barroco. La estética del fragmento podemos hallarla en el mundo del arte contemporáneo también, en el recurso de la “cita” a obras del pasado, utilizadas no solo como material informativo sino también como arbitrio de resignificación en el conjunto donde están incluidas. (ilustraciones 48 y 49)

---

<sup>70</sup> O. Calabrese, *La era neobarroca*, pag. 86;

<sup>71</sup> *Ibidem* pag. 88;

<sup>72</sup> *Ibidem*, pag. 95;

Inestabilidad y metamorfosis. Dentro de los estudios de las irregularidades y la desmesura barrocas, la teratología (estudio de los monstruos) se presenta como una característica que se imbrica en la espectacularidad. derivada del hecho que el monstruo (personaje que encontramos en el barroco y el neobarroco) es un ser que excede los límites de la norma. Es un fenómeno cuya característica morfológica se relaciona con una admonición oculta de la naturaleza, es misterioso. Es, una maravilla regida por un principio enigmático. La teratología actual incluye por ejemplo una categoría inestable e informe en sus monstruos cinematográficos. Un extraterrestre como ET, por ejemplo, se constituye de características físicas usualmente inaccesibles entre ellas pero reconocibles. Otros monstruos tienen características metamórficas. Estos principios, se identifican también en las metamorfosis y anamorfosis barrocas. Así, los principios de inestabilidad son configuradores de nuevas tipologías. Es decir, no por presentarse como *fuera de una norma*, carecen de norma. Lo que ostentan son principios diferentes a los utilizados en las configuraciones clásicas. (ilustraciones 50 y 51)

#### V. Consideraciones finales.

. Si tomamos nuevamente la pintura de Luis Felipe Noé “Dentro del paisaje” (figura 16) y la de El Greco “El entierro del conde de Orgaz” (figura 52) , nos servirían nuevamente como ejercicio para arribar a algunas conclusiones y describir desde lo formal, las categorías neobarrocas detectadas por Omar Calabrese: el límite y el exceso, la composición fuera de norma, anamorfosis y metamorfosis, desmesura u horror vacui, las cuales, a través de la manipulación del tejido ó por operación pictórica, son solo algunas de las estrategias frecuentemente utilizadas como táctica compositiva.

Sin embargo, nuestro objetivo también incluía comprender estas formas culturales dentro de su contexto y entenderlas como un tipo de sensibilidad ó espejeo por efecto *retombee*. Efectivamente, podemos ubicar a través de ellas, a pesar de los siglos que las separan en su producción, el tipo de *eon* (categoría del espíritu) al que pertenecen cuyas características fueron antedichas.

Piezas concebidas en momentos de crisis históricas, sin generalizar podemos inferir que, aunque separadas en el tiempo, participan de similares rupturas al canon de la medida

clara y distinta del clasicismo. Pero hay algo más. Divisamos en unas y otras cierta inclinación en operar por tensión. Son obras fraccionadas pero unidas que ostentan siempre una fuerte ambigüedad temática y compositiva. Quizás lo que buscan no es narrar la historia circundante sino sumergir a los espectadores en la experiencia de sus contradicciones.

En unas y otras, con los diversos modos de incluir al textil en heterogéneas posibilidades compositivas, somos introducidos en otra característica ineludible: la de estar parados frente a un absurdo. Del cual, los autores no solo se percatan sino que nos lo hacen saber.

. Así, este análisis nos permite establecer repertorios nuevos: El absurdo como táctica de choque. La fragmentación de la superficie total atomizada en detalles y cuyos recorridos posibles nos lleva a pequeños acontecimientos. La demora, la cual a pesar del dinamismo compositivo, surge de las líneas tangentes de los pliegues y, en un instante de observación exacerbada, nos hace sensibles a estímulos mínimos. El claroscuro y contraste, es decir, el trabajo con la oscuridad, el cual señala programáticamente otra característica distintiva: la noción de pasaje: esa noción evanescente que redundante en un ir y venir de la luz a la sombra en un *continuum*.

. Finalmente, es preciso señalar la relación existente entre los desafíos de un tema, con los de la experimentación técnica. Van de la mano y sí se implican de manera definitoria, respondiendo al período histórico del que emergen. El caso de Noé, quien puede activar el soporte de tela gracias a las bondades de la pintura acrílica, puede ser de utilidad. Esta funge como color y encolante del material, dando como resultado la pieza que tomamos por ejemplo. Aquí la pintura, se relaciona estrechamente con los avances tecnológicos ofrecidos por el mercado de materiales artísticos contemporáneos, recurso impensable en el barroco del siglo XVII.

. En este sentido, dichas imágenes actúan como parámetros desde los cuales podemos vislumbrar y revisar diversas construcciones sociales del sentido. La tensión, puede ser acaso la línea de fuerza de interpretación abierta, que materializada en el resorte de lo irresuelto actualiza permanentemente su fuerza persuasiva.

## **CAPITULO V.**

### **EL PLIEGUE Y SUS DISPOSITIVOS MORFOLÓGICOS**

. Entre las características latentes que tienen los textiles, los pliegues, dobleces y arrugas se presentan como fuerzas activas que dan a la materia un movimiento curvilíneo y heterogéneo. Esta capacidad, incorporada en una obra de arte incluye la posibilidad de generar nuevas armonías susceptibles de ser entendidas y analizadas por las teorías estéticas.

Ahora bien, elegir por un interés metodológico explícito, una herramienta de decodificación para estas manifestaciones, implica delimitar qué corriente ó pensador pueden sernos de utilidad. Tal ejercicio se presenta como necesario, en tanto que amplía las posibilidades de comprensión. Es en este sentido que las teorías artísticas tienen un ineludible aspecto relacionado con la comunicación en tanto que una obra en particular se constituye y entiende como sistema y desde allí cada signo asume un valor.

. Por lo general, el mensaje artístico puede contener rasgos destinados a la propia interpretación, no solo implicados en el sentido abstracto, sino también materialmente en las fuerzas plásticas que intervienen en la composición de una obra. Por ello seleccionaremos aquellas interpretaciones que se ajusten a dar cuenta de cómo están contruidos los elementos constitutivos para crear un sentido, para manifestar efectos estéticos ó, entre otras cosas, para ser portadores de valores del gusto.

En primer término, vamos a precisar que efectivamente, el periodo histórico por autonomasia que ha utilizado a la tela como herramienta propositiva en la composición pictórica ha sido el barroco. Desde este posicionamiento, diremos que la tela no se presenta tensada. Sino plegada, es decir está determinada por una inflexión. Y esa característica es el resorte necesario para comenzar nuestro análisis.

#### I. Pliegues, arrugas y caídas. Guilles Deleuze y el pliegue como dispositivo barroco.

Quizás fue Guilles Deleuze, quien más ha estudiado, el pliegue barroco como dispositivo operativo de un particular modo de concebir el mundo. Sus análisis, específicamente sobre esta característica, aportan conceptualmente un *background*, sustancioso a los fines de este ensayo. Sin embargo, aunque relacionados, no nos detendremos en sus, respecto a la filosofía de Leibniz y la monadología, ya que son recursos filosóficos que exceden nuestro campo de estudio. Solo nos concentraremos en las consideraciones que amplíen nuestro enclave teórico.

H.Wolfflin también estudió <sup>73</sup> ciertos rasgos materiales del barroco, de los cuales participan los pliegues, y que han sido considerados por Deleuze: el alargamiento horizontal de la base, el rebajamiento del frontón, los peldaños bajos y curvos que avanzan, el tratamiento de la materia por masas y agregados, el redondeamiento de los ángulos y la evitación de la recta, la sustitución del acanto redondeado por el acanto dentado, la utilización del mármol travertino para producir formas cavernosas, esponjosas, la tendencia de la material al desborde espacial, a conciliarse, como ya habíamos dicho, con lo fluido al mismo tiempo que las propias aguas se desdibujan en masas.

En el marco descripto, el autor francés considera que la razón por la cual encontramos numerosos pliegues en los ropajes, composiciones y expresiones barrocas, se debe a la concepción de una nueva armonía. Las piezas, ya no son determinadas por estructuras esenciales (como en el renacimiento) sino que se explican por las texturas. El renacimiento puede configurarse en la línea, el barroco en la materia, en el claroscuro. Por ello lo figurado nunca es una esencia, sino un acontecimiento.

En tal sentido, el acto de plegar y su deriva la tela plegada, se entienden como una operación sin fin: Pliegues sobre pliegues, pliegues según pliegues, curvas y recurvas, diferenciados por su direccionalidad. La continuidad se presenta como una característica primordial. Sin embargo, el pliegue que va hacia el infinito, implica también una biestabilidad: Acelerada, luego ralentizada, luego acelerada. Como espacio circulatorio, de flujo pero también de cautiverio, la inflexión está presente en ciertas constantes morfológicas, a la deriva incontenible.

---

<sup>73</sup> Heinrich Wolfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Austral, Madrid, 2007;

## II. Las constantes morfológicas.

Para Deleuze existen constantes morfológicas cuyos rasgos, considerados rigurosamente, pueden explicar no solo el barroco del siglo XVII, sino su extensión fuera de los límites históricos como recursos decodificadores:

- 1) El pliegue. el plegado como método, la inflexión y la curva de variable única constituye uno de los dispositivos fundamentales de configuración barroca.
- 2) Lo interior y lo exterior: El plegado como método conduce inflexiones: Así el pliegue infinito separa y une dos planos a la vez: el exterior y el interior. Esto ocurre por la misma inflexión no cesa de diferenciarse. Como rasgo fundamental, en el barroco, hay un principio sustentador y un principio de revestimiento.
- 3) Lo alto y lo bajo: Todo pliegue conlleva una tensión. La tensión se resuelve en la distribución en dos pisos. El pliegue se diferencia en pliegues articulándose como lo alto y lo bajo. El despliegue: Es la continuación del acto del pliegue. “cuando el pliegue deja de ser representado para devenir en método, operación, acto, el despliegue deviene el resultado del acto que se expresa de esa manera.”<sup>74</sup>
- 4) Las texturas. La manera en que se pliega una materia constituye su textura. La característica principal está definida por partes heterogéneas e inseparables que dependen de ciertos modos de plegado.
- 5) El paradigma. La búsqueda de un modelo de pliegue se determina en la elección de una materia. Así, por ejemplo, el pliegue de papel en oriente comporta diferentes acciones que el pliegue de tela predominante en occidente. Tal elección conlleva operatorias que pueden conducir a métodos paradigmáticos de plegado:  
“En ellos distinguirá los pliegues simples y compuestos, los dobladillos (siendo los nudos y las costuras dependencias del pliegue), los drapeados, con puntos de apoyo.

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, pag. 51;

Solo después vendrán las texturas materiales, los aglomerados y conglomerados (como los fieltros que no son tejidos).<sup>75</sup>

Si tuviésemos que aplicar estos presupuestos al análisis de una obra artística, nos ofrecerían parámetros concretos de observación y clasificación morfológica del campo compositivo para poder analizar configuraciones plegadas y arrugadas. Efectivamente, el resultado de una materia irregular, conduce a considerar un análisis sin coordenadas ortogonales presentes en las rectas ó en composiciones geométricas. Es decir, no hay arriba ni abajo, ni derecha ni izquierda, no se detecta una regresión ni una progresión. Sí hay rebote, homotecia,<sup>76</sup> phytogénesis<sup>77</sup>. Porque los pliegues generan operaciones similares en las telas: no son producto de una operatoria de tensar destensar sino de envolver y desarrollar: es una curvatura variable, una inflexión.

. Ya en el siglo XVII, hubo estudios orientados a aplicar un método sobre las irregularidades curvadas barrocas. En consonancia con estas apreciaciones, por ejemplo Constantin Huyghens había desarrollado en sus *lettre a des billetes (diciembre de 1696 Gerhard Philoophie VII p. 452)*<sup>78</sup> una física matemática barroca cuyo objeto era la curvatura. Otro contemporáneo, Leibniz consideraba que la curvatura del universo se prolongaba según tres nociones fundamentales: la fluidez de la materia, la elasticidad de los cuerpos y el resorte como mecanismo operativo.<sup>79</sup>

Tambien un pintor moderno, como Paul Klee, en sus esbozos pedagógicos de *La Teoría del Arte Moderno*, describe un tipo de línea que se mueve por sí misma, jugueteando

---

<sup>75</sup> *Ibidem* , pag. 55;

<sup>76</sup> Una **homotecia** es una transformación geométrica que, a partir de un punto fijo, multiplica todas las distancias por un mismo factor. Es una amplificación

<sup>77</sup> *Phytogenesis* es el estudio del origen, crecimiento y desarrollo de las plantas.

<sup>78</sup>Guilles Deleuze, *el pliegue*, pag. 13;

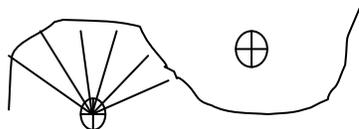
<sup>79</sup> *Ibidem*, pag. 14;

libremente. “pasear por pasear sin fin particular”<sup>80</sup> La bautiza como “línea activa” (ilustración 54) e inclusive, G. Deleuze establece una relación explicativa entre las líneas del libro de Klee y las consideraciones Leinizianas:

“La primera dibuja la inflexión, la segunda muestra que no hay figura exacta y sin mezcla como decía Leibniz que no hay “rectas sin curvaturas entremezcladas, pero tampoco curva de una determinada naturaleza finita sin mezcla de cualquier otra, y eso tanto en las partes mas pequeñas como en las más grandes” la tercera marca con una sombra el lado convexo y pone así de manifiesto la concavidad y su centro de curvatura que cambian de lado en las dos partes del punto de inflexión.”<sup>81</sup>

### III. El intermedio permanente.

Es a través del estudio del pliegue inflexivo como dispositivo Barroco, que Guilles Deleuze introduce la noción de pasaje. Así, la mirada va de pliegue en pliegue, no de punto en punto debido a que todo el contorno se difumina y se diluye en superficies redondeadas, sin simetría ni planos privilegiados de proyección.



**Ilustración 57** Guilles Deleuze. P. 31 el pliegue.

. Esta interesante característica, también la encontramos en el efecto del tornasol, en el claroscuro y los pliegues: la inflexión como punto constitutivo del pliegue, tiene una concavidad que le responde de manera variable (inclusiva) a una curva. Plegar implica una duplicidad. Es relacional. Si elegimos un punto de observación, que ya no es un punto sino un lugar, estamos considerando el punto de vista variable y en flujo, del sujeto que observa. El mundo solo existe entonces, en sujetos que lo incluyen.

. En la forma barroca plegada, arrugada hay tantos puntos de vista como inflexiones en la inflexión. Lo que debemos finalmente rescatar de estas elucubraciones es que las posibilidades de las ecuaciones no lineales, nos conducen a un modo de analizar dichos

---

<sup>80</sup> Paul Klee, *Teoría del Arte Moderno*. pag. 71

<sup>81</sup> Guilles Deleuze, *el pliegue* pag. 25

aspectos constitutivos de las telas irregulares, en un orden subyacente del caos entendido como patrón, como un nuevo mundo de formas de “dimensiones intermedias”.

#### IV. Morfologías del caos, clásicas inflexiones

“No puedo abstenerme de mencionar... una nueva herramienta de estudio... que puede parecer trivial y casi ridícula [pero] que es extraordinariamente útil para excitar la mente... Mira una pared salpicada con manchas, o con una mezcla de piedras... puedes descubrir su semejanza con paisajes... batallas con figuras en acción... extraños rostros y vestimentas... y una infinita variedad de objetos” Leonardo Da Vinci.

. Entre los préstamos que tomaremos de otras disciplinas, quizás sea el aporte de las ciencias exactas uno de los menos especulativos y más aplicables a nuestros análisis morfológicos. Nuestros intereses se focalizarán en dos vertientes de la Teoría del caos: la teoría de las catástrofes y las referidas a los fractales.

#### VI.1 Teoría De Las Catastrofes

. La teoría de la complejidad (que engloba la teoría de los sistemas adaptativos complejos, la dinámica no lineal, la teoría de los sistemas dinámicos, la teoría del no-equilibrio y la teoría del caos) ha sido descrita como la tendencia científica dominante surgida en la década de 1990, la cual ha aportado explicaciones sobre cualquier sistema complejo proporcionando un marco nutrido y amplio para comprender posibilidades y límites metodológicos en fenómenos cuya morfología se presenta irregular. Las teorías del caos, se han dividido a su vez en mecanicista, estadística y sistémica. Dentro de las sistémicas se encuentra la Teoría de las catástrofes.

. La Teoría de las catástrofes se inscribe, en el campo de las matemáticas cualitativas: la topología. Se trata entonces de una formulación no cuantitativa, aunque sí estrictamente formal: Muchas veces se ha observado, por ejemplo, que fenómenos de cambio muy diverso, desde el modo en que se humedece una pared, las ramas de un árbol hasta los contornos de una nube, responden a patrones similares de mutación.

. En este sentido, es un método de manejo referencial cultural amplio. Su gran número de publicaciones tiene denominadores comunes: la complejidad, la co-incidencia y

simultaneidad de múltiples elementos en la dinámica de fenómenos y procesos, no lineales ni predecibles sino azarosos o aleatorios. Sus patrones de "orden desordenado" son sistemas abiertos y multilineales, y exigen alternativos modelos lógicos para su comprensión e interpretación, distintos de los aplicados a fenómenos lineales, debido a que en los sistemas abiertos, mínimas alteraciones a su condición original devienen cambios exponenciales imprevisibles.

Así, la teoría de las catástrofes, no analiza configuraciones o fenómenos estructurales sino que se especializa en el estudio de singularidades, es decir irregularidades, rupturas, quiebres. Esto la hace apropiada para el estudio de sistemas cuyos mecanismos no se conocen o para situaciones donde las únicas observaciones disponibles se refieren a las discontinuidades.

Su principal exponente es el filósofo y matemático francés René Thom (1923 – 2002) cuyo texto fundacional editado en 1972, se titula, *Estabilidad estructural y morfogénesis* el cual se plantea como una ambiciosa teoría general de los modelos. Allí, escribe que el número de configuraciones cualitativamente diferentes de las discontinuidades que pueden producirse, depende no del número de variables *de estado* (que puede ser muy grande), sino del número de variables *de control* (que suele ser muy pequeño). Los cálculos resultan de tal manera que si el número de variables de control no es mayor de cuatro (y siempre puede encontrarse la forma de llegar a tal reducción), se da lugar a siete tipos de catástrofes fundamentales. En otras palabras, mientras que hay un número infinito de maneras en que un sistema puede cambiar continuamente (permaneciendo en o cerca del equilibrio) hay sólo siete formas estructuralmente estables para el cambio discontinuo.

Las catástrofes posibles son en realidad muchas más; pero las *siete catástrofes elementales*, son las más básicas, las más manejables intelectualmente, ya que ilustran las siete formas más simples en que puede ocurrir una transición. Las demás formas son concebibles, pero inestables; es improbable que se manifiesten más de una vez, y carecen de los elementos recurrentes que se requieren para considerarse en la teoría.

Los esquemas de dibujo, son frecuentes en los desarrollos de esta teoría, y su función es la de “explicar” el fenómeno, según el significado que esa palabra tiene para los catastrofistas: explicación es aquí cualquier procedimiento que reduzca la arbitrariedad de la descripción. Cada tipo de catástrofe se asocia a una situación de tiempo y un concepto de espacio.

Las siete catástrofes elementales se reconocen como: *el pliegue* con una sola variable de control que denota entonces una frontera y un comienzo (o un final); *la cúspide*, una falla similar a las fracturas geológicas, cuya acción se reconoce en separar, unir o cambiar; *la cola de golondrina*, es un desdoblamiento o surco y una separación o rasgado; *la mariposa*, una bolsa que se llena o se vacía; *la singularidad umbílica elíptica*, un objeto puntiagudo como una púa y la acción de horadar o llenar un agujero; *la umbílica hiperbólica*, un arco en tensión y un derrumbe; *la umbílica parabólica*, una boca y una expulsión o un taladrado <sup>82</sup>(Ilustraciones 55).

Entre las primeras conexiones que tiene esta teoría con el arte, Salvador Dalí pintó en 1983 un cuadro inspirado en la Teoría de las catástrofes, “El rapto topológico de Europa: Homenaje a René Thom”, un paisaje de pliegues grisáceos, fracturado y yuxtapuesto, la pintura forma parte de una serie inspirada en la teoría de las singularidades, llena de mujeres contorsionadas topológicamente y de retratos faciales que evocan la forma de la cola de golondrina; la colección culmina con el breve *Tratado de escritura catastrofiforme*.

En este sentido, la teoría de las catástrofes se presenta como un auxiliar metodológico susceptible a ser aplicado en las bellas artes. Su amplitud en el campo de estudio, no por ello es arbitrario, sino caracterizador ya que presenta un paradigma posible de lo complejo, demostrando por ello, que ocupa un lugar particular en el campo de las ideas.

#### IV.2 Los fractales ó la geometría de la naturaleza.

---

<sup>82</sup> Saunders, Peter T. 1983. *Una introducción a la teoría de catástrofes*. Madrid, Siglo XXI. P.144 ;

Una curva natural, en realidad no posee una longitud “objetiva”, pero tampoco es subjetiva, sino estrictamente relativa a la sensibilidad de la medida: el matemático polaco Benoit Mandelbrot (1924 -2010) fue quien pudo determinar que las curvas de la naturaleza no poseen dimensiones enteras, como las que son propias de las formas ideales de la geometría euclidea: dimensión 0 para el punto, 1 para la línea, 2 para la superficie y 3 para el volumen. “Ni las nubes son esféricas, ni las montañas cónicas, ni las costas circulares, ni la corteza es suave, ni tampoco el rayo es rectilíneo”<sup>83</sup> Simplemente, su configuración responde a otro orden geométrico.

. Fractal deriva de *fractus* un adjetivo latino cuyo verbo correspondiente es *fragere*, que significa *romper en pedazos*. Mandelbrot llamó fractales a los objetos que poseían formas irregulares, accidentales o interrumpidas, y que siguen siendo así a cualquier escala que se produzca su examen, dentro de ciertos rangos que sólo a veces se precipitan hacia el infinito. Esta particularidad se denomina *homotecia interna*: los pequeños detalles y la configuración global son estructural y visualmente parecidos. en cada parte está el todo es decir, la rama de una planta tiene otras ramas que poseen su misma estructura, y así sucesivamente. La *autosimilitud* es entonces, otra característica siempre presente en tales fenómenos.

. Por ello, esta geometría proporciona una ecuación relativamente simple para dar cuenta, sintetizar y comprender “formas veteadas, o como hidras, llenas de granos, pustulosas, ramificadas, o como algas, extrañas, enmarañadas, tortuosas, ondulantes, tenues, arrugadas”<sup>84</sup> resolviendo el problema cuyo resultado numérico depende de la relación entre el objeto y el observador<sup>85</sup>. Esto implica, entre otras peculiaridades la noción de *dimensión física efectiva*, la cual postula que los objetos reales, no tienen valor absoluto aun cuando se los considere euclideanamente.

. Según Ron Eglash, la especificación informal de las condiciones que debe cumplir una figura para calificar como fractal incluye: (1) recursividad ; (2) invariabilidad por

---

<sup>83</sup> 2003. *La geometría fractal de la naturaleza*. 2ª edición, Barcelona, Tusquets. Benoit Mandelbrot. Pag 15

<sup>84</sup> 2003. *La geometría fractal de la naturaleza*. 2ª edición, Barcelona, Tusquets Benoit Mandelbrot. Pag. 19;

<sup>85</sup> Benoit Mandelbrot, 1988 [1975]. *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*. Barcelona, Tusquets; pag 21

cambio de escala; (3) autosimilitud, ya sea estricta o aproximada; (3) infinitud; y (5) dimensión fraccional <sup>86</sup>.

Entre los modelos descriptivos que cumplen con estas características son la curva de Koch y el polvo de Cantor los más populares (ilustraciones 56 y 57 respectivamente). Aun así, el símbolo emblemático de la geometría fractal es, efectivamente, el conjunto de Mandelbrot (ilustración 58). Aunque pocos saben a ciencia cierta qué es lo que modeliza, se lo reconoce universalmente como el objeto más complejo de las matemáticas.

Hasta aquí hemos considerado los modelos fractales más aplicables al análisis de los textiles y sus accidentes, sin embargo, su integración en las composiciones artísticas ha sido mucho más amplia, ejemplo de ello es el caso de los biomorfos cuyas imágenes, ostentan funciones similares en las obras de Joan Miró, Alexander Calder o Vassily Kandinsky.

En este sentido la geometría del caos, puede también generar una narrativa de la multiplicidad, la cual nos permite acceder a un repertorio ampliado de prácticas, para simbolizar una cartografía de lo impredecible.

## V. Consideraciones finales.

De manera general, podemos decir que tanto las aportaciones de Gilles Deleuze desde la filosofía, al análisis del pliegue como dispositivo del barroco, como las teorías del caos, son patrones cuyos resultados se inscriben en una época de pérdida de certidumbres y de metamorfosis radical de los paradigmas científicos.

Tanto unos como otros, son para nuestro estudio, argumentos en donde la inestabilidad y la pérdida de la perspectiva en pos de la focalización en el detalle son denominadores comunes del sistema. Si quisiéramos comprenderlos, visualizar las representaciones de esos procesos (como los que pueden acontecer en la manipulación de los tejidos.) quizás podríamos a través de la transdisciplinariedad no solo describirlos sino

---

<sup>86</sup> 1999. *African fractals. Modern computing and indigenous design*. New Brunswick, Rutgers University Press. Ron Eglash pag 17 – 19;

también encontrar una decodificación desde el punto de vista morfológico. Tales detecciones permiten, crear recorridos de sentido particulares (inclusive como decíamos narrativos) de la obra misma. Por ello pueden presentarse como una opción para cartografiar el campo compositivo.

La geometría fractal, la teoría de las catástrofes y los análisis de Deleuze proponen posturas alternativas, que comparten una estética del localismo imbricada en la singularidad temporal y la transformación contingente, supuestas en las topologías en evolución que logran materializarse visiblemente.

. Todas estas observaciones, aportan horizontes de estudio de fenómenos compositivos y morfológicos, como los de nuestra investigación. Por ello, comprender las inflexiones como principios activadores y dinamizadores de una pintura debe incluir el considerar una morfología con irregularidades, (en la misma configuración del soporte,) y reclaman un acercamiento quizás más multidisciplinar.

. Lo anterior indica que, si seguimos este camino, los fundamentos del diseño, de la *gestalt* ó la iconología, métodos frecuentemente utilizados para analizar formalmente piezas pictóricas por ejemplo, pueden ser enriquecidos y complementados en esta operación, presentándose ya no como meras especulaciones subjetivas, sino como opiniones fundamentadas y perfectamente aplicables a las necesidades heterogéneas híbridas, ó ampliadas de la pintura contemporánea.

## CAPÍTULO VI.

### EL DRAPEADO, LA MIRADA BARROCA Y EL TIEMPO.

Cuando hablamos de “artes visuales”, el adjetivo “visual” es un calificativo de primer orden, que define la producción en este campo. Lo que entendemos por arte, es una actividad consciente, simbólica, estrechamente vinculada con la confección de un imaginario, imbricado en el marco de un régimen escópico.

. Este régimen presupone que, junto a las operaciones fisiológicas del funcionamiento de la visión, así como al análisis fenomenológico de la conciencia de imagen, existe un complejo entramado de esquemas perceptivos, memorias y expectativas que constituyen el papel activo y constructivo del espectador quien desarrolla una percepción visual condicionada por una multiplicidad de factores culturales, sociales y tecnológicos que estructuran el proceso del ver. Dicho ver, tiene siempre un lugar de referencia a un sinfín de formas de representación, a una red de creencias y prácticas interpretativas socialmente compartidas.

. El acto de ver percibe, *en un orden de discurso*. Lo que vemos *significa*, y ese es el *quid* que evidencia la constitución del mismo campo escópico: estamos frente a una construcción cultural, histórica, por la que cruzan conceptos y categorías. Lo anterior indica que la mirada nunca es neutra, ni es meramente una pulsión biológica. Es un acto complejo, política y culturalmente aprehendido. Esta red de enunciados, visualidades, hábitos, prácticas, técnicas, deseos, poderes, tienen lugar en un estrato histórico determinado y posicionan el visibilizar a través de códigos de registro, en el sentido que la modalidad de lo visible no solo es una experiencia perceptiva sino también un tropo visual que evoca las impresiones sensoriales a través de una imagen.

En este marco nos focalizaremos en el régimen escópico barroco como modelo visual dominante en el siglo XVII y que ha conservado su potencial hasta hoy día. En nuestro caso la pertinencia de tal delimitación se debe también al rol que desempeña

respecto a las configuraciones artísticas barrocas, especialmente las relacionadas con la incorporación de textiles en las composiciones.

. Las obras que comprenden esta modalidad, al observarse detenidamente cumplen con ciertas características que comparten. En primer lugar se presentan plegadas, arrugadas como encuadradas en sí mismas. Su particular forma de existencia pareciera que incluye más de lo que pueden exponer, son telas cuyos accidentes no se revelan en su plenitud. Hay un claroscuro que define una nueva economía del mostrar la cual requiere e implica una cierta actitud del ver. Porque lo que tiene en frente el campo visual son superficies poco vulnerables a la visión clara y distinta del renacimiento.

. La mirada se mantiene en un ángulo agudo respecto a la superficie activada por los pliegues y drapeados porque no los puede abarcar en totalidad. No se puede ver todo ni saberlo todo en aquello que es visto. Para ello es necesaria una articulación procesual de la cabeza ó del cuerpo, un cambio de eje, de ángulo para poder ir develando lo que hay ante sí.

El régimen escopico barroco responde a esta lógica, es descentrado, múltiple, oscilante y pendular que va de la conciencia – lo visto (el claro) a la inconciencia - lo no visto (el oscuro), cuya actividad de pasaje se desenvuelve intermitentemente.

## **I. Visto no visto. Las opciones de actividad.**

*Sigan tu sombra en busca de tu día  
los que, con verdes vidrios por anteojos,  
todo lo ven pintado a su deseo  
Sor Juan Inés de la Cruz*

*Sin duda, es aquella divina ciencia de la Óptica  
la que saca a la luz desde las profundas tinieblas,  
aquello que está escondido.  
Athanasius Kircher*

### **I.a. La compostura visiva**

Al momento de decodificar imágenes con características inflexivas, anamórficas, metamórficas o fractales, la mirada acude a diversos mecanismos para poder asimilarlas.

En el vasto campo de la percepción visual, los modos de mirar y percibir, los modelos analógicos de reconstrucción de la realidad en términos de imagen, lo que podríamos denominar la constitución de la mirada sobre el mundo, se materializan en la construcción del *imago mentis*,<sup>87</sup> de la figuración, de la visión, de la percepción fantasmática de realidades irreales.

Es el barroco, cuyo estatuto escópico conservó su integridad hasta nuestros días, el cual encontró en este campo del desarreglo perceptivo, *la folie du voir*<sup>88</sup> y en la visión no numinosa una alegoría de la posición excéntrica y distorsionada del hombre en el mundo.

Particularmente, este orden de la mirada estuvo profundamente impactado por el auge de la óptica del siglo XVII: la difracción, la reflexión lumínica, la mirada especular<sup>89</sup>, las lentes, los artificios visuales - los telescopios, y los microscopios - cuyo fin era objetivar el universo.

---

<sup>87</sup> *Imago mentis*, alcanzada por la figura *retorica hypotiposis*, cuya disposición en los discursos “hace ver” la imagen mental de la cosa evocada. Ver en Fernando de La Flor *El impacto de los visual Studies y la reordenación del campo de disciplinas del texto en nuestro tiempo.*, Universidad de Salamanca. Disponible en internet en [www.scribd.com](http://www.scribd.com) ultima entrada el 22 de Marzo de 2010

<sup>88</sup> En el sentido que le confiere Chistine Buci Glucksmann, *La folie du voir*, capítulo VI;

<sup>89</sup> Para ampliar el tema de la mirada simbolica ver Tagliapietra, Alexandro. *La metáfora dello specchio. Lineamenti per una storia simbólica.* Milano: Il Mulino, 1991.

. Pero también, este es el período de las máquinas fantasmagóricas y las linternas mágicas, que crean la visión virtual, una suerte de “magia catóptrica y dióptrica”, o de una óptica taumatúrgica<sup>90</sup>, especialmente explotada para desvelar los ocultos misterios de la realidad, y sugerir una constitución platónica de la misma. (ilustraciones 59 a 61)

El proceso técnico en que está embarcada la “óptica barroca”, va desde Descartes (Dióptrica), Leibniz, Pascal a incluso, el filósofo y pulidor de lentes, Spinoza. En todos ellos, la fascinación por los principios e instrumentos de la óptica ponen de relieve la existencia de una voluntad de saber libre de cualquier metafísica, orientada mas bien, hacia objetos posibles, observables, medibles, clasificables; objetos que, precisamente, pueden ser verificados por la observación ocular. Inclusive:

“La reevaluación activista de la curiosidad y la legitimación de la visión indagadora resultaron especialmente evidentes en la nueva confianza depositada en la mejora técnica del ojo. En un sentido amplio, las innovaciones de los inicios de la era moderna asumieron dos formas: la extensión del alcance y del poder de nuestro sistema ocular, e incremento de nuestra capacidad de propagar los resultados de maneras accesibles a la vista. Lo primero implicó, entre otras cosas, el perfeccionamiento del espejo azogado plano, sobre todo en la Venecia del siglo XVI; la invención del microscopio por obra de Hans y Zacharias Jansen a finales del siglo XVI; y la creación del telescopio refractor, debida a diversos artífices, poco tiempo después. También conllevó un aumento de la fascinación por las implicaciones de la cámara oscura, un dispositivo herméticamente cerrado, con un pequeño orificio en una de sus paredes capaz de proyectar una imagen invertida en la pared opuesta, desde tiempos de Leonardo se utilizaba como instrumento auxiliar para el dibujo y para la experimentación científica. En todos estos casos, los avances técnicos fueron bien acogidos a diferencia de lo que había ocurrido con las lentes y los espejos en tiempos anteriores. Filósofos como Baruch Espinosa, que pulía lentes, Gottfried Wilhelm von Leibniz, que estaba fascinado por los instrumentos ópticos y Constantin Huygens, que se ocupaba e construir telescopios, quedaron positivamente impresionados por estas innovaciones. Disciplinando y mejorando la percepción normal, remediaban lo que Robert Hooke llamó las “dolencias” de los sentidos, y propiciaban “la ampliación de sus dominios”<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Sobre este tema ver Baltrusaitis, Jurgis. *Aberrations*. Cambridge: Mit Press, 1989;

<sup>91</sup> Martin Jay , Ojos abatidos, la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX, pag. .56;

El poder explosivo de la visión barroca fue la alternativa más significativa al estilo visual hegemónico hasta ese momento, determinado por el perspectivismo cartesiano. Fuertemente imbricada en lo confuso, lo desorientado, la resistencia a la geometrización, y la extremosidad<sup>92</sup>, las imágenes barrocas se definen en la mirada de un espectador activo. La contradicción entre superficie y profundidad, lo cóncavo y lo convexo revela la condición convencional antes que natural de la especularidad normal, demostrando que ésta depende de la materialidad del medio de reflexión.

Revisando la literatura epocal, Miguel de Cervantes nos puede aportar con sus escritos, aquello que podríamos llamar la “construcción social de la mirada barroca”.<sup>93</sup> Por ejemplo en *El retablo de las maravillas*. En esta obra satirizó el hecho que sólo se ve lo que conviene verse, aun cuando incluso, no exista. Pero es acaso más preciso su *Quijote*, el personaje que pudiera reconstruir cierto segmento de ese campo de la óptica barroca, aquella referida a una fenomenología distorsionada,<sup>94</sup> por una aprehensión errada de los datos de la realidad y dominado por el fantasma, por la proyección mental (o imago), y por esa peculiar dialéctica engañosa sujeto/objeto que encuentra su máxima expresión en el campo de la plástica barroca, imbricada en los fenómenos del trampantojo<sup>95</sup>, del doble viso y la pintura simultánea de la anamorfosis, y metamorfosis. Procedimientos que habremos de considerar aquí en su marginalidad, en el alegorismo barroco,<sup>96</sup> pues éste lee el mundo en calidad de doble imagen.<sup>97</sup>

---

<sup>92</sup> En el sentido que lo explica Maravall en el capítulo 8 de su libro, *La cultura del Barroco, Extremosidad, suspensión, dificultad (la técnica de lo inacabado)*, pag. 421;

<sup>93</sup> Con Maravall aseguraremos que la mirada está apresada por la política, que en cierto modo “la construye”: *ibidem anterior*, pag. 499; La mirada, es el producto de un pacto, de una negociación en el seno de la cultura, asunto metaforizado en los emblemas anamórficos barrocos construidos por Arcimboldo, como brillantemente analizó R. Barthes en *Lo obvio y lo obtuso*.

<sup>94</sup> A la que ha dedicado un libro Baltrusaitis, Jurgis. *Anamorphic Art*. New York: H.N. Abrams, 1977;

<sup>95</sup> Para este efecto, obsesivamente utilizado para dar veracidad a lo numinoso evocado, Alfonso Pérez Sánchez ahonda en el tema cuando se refería a pinturas de iguales características en España, motejándolas de "trampantojos a lo divino" porque, como en ciertos tipos de bodegones, el pintor ha conseguido realizar en ellas un "trompe-l'oeil", un engaño de la vista del espectador al sugerirle una tercera dimensión inexistente, utilizando para ello todos los resortes de la perspectiva geométrica y del efecto ilusorio de la luz, de la sombra y del color;

<sup>96</sup> Profundizado en la tesis de Walter Benjamin “el origen del drama barroco alemán”, taurus, Madrid 1990 (244 pags)

<sup>97</sup> Aquí la anamorfosis se une al procedimiento del *anagramatismo (hacer anagramas)* para sustantivar los procesos de doble lectura a que se entrega la cultura barroca. Fernando R. De la Flor, *Anagrama, Anamorfosis*, en *Cuadernos de Filología Francesa, Nro. 7* pags. 45 – 52, 1993;

. La noción de una óptica aberrante, que desde el manierismo la cultura occidental profundizó, introduce estatutos ambiguos y difractados del mundo por un lado, y por otro, descubre las falencias, la volubilidad y reversibilidad del sistema de percepción visual, cuyo método cartesiano, pronto es relativizado por los discursos hispanos de la decepción y el escepticismo, que suelen denominar a los ojos *atra fenestras* (u oscuras aberturas) del alma<sup>98</sup>

. Es por ello que el cristal, la transparencia, la visibilidad total y segura, que constituyen referencias todas para el universo humanista, no aparecen como posibles, en la antropología barroca, cuya conciencia sobre el desacreditado ser humano no puede ser, el “espejo de la naturaleza” , así como tampoco su mente ni su ojo, responden a aquel instrumento que filtra fielmente la realidad, sino que operan como una superficie de reflectación engañosa (catóptrica), la cual, quedaría metaforizada por el espejo. Estos son medios (el cristal, el aire) a través de los cuales se perciben las cosas. Pero hay otros que la muestran reflejándolas en su superficie pero son efímeros, no dejan constancia alguna.

Por otro lado en la dióptrica, es el propio sistema perceptivo el que pone un velo o un filtro a la mirada deformando la realidad. La mirada barroca, sobre la que o bien rebota, o bien se deforma la realidad del mundo, se presenta en su capacidad de alterar, difractar, borrar lo natural, poniendo así un velo, una nota enigmática y artificiosa en las anteriores pretensiones ingenuas de una pura mimesis y correspondencia directa entre la visión y su objeto.

El ojo, en los relatos epocales que construyen su imaginería, aunque acuoso, es monstruoso, mecánico, especular, enfermo, hidrópico, ciego, o incluso, ha perdido su estereotomía, convirtiéndose en “ojo polifémico”. Ojos, destruidos por el desequilibrio que en ellos producen los humores excesivos. Así Huarte de San Juan, escribe que el ojo

---

<sup>98</sup> Desconfianza en la visualidad que A. Maravall profundiza en, *ibidem*, pag. 356;

sanguíneo verá todo rojo; el colérico, amarillo; el flemático, blanco, y el melancólico, negro.<sup>99</sup>.

Es por ello que la mirada no se relacionará con el principio de transparencia. Lo que aquí comienza a insinuarse es la construcción de una historia del “ojo productor”, cuya fragilidad desestabiliza lo real, introduciendo en su relación con el exterior la duda, el estatuto fantasmal de los entes.

### I.b.De la *pictura* a la *fictura* barroca

La mirada, la visión, el ver, lo que se ve y se mira son temas que tocan de cerca a la organización discursiva barroca. Es la imagen, uno de los emblemas conceptuales más profundos que nos lega esa época, donde la esfera de lo visual penetró profundamente en los encadenamientos del lenguaje y del pensamiento, propiciando por ello la emergencia histórica de géneros verbovisivos, (la emblemática, profundamente ligada a la imagen mental denominada en general “arte de la memoria”- Ilustración nro. 62 - )

. Acorde con este proceso general, que destruye o corrompe el mecanismo mimético que soporta toda la estructura del arte antiguo, aparece ahora la sobre imposición del fantasma por encima mismo de la imagen. La *pictura* deviene *fictura*, y en todas partes del sistema de saber los productores simbólicos más potentes se emplean para profundizar la fractura con el reino analógico<sup>100</sup>.

. Lo que se pinta y lo que se escribe, van más allá de la realidad que pretenden representar. El discurso simbólico es cosa, competencia de lo mental, territorio del fantasma, y de la fantasmagoría. Por ello podríamos inferir que la época se interesó por la imagen, pero más específicamente se interesó por la *imago*.

---

<sup>99</sup> Huarte de San Juan: Disponible el documento completo en internet: [http://electroneubio.secyt.gov.ar/Juan\\_Huarte\\_de\\_San\\_Juan\\_Examen\\_de\\_ingenios.pdf](http://electroneubio.secyt.gov.ar/Juan_Huarte_de_San_Juan_Examen_de_ingenios.pdf) consultado el 10 Diciembre de 2009.

<sup>100</sup> Sobre este tema se puede revisar a M. Foucault en, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1968.

. Es entonces que el régimen escópico del barroco se difracta verdaderamente, y se materializa en dos campos divergentes de la imagen. Por un lado, queda la exploración de la imagen analógica, la imagen de la mimesis que reproduce lo real en términos que son pactados socialmente y reconocibles por una pluralidad de sujetos que viven en el mismo sistema o cosmogonía. Por otro, aparece el concepto de *imago*; se impone con fuerza la imagen mental, dotada de una extraña *energeia*<sup>101</sup>, de una gran capacidad persuasiva, que la reconstruye en *dinamograma*<sup>102</sup>. Esta es, propiamente considerada, la imagen espectro, la imagen fantasma, la imagen de lo que no existe, pero que tiene una conformación plausible, incorporada desde la tradición representativa fantástica, de los sueños y estructuras mitopoéticas de las cuales, esta imaginación se alimenta. Por ello, los estatutos y tratamientos de la imagen, todo lo que podemos denominar su campo de inscripción y el imaginario completamente construido en una época son, efectivamente más sutiles.

La visión barroca, reconocía como hemos visto, la inextricable relación existente entre la retórica y la vista, lo cual indica que las imágenes eran signos y los conceptos siempre contenían una parte irreductible de imagen.

“Buci Glucksmann también sugiere que la visión barroca procuraba representar lo irrepresentable y como éste era un propósito condenado al fracaso, producía la melancolía que Walter Benjamin en particular estimó característica de la sensibilidad barroca. Como tal, aquella visión se aproximaba más a la prolongada tradición de la estética de lo sublime, en oposición a lo bello, a causa de su anhelo por una presencia que nunca podía satisfacerse. En realidad, el deseo tanto en su forma erótica como en su forma metafísica, recorre todo el

---

<sup>101</sup> **Energeia** (en griego *ἐνέργεια*, actividad, algo que está en *ἔργων*: trabajo) es un término técnico importante en la obra de Aristóteles, especialmente en relación con su teoría de la causalidad eficiente. La expresión indica que algo está actuando, en el sentido de que está tendiendo a su fin desde sí mismo. Aristóteles explica este concepto en la *Ética a Nicómaco* I.viii.1098b33 y en la *Metafísica* VIII-IX. Aristóteles afirma que el placer, contra la opinión popular que lo considera un vacío que debe ser llenado, en realidad consiste en una *energeia* del cuerpo o del alma humanos (Libro X). Así, sostiene que comer es agradable porque permite que el sistema digestivo humano cumpla plenamente su función, que el sexo es placentero, por la misma razón respecto de la reproducción, y que actividades tales como el estudio de las matemáticas o admirar el arte son agradables porque son una *energeia* con respecto a la mente. Aristóteles compara también *energeia* con *dunamis* y *hexis* en varios lugares (cf. *Ética a Eudemo* II.i.1218b y *Ética a Nicómaco* I.viii.1098b33), y a veces con *kinesis* (movimiento o un cierto cambio) (cf. *Metafísica* IX.iii.1047a). *Disponible en internet*.

<sup>102</sup> Inspirándose en las reflexiones sobre la memoria del ensayo del biólogo Richard Semon, *Die Mneme* con su metáfora de la memoria como inscripción, Aby Warburg se sirvió del símbolo visual como un potente archivo de memoria para a partir de ahí acuñar la noción de “dinamograma”. Para profundizar sobre este tema ver, *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. Anna María Guasch Ferrer. Materia: Revista d' art, ISSN 1579-2641, Nº. 5, 2005

régimen escópico barroco. El cuerpo retorna para destronar a la mirada desinteresada del espectador cartesiano descorporeizado.<sup>103</sup>

. El vasto terreno de la alegoría barroca, imágenes y palabras acaban por fundirse, revelando un territorio de productividad significativa, un cruce de dos escrituras en un nuevo horizonte intertextual. Toda la economía barroca de la representación, lenguaje, mundo, extensión y pensamiento se amalgaman en una común actividad: *mathesis universalis*<sup>104</sup>, como quería Brea, cuya marca se imbrica nuevamente en nuestros días, en un mundo de palabras y objetos como su vestigio, su resto indiciario.<sup>105</sup>

### Tempus Fugit.

Detrás de nuestras elucubraciones, el tiempo se presenta como una variable más de decodificación en estas manifestaciones artísticas. Hay efectivamente un modo de vivirlo y manifestarlo, especialmente en las piezas (*neo*)barrocas. Esas características se detectan puntualmente en la misma morfología y temáticas de las obras. El discurrir del tiempo, señala un territorio donde la deriva reactiva nuevos caminos de circulación.

Si observamos detenidamente las producciones de los artistas barrocos como la de los actuales, estos han especulado y desarrollado sus reflexiones, (explícita ó tangencialmente) en torno a lo efímero como paradigma temporal:

“Lo efímero es una conquista del “momento favorable” ya que cada día, cada hora, son diferentes como lo indica la etimología (*ephemeros*). Lo efímero capta el tiempo en los flujos imperceptibles y los intervalos de las cosas, de los seres de lo existente. Todo está “entre” y puede escapar a la presencia del presente”<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> Martín Jay, *regimenes escópicos de la modernidad*, pag. 236;

<sup>104</sup> La *mathesis universalis* cartesiana en una deducción a partir de unos axiomas o principios evidentes. Mediante la geometría y la matemática se pretende llegar a realizar una *verdadera matemática* que sirva como saber universal. Así, se apunta hacia la idea de una *mathesis universalis*. Geometría y aritmética se hallan limitadas debido a que operan con figuras y cifras, por eso, Descartes tiende a crear un saber matemático que considere sólo las relaciones y proporciones en general. Se llegará a una *mathesis universalis*, a un saber universal del orden y de la medida (pues la matemática se ocupa de multitudes a las que hay que ordenar y de magnitudes a las que hay que medir).

<sup>105</sup> José Luis Brea, *Por una economía barroca de la representación*, en Ana María Wash, *Manifiestos del arte posmoderno*. Pag. 223;

<sup>106</sup> C. Buci Glucksmann, *Estética de lo efímero*, pag. 21;

Así, lo frágil, el pasaje, lo perecedero y lo vano se conjugan, reconociéndose en un presente intensificado en su manierismo.

. Lo fugaz se halla en los pasajes del claroscuro creando una inestabilidad centellante y abigarrada. Se reconoce en los tornasoles, “*Lo neutro es el tornasol: Lo que cambia finamente de aspecto, quizás de sentido, según la inclinación de la mirada del sujeto*”<sup>107</sup>. Se materializa en las ondulaciones y juegos de reflejos. Versa sobre las realidades fluidas. Fluidas y polimorfas. Como los pliegues.

### Consideraciones finales.

. Allí donde está el claroscuro y el tornasol toda imagen puede abordarse y plantearse por su efecto de superficie. Por su apariencia. Por su condición relacional. Esta percepción involucra un concepto efímero del tiempo, el cual imanta el arte (neo) barroco. Sus configuraciones excesivas, alejadas de la geometrización y la ilusión tridimensional del renacimiento, promueve una noción de *pasaje*, también operativa en los textiles activados.

Estos pasajes que conducen intervalos e intersticios de la superficie nos introducen en un matiz de lo luminoso, “*lo diáfano*” cuya ubicación es neutral pero activa. *Las identidades pierden sus marcas fijas, todo revela una especie de aceleración del tiempo que desenraza las estabilidades, ocultando el límite extremo de lo efímero, la muerte.*”<sup>108</sup>

. Las pinturas de *Vanidades* – conocidas como *Vanitas* - son un buen ejemplo de dicha sensibilidad: la naturaleza está muerta y la pintura entonces, es una vanidad, un momento transitorio el cual, paradójicamente, se fija en una obra para recordarnos cíclicamente que nuestra existencia es perecedera y fugaz. Para ello, las estructuras se vertebran en un *horror vacui*, cuyos dispositivos se reconocen entre otros recursos, en pliegues, torsiones y nudos sin fin, sin recortes, en permanente devenir.

---

<sup>107</sup> Barthes en *Le neuter*, Le seuil Imec 2002. En Buci Glucksmann, *ibidem*, pag. 16.

<sup>108</sup> *ibidem*, pag. 14;

. Así, las producciones del barroco, accidentadas, plegadas, opacas, responden a idénticos fines que los planos cristalinos y acuáticos del mismo período, donde las cosas se reflejan ó flotan, se visualizan en la superficie: el arte, - como bien había advertido Walter Benjamin - se vuelve acontecimiento y se despliega en su faceta exhibitiva.

. En tal sentido la visión barroca, se conduce en los anteriores términos, se conjuga en “la locura de ver”, en una visión encarnada, rehén del deseo, representada por un ojo móvil, el cual con saltos sacádicos y fluidos abarca la percepción de espejos, reflejos, cristales y pliegues.

Lo efímero, también se presenta como una nueva modalidad del tiempo en la actualidad. La globalización discurre inserta en el contexto propio de la cultura de masas, valoriza el consumo, los ritmos ultrarrápidos de las nuevas tecnologías, la inversiones del tiempo en un cuerpo eternizado por la juventud lisa, estandarizado por la belleza teatral de los *shoppings* (tiendas departamentales) y se vertebra en la escotofilia de superficie (amor de la mirada), que han invadido los media y las imágenes.<sup>109</sup>

Lo anterior, nos lleva indefectiblemente, a reconocer en el régimen escópico barroco su permanencia, hoy actualizada por nuestra visualidad descentrada que administra datos e imágenes en una pantalla de computadora a velocidades imperceptibles. Dialécticamente es una mirada de permanente *pasaje*, que puede producir el éxtasis pero también la confusión.

. Confuso, desorientado, excesivo, lleno de recovecos, desenfocado, múltiple y abierto, el campo compositivo y el estatuto visual barrocos, nos alejan de la ficción de una visión “verdadera”, única y numinosa. Pero también nos acercan a la fantasmagoría del espectáculo teatral barroco, el cual, fue fácilmente empleado como recurso para manipular a las masas “en suspensión por el éxtasis visual” sometidas a este.

---

<sup>109</sup> *Ibidem.* pag. 16.

Sin embargo, lejos de tipologizar tales recursos, también es posible comprenderlos desde su potencial, cuyo estatuto visual ha buscado resistir a modelos cuya mirada trascendental y universal se reduce a un punto de vista descorporizado y ajeno del mundo, al cual pretende conocer sólo desde lejos.

## CAPÍTULO VII

### LA TELA COMO HERRAMIENTA PROPOSITIVA EN EL TALLER DEL PINTOR CONTEMPORÁNEO.

#### ASPECTOS TÉCNICOS.

*“ ... la ciencia, en la más amplia acepción del término, es sinónimo del saber, en otros términos, la ciencia tiende al conocimiento exacto y racional de fenómenos específicos y determinados. La influencia de las ciencias físicas en el ámbito del arte puede así evaluarse desde un punto de vista puramente teórico. Por el contrario, la tecnología es considerada generalmente como una aplicación de las ciencias físicas en el plano industrial de las técnicas artesanales. Su influencia en el ámbito del arte es de carácter esencialmente práctico, ya que ciertos procedimientos tecnológicos pueden ser aplicados y adaptados a las técnicas artísticas”<sup>110</sup>*

Este apartado buscará plantear una posibilidad técnica en la utilización de resinas sintéticas en el taller de pintura. Debido a su versatilidad de aplicación, es importante ubicar en primer término, de qué se trata el material propuesto, cuáles son sus antecedentes, cómo se comporta y cuáles son sus potencialidades en las producciones pictóricas contemporáneas

También revisaremos los aspectos constitutivos de los tejidos, focalizándonos en el algodón, para poder comprender sus aptitudes y contingencias. Finalmente concluiremos con una propuesta experimental que versa sobre dichos preparados como agentes dinamizadores de las posibilidades del soporte.

Es menester aclarar que proponer incorporar materiales sintéticos, fabricados industrialmente en la actualidad, no significa ni la superación ni el reemplazo de los componentes tradicionales en los materiales de los pintores. La razón obedece a que sus propiedades son diferentes, ni mejores ni peores y no necesariamente incompatibles.

---

<sup>110</sup> J. Guillerme. *Technologie. Enc. Universal*. Vol. 15. París 1973. Pág. 820

. Si bien, en el transcurso del escrito se recurrirá a términos científicos, no es objetivo de este apartado, emprender una experimentación de tipo analítico científica alguna. Solamente, mediante la compilación, hechos comprobados y la información acopiada, se realizará, de acuerdo a lo trabajado en el atelier, una propuesta de tipo empírico, que quedará abierta en su profundización para quienes se sientan interesados en ella.

### Antecedentes

La conquista más reciente en el campo de los procedimientos pictóricos, sin duda está constituida por las resinas sintéticas polimerizadas, utilizadas regularmente en los Estados Unidos desde 1950. Estas sustancias no sustituyen a ningún otro aglutinante sino que fungen como una aportación más en el campo de los procedimientos plásticos con identidad y características propias.

La técnica de la que estamos hablando es el temple polímero. La misma, tiene como característica principal, un aglutinante<sup>111</sup> constituido por una emulsión acuosa de plástico con un alto grado de polimerización. De allí su nombre.

Para disipar dudas, en primer lugar, cuando decimos *plástico* nos estamos refiriendo a un preparado industrial totalmente sintético cuya principal cualidad es la plasticidad. Los primeros plásticos semisintéticos fueron obtenidos a partir de productos naturales: el celuloide, de la celulosa (1869); la galalita, de la caseína; el caucho, de un látex vegetal, etc. Actualmente tales aportes son totalmente sintéticos, es decir, por síntesis química y podemos ubicar entre ellos a los siguientes productos: metacrilatos, polietilenos, poliésteres, etc.

. La industria ofrece una gama extensísima de los mismos con múltiples aplicaciones, desde fibras textiles, colas adhesivas hasta pinturas para toda clase de objetos.

---

<sup>111</sup> Entendemos por aglutinante a aquella sustancia adhesiva y secante que mezclada con las partículas de pigmento las incluye en una película sólida, teniendo una triple función: adhesiva (formando un estrato pictórico) protectora (manteniendo aisladas las partículas de la atmósfera y evitando su alteración, óptica) ya que dependiendo del medio utilizado se produce un cambio óptico en el pigmento. Para ver más sobre el tema se puede consultar a Susana Martín Rey en Introducción a la Conservación y Restauración de pinturas, pag. 67;

. En segundo lugar, explicaremos de manera breve y simple el proceso químico de la polimerización para comprender cómo funciona el aglutinante. Esta particular sustancia está constituida por la unión de unas moléculas (llamadas monómeros) de la misma clase, formando otras moléculas más grandes. Dichas macromoléculas reciben el nombre de polímeros (de polis – muchos- y meros – partes).<sup>112</sup>

Al igual que el temple de huevo tradicional, el secado se produce por evaporación. Básicamente, al secarse el aglutinante, que mantiene en suspensión las partículas del plástico, éstas se juntan formando una capa ó piel continua, transparente y resistente al agua. Algunas resinas sintéticas se presentan en estado de dispersión (líquido), a manera de colas y aglutinantes, aptas para mezclarles pigmentos y constituir las popularmente conocidas pinturas plásticas.

Los vínculos entre la tecnología y el arte se han hecho hoy tangibles, contribuyendo a la elaboración de nuevos medios y materiales consolidantes utilizados en los procesos pictóricos en general. Estas novedades, basadas algunas en diversos materiales industriales y otras en nuevas formulaciones de materiales tradicionales, cuyo uso está bien establecido, han sido sometidas a métodos científicos de laboratorio para juzgar la durabilidad de las mismas.<sup>113</sup>

Los progresos en la industria química han elaborado un cuantioso número de resinas sintéticas. Estas poseen un elevado peso molecular, son inmunes a los ácidos y a los agentes atmosféricos. Por otra parte su gran resistencia mecánica las preserva de la rotura y del desgaste, son sumamente elásticas, admiten cargas de diferentes granulometrías y son de baja densidad. Sus cualidades impermeabilizantes, ignifugas, de protección u.v., hacen de algunas dispersiones hidrolásticas, materiales viables como bases de soportes varios. Entre la extensa gama de resinas acrílicas comercializadas, cada una de ellas presenta características específicas: el Paraloid B67 y el Primal AC33 son algunas de las más estables y comprobadas científicamente.

---

<sup>112</sup> Antoni Pedrola, *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, pag. 138;

<sup>113</sup> Severo Acosta Rodriguez, *La cera en la pintura mural*, pag. 56

En nuestro caso, utilizaremos un preparado hidrolástico, cuyas características ostentadas en su ficha técnica son las siguientes:

**Particularidades:**

Contenido de sólidos	57% aproximadamente
Viscosidad a 25° C	6-16 Poises
P.H.	7/8 aproximadamente
Densidad	1.09 o /cm <sup>3</sup> aproximadamente
Rango de resistencia a la temperatura	entre -10° C y 800° C
Solvente natural	agua pura
Estabilidad frente a otros solventes	ablandamiento parcial ante solventes aromáticos

**Características de la película:**

Temperatura mínima de formación	8° C aproximadamente
Aspecto	Transparente
Superficie	No pegajosa
Flexibilidad	100 x 100
Resistencia mecánica a la rotura	80 kg/cm <sup>3</sup>
Resistencia al choque en frío	+ de 100° C
Alargamiento hasta la rotura	500/600%
Absorción en 24 hs. de inmersión	11% aproximadamente
Estabilidad a la luz	Buena
Efecto biológico	Inocuo

Se ha considerado pertinente agregar estos datos, de tal modo que, aquel artista que se encuentre interesado en continuar esta experimentación, pueda comparar estas especificaciones, con aquellas descritas en los preparados hidrolásticos disponibles en su país de procedencia.<sup>114</sup>

Vinílicos y Acrílicos.

Las resinas polimerizadas se dividen fundamentalmente en dos grandes grupos: los vinílicos y los acrílicos. En el mercado de la pintura industrial sin embargo encontramos más variedad, entre ellas hallamos las resinas epoxi, amínicas, fenólicas, alquídicas, poliéster, etc.

---

<sup>114</sup> El trabajo de Gutiérrez, José, *Del fresco a los materiales plásticos*, México, Editorial I.P.N., 1986 ", puede presentarse como un excelente referente al momento de experimentar con tales preparados en México;

A los fines prácticos describiremos las más utilizadas en la pintura de caballete así como también en la monumental. Tal es el caso de los aglutinantes vinílicos y los acrílicos.

#### Aglutinantes vinílicos.

El acetato de polivinilo (PVA) ó poliacetato de vinilo, es una dispersión blanca y lechosa llamada *latex sintético* la cual admite el agua como diluyente y puede ser utilizado como aglutinante. Su bajo costo, hace que sea utilizado en múltiples preparados pictóricos. Sin embargo, su baja resistencia a los agentes degradadores de la pintura, así como también su corta duración hace de esta dispersión un aglutinante poco recomendado para aplicaciones pictóricas más exigentes en cuanto a la calidad y duración de sus resultados.

#### Aglutinantes acrílicos.

La emulsión de acrilato (ó copolímero acrílico) se presenta en un color que va del blanco lechoso al transparente. Posee una gran dureza y resistencia, sobre todo en exteriores. Los pigmentos aptos para ser utilizados en estos aglutinantes son los mismos que se emplean en temple, y óleos en general. La única salvedad en cuanto a la inclusión de pigmentos, está constituida por la utilización del blanco de titanio como polvo preferente, debido a que otros blancos no son compatibles con la naturaleza alcalina del polímero.

Esta sustancia es fundamentalmente resistente y elástica, se vuelve insoluble al secar. Se seca rápidamente. Nuestro aglutinante, efectivamente, pertenece a este grupo de ligantes.

Entre sus desventajas podemos decir que la incorrecta condición de porosidad en el soporte puede provocar el desprendimiento del acrílico como si fuera una piel, con lo cual, es fundamental la colocación de un mortero adecuado para su correcta adherencia.

## Propiedades físico mecánicas de los temple polímeros

*Propiedades constitutivas de los aglutinantes polímeros en sí:* Color blanquecino en algunos casos. Olor. Elasticidad. Cristalinidad.

*Propiedades de transformación en preparado polímero:* Fusibilidad y viscosidad con dependencia de la temperatura, Solubilidad en los disolventes orgánicos y agua. Compatibilidad con las resinas, Emulsionabilidad.

*Propiedades del preparado:* Flexibilidad de la pasta., Estabilidad a la temperatura, Capacidad de formar película pictórica, Poder ligante.

*Propiedades del polímero en su aplicación:* Brillo. Resistencia mecánica de la película pictórica hasta un 200%. Consolidación estable de la película pictórica. Repelencia al agua e impermeabilidad al vapor de agua.<sup>115</sup>

‘ Sin duda, tales propiedades físico-mecánicas de los aglutinantes polímeros, son las que van a determinar su estabilidad como medio pictórico debido a que son decisivas en el comportamiento, consolidación y transformación de la capa pictórica. Para evitar la pérdida o disminución de sus características, los polímeros no deben ser diluidos con un agregado de agua en una proporción mayor al 30% total. Esto se debe a que puede perder poder ligante, lo cual desprendería el pigmento de la superficie. La transformación y proceso tintóreo por el agregado del pigmento, varía de acuerdo a las características del mismo. Hay polvos que agregando un 10% al preparado, colorean perfectamente la preparación y son estables a la luz.

. Otros requieren de una mayor adición.<sup>116</sup>. Cuando utilizamos polimeros de buena calidad y estables deben presentar un grado de adhesión similar al grado de cohesión. De este modo se convierten en un material de gran adherencia, en vez de simplemente pegajoso.

---

<sup>115</sup> Severo Acosta Rodriguez, *La cera en la pintura mural*, pag. 62;

<sup>116</sup> Para revisar las características de los pigmentos, su estabilidad, composiciones químicas y propiedades, se recomienda ver el libro de Antoni Pedrola Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas el cual posee cuadros comparativos sumamente útiles para lograr óptimos preparados plásticos;

### Soporte.

El papel, cartón, lienzo, tabla, muro, pueden ser susceptibles de ser utilizados como soportes. De manera principal tales bases deben estar limpias, exentas de grasa y en algunos casos, secas. Se pueden preparar de manera tradicional (preferimos un encolado con cola de conejo ó creta magra, de acuerdo a los resultados que busque el pintor) ó aplicándoles una capa de aglutinante polímero con un 20% de agua preferentemente destilada.

Nuestra investigación, sin embargo, se refiere a la tela como herramienta propositiva en la práctica del pintor contemporáneo. Por tal motivo, y siguiendo la delimitación de la tesis, nos concentraremos más adelante, en este soporte. A pesar que nuestra propuesta, incluye el teñido de la tela, es fundamental aplicar un encolado, aunque sea una sola capa, que proteja sus poros para evitar la corrosión y la entrada de ácaros, que con el tiempo, podrían desintegrar el tejido.

Así una emulsión polímera acuosa puede fungir como protección eficaz ante estos inconvenientes, promoviendo cualidades de permanencia e inalterabilidad del fondo.

### Descripción de la técnica

El temple polímero admite tanto la técnica de veladuras, como la de empaste de acuerdo al modo de aplicación con pincel, rodillo, espátula etc. Cuando el color está húmedo, a veces no se presenta en toda su intensidad. Sin embargo al secarse termina limpio. Debido a las cualidades adhesivas de sus aglutinantes, estos temples admiten tanto el collage, como así también variadas cargas: arena, marmolina, aserrín, virutas metálicas, etc. motivando diferentes calidades y texturas.

Cuando la pintura se ha secado, no necesita protecciones especiales. Los utensilios del pintor se limpian con agua abundante y jabón. Si se seca el médium este puede ser reblandecido con xilol ó acetona.

### Principales agentes de deterioro de las pinturas:

. Al momento de elegir una técnica de experimentación es conveniente conocer cuáles son los principales agentes de deterioro en las pinturas, y de este modo, tener en cuenta qué posibilidades de combatirlos presenta el medio utilizado. (ilustración 66)

#### **La humedad.**

. Se considera la humedad como una de las principales causas de deterioro pictórico ya sea en interiores como en exteriores. Las formas de humedad más agresivas para este tipo de manifestaciones artísticas son: la precipitación, la capilaridad y la condensación.

Precipitación. El efecto mecánico de la lluvia sobre las paredes, techos y bóvedas, termina produciendo una degradación considerable. Además, el agua tiene un apreciable poder disolvente sobre los muros y al contener dióxido de carbono y otras impurezas, si el desagüe no es rápido, aumenta la acción disolvente. Si colgamos un cuadro en una pared, con la evaporación las sales cristalizan en la superficie pictórica, dando lugar a las eflorescencias.

Capilaridad. El agua penetra y asciende hacia las capas externas de las paredes y estructuras, se evapora y produce depósitos salinos - eflorescencias -. Es otra causa de degradación de las pinturas debido a que, las sales solubles contenidas en la humedad del muro, alteran la película pictórica arruinando por ende, pintura y mortero.

Condensación. Al ser los materiales de uso pictórico higroscópicos, en mayor o menor medida, se dilatan o contraen en virtud de la humedad relativa de la atmósfera provocando una alteración de la estabilidad y propiedades físicas que originan un debilitamiento del revestimiento y la capa pictórica

#### **La luz.**

. Los materiales que pueden ser afectados por la luz y utilizados en la práctica son: los pigmentos y los aglutinantes.

Pigmentos. En teoría, la decoloración de los pigmentos es más perceptible si se aplican en capas finas, ya que las partículas de pigmentos están esparcidas con poco aglutinante, dando lugar a que la penetración de las radiaciones y del oxígeno sea mayor. Los colores se debilitan selectivamente y mientras que algunos desaparecen otros permanecen inalterados, con la consiguiente alteración de la pintura original.

Aglutinantes. El efecto que la luz produce en ellos depende directamente de su origen. Así si son orgánicos amarillean perceptiblemente transcurridos unos años; mientras que a los de origen sintético se les atribuye cualidades de fotoestabilidad.

### **Contaminación atmosférica.**

El oxígeno y el vapor de agua son altamente perjudiciales sin embargo, es inevitable su presencia. Estos dos elementos transforman al aire en un activo agente de desintegración en unión de partículas sólidas como: carbón, sales, materiales silíceos y sustancias alquitranadas. Entre los procesos más agresivos encontramos: la sulfatación y la cloruración.

Sulfatación. Es un fenómeno característico de las grandes ciudades y de las zonas industriales que consumen combustibles sulfurados. La capacidad de oxidación del dióxido de azufre en unión con otras sustancias tales como el carbón y aceites minerales conforman el hollín que se deposita en la superficie de las estructuras resultando un eficaz agente de deterioro.

Cloruración. Es también una importante causa suplementaria de deterioro de algunos materiales. Los cloruros procedentes en su mayor parte del mar y en menor medida de las zonas industriales afectan al cristalizarse en paredes y techos. Es una sustancia química activa y causante de la corrosión continua del muro y por ende de la pintura sobre él perdida.

Resumiremos a continuación en dos cuadros, las causas de deterioro pictórico, que resultarán visualmente más útiles <sup>117</sup>

---

<sup>117</sup>. Fuente: Susana Martín Rey, *Introducción a la conservación y restauración de pinturas*, pág. 50;

	<b>CAUSA Y TIPO DE DETERIORO</b>	<b>DAÑOS OCASIONADOS</b>
<b>1. CAUSAS FÍSICAS</b>	<input type="checkbox"/> <b><u>De carácter mecánico:</u></b> Debidas a las variaciones de agua contenidas en la obra, al viento o a las vibraciones.	<input type="checkbox"/> Movimientos y cambios de tamaño y forma en el soporte textil.  <input type="checkbox"/> Desprendimiento de la película de preparación y la película pictórica.
	<input type="checkbox"/> <b><u>De naturaleza térmica:</u></b> Debidas a una temperatura del ambiente alta, generada por fuentes de calor de diferentes géneros como: radiadores, luz solar...	<input type="checkbox"/> Crecimiento de hongos y mohos.  <input type="checkbox"/> Descomposición de la celulosa.
	<input type="checkbox"/> <b><u>Debido a radiaciones lumínicas:</u></b> Provocadas tanto por la luz visible como los UV inferiores a 400 $\mu\text{m}$ .	

	<b>CAUSA Y TIPO DE DETERIORO</b>	<b>DAÑOS OCASIONADOS</b>
<p style="text-align: center;"><b>2.</b> <b>CAUSAS QUÍMICAS</b></p>	<p>□ <b>De origen natural:</b> El oxígeno, el agua, el anhídrido carbónico...</p>	<p>Provocados por elementos y compuestos químicos de origen natural o artificial.</p> <p>□ Oxidación y decoloración de la materia pictórica.</p>
	<p>□ <b>De origen artificial:</b> Derivadas de los procesos químicos provocados por el hombre. Surgieron a raíz de la Revolución Industrial y han producido un efecto grave en las obras. Un ejemplo de ello sería la combustión, los residuos ambientales, el polvo, el hollín...</p>	<p>□ Debilitamiento de la estructura y pérdida de fuerza:</p> <p>□ C.pictórica: descohesión.</p> <p>□ Lienzo: destensamiento.</p> <p>□ La acumulación de suciedad es un estímulo para la proliferación de hongos y mohos.</p>

	<b>CAUSA Y TIPO DE DETERIORO</b>	<b>DAÑOS OCASIONADOS</b>
<p style="text-align: center;"><b>3. CAUSAS BIOLÓGICAS</b></p>	<p>Cualquiera de los materiales que componen las obras artísticas son susceptibles de sufrir una degradación biológica. Ésta se caracterizará según el organismo que la produzca y según las condiciones físico-químicas del entorno en el que se encuentre. Existen tres grupos biológicos de deterioro: <u>microorganismos</u>, <u>insectos</u> y <u>roedores</u>.</p>	<p>□ <i>Cambios en las propiedades mecánicas:</i> con un ataque de este tipo se produce una pérdida de la tensión y de la elasticidad en el lienzo. (Sobre todo provocado por los microorganismos)</p>
	<p><b>Microorganismos:</b> Suponen un 99% del total de los seres vivos del planeta. Los requisitos para su desarrollo son: humedad, temperatura, luz, oxígeno, carbono y nitrógeno. Normalmente los que se desarrollan en las obras sobre lienzo son de la familia de los herótrofos, ya que éstos requieren de materia orgánica para su desarrollo.</p>	<p>□ <i>Cambios en las propiedades químicas:</i> apareciendo un debilitamiento general del soporte, al degradarse la celulosa del lienzo provocado por ataques fúngicos.</p>
	<p><b>Roedores:</b> Su campo de acción suele centrarse en locales de depósito y almacenamiento de las obras de arte, por lo que su mejor erradicación es la prevención.</p>	
	<p><b>Insectos:</b> El número de especies dañinas es muy elevado, atacando a diversidad de materiales artísticos. Su degradación se ve favorecida a su relación trófica con los microorganismos del entorno que les sirven de alimento.</p>	<p>□ <i>Manchado de los materiales que componen la obra.</i></p>

. Describiendo estos factores, y de acuerdo a las características descriptas con anterioridad sobre los aglutinantes polímeros, podríamos afirmar que su incorporación en los procesos contemporáneos pictóricos podrían reducir significativamente varios de estos problemas, en especial los relacionados con la humedad, los microorganismos y las radiaciones lumínicas.

## Pigmentos

En la técnica del temple polímero, interviene no solo un aglutinante transparente sino también pigmentos de diversas procedencias.

. Se entiende por pigmento a aquella sustancia que mediante su poder tintóreo hace partícipe de su color a otras sustancias más ó menos fluidas. De su mezcla, logramos la pintura.

. El origen de estos polvos coloreados es muy variado, pero fundamentalmente podemos dividirlo en orgánico e inorgánico.

. Los pigmentos inorgánicos se encuentran conformados por los minerales, subdivididos entre *nativos* u orgánicos (sienas, ocre, etc) y *artificiales ó inorgánicos*, producidos por reacciones químicas sobre materiales (óxidos, sales, sulfuros, etc).

Los pigmentos orgánicos también podemos subdividirlos en dos grupos: los obtenidos de modo natural – derivados de vegetales y animales – y los obtenidos por proceso sintético, derivados de hidrocarburos (como las anilinas, las alizarinas, etc) .

Los pigmentos se diferencian de los colorantes. Los primeros, son materiales sólidos e insolubles, que al ser triturados se mantienen en suspensión con un aglutinante. En este sentido forman un cuerpo (pintura) destinado a cubrir superficies.

. En cambio, los segundos son solubles en agua, alcohol ó éter. Tiñen el líquido y no tienen cuerpo. Los pigmentos, en cambio precipitan al fondo de un recipiente si están en reposo. Por ello, los colorantes forman un líquido (tintura) destinado a teñir por inmersión, como por ejemplo tejidos.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Hay una salvedad respecto a los colorantes, que es menester aclarar: un colorante *puede* presentarse a manera de pigmento por medio del lacado. Este procedimiento consiste en hacer insoluble el colorante mediante precipitación sobre sustratos incoloros, como por ejemplo el hidrato de alúmina. De este modo, el

## Granulometrías.

Para lograr óptimos resultados es muy importante que el pigmento utilizado posea un granulado uniforme. Antiguamente, el triturado era manual. De allí que su grano fuera más grueso y desigual. Hoy en día el molido es mecánico, arribando a pigmentos mucho más finos y regulares que permiten una mayor calidad en el color.

A pesar de estas ventajas, uno de los problemas que se enfrenta el pintor contemporáneo, es el referido a las adulteraciones de los pigmentos. Cuantiosas veces, para lograr bajar el precio, a muchos de estos polvos se le añade una cantidad más ó menos grande de carga, como barita, creta ó yeso con el objeto de lograr más volumen, peso u otras propiedades. Estos materiales son frecuentemente encontrados en las tiendas comerciales y presentan un color ligeramente apastelado. Generalmente hay dos tipos de pigmentos que debemos tener en cuenta: los destinados a finalidades artísticas y los destinados a usos industriales.

Aunque ambos son susceptibles de ser utilizados en preparaciones polímeras, su estabilidad a la luz puede variar considerablemente con el tiempo.

Por ello, los pigmentos deben reunir propiedades tanto físicas como químicas que garanticen su calidad. Fundamentalmente: deben ser resistentes a la luz, el aire, calor, humedad así como también a los ácidos y álcalis<sup>119</sup>. Aunque no siempre cumplan todos estos requisitos

---

color queda así fijado sobre una sustancia mordiente que lo hace insoluble, a la vez que le da cuerpo pero no opacidad. Mediante esta táctica se obtiene un pigmento - orgánico también conocido como pigmento- laca.

<sup>119</sup> Según el libro de Pedrola, describe los grados de pH en una mezcla con las siguientes definiciones en la página 58: **Los ácidos** forman un grupo o familia de sustancias que tienen en común un cierto número de propiedades. Son químicamente activos, algunos de ellos resultan muy corrosivos, y provocan reacciones sobre otras sustancias, como los metales, pudiendo modificar los colores de una manera determinada. (suficientemente diluidos para poderlos probar sin peligro, se puede comprobar que tienen un sabor agrio) Por su poder cáustico se pueden dividir en: muy fuertes, fuertes, medianos, flojos y muy flojos. Así tenemos el clorhídrico y el nítrico, dentro del primer grupo; el sulfúrico y el fluorhídrico dentro del segundo y el tercer grupo, el carbónico y el silícico dentro del cuarto y quinto. Son también típicos los ácidos orgánicos como el acético, el oxálico, el cítrico, etc. Su grado de acidez se determina por medio del papel indicador universal de pH; este indicador enrojece gradualmente al contacto con el ácido. **Los álcalis**, llamados también bases, forman otro grupo de sustancias; sus propiedades son opuestas a las de los ácidos y presentan también reacciones determinadas. Tienen un sabor amargo. Son álcalis el potasio, el sodio, el magnesio, el calcio, el amoníaco (que es volátil) etc. y toda clase de lejías (agua que contiene una disolución álcalis ó sales alcalinas, como la lejía de soda ó potasa) su grado de alcalinidad también se comprueba con el indicador de pH, el cual azulea gradualmente al contacto con la base. La unión de ambas sustancias (ácidos y bases) en proporciones convenientes origina unos compuestos neutros.

(porque pueden ser optimizados por el aglutinante) un mínimo de garantías debemos comprobar empíricamente con el ensayo y su comportamiento.

La resistencia a la luz es una característica irremplazable. La perdurabilidad de un color a la luz es un factor, fundamental para admitir un pigmento. Una prueba muy sencilla, consiste en pintar un trocito de tela con el color a considerar. Una vez seco, se tapa la mitad, la otra se expone a la luz. Si el color es inestable, al poco tiempo, comenzará a decolorarse.

Por otra parte, dentro de la mezcla de color a veces puede ocurrir, que ciertos pigmentos, de acuerdo a su origen, son incompatibles entre sí. Tal es el caso de aquellos que son derivados del cobre ó del plomo, que al estar en contacto con sulfuros pueden ennegrecer la preparación.

En cuanto a la incompatibilidad de los pigmentos con los aglutinantes, esta se encuentra determinada por el pH de la mezcla. Es decir si el aglutinante es ácido ó alcalino, pueden ser características que se presentan como sensibles para ciertos pigmentos. Tal es la razón por la cual, preferentemente, utilizamos para nuestra propuesta, un preparado hidrolástico con pH neutro, ligeramente alcalino. (Como vimos en la ficha técnica: 7/8).

#### El soporte textil, características generales.

Generalmente podemos clasificar las fibras textiles por su forma física, por su origen. Sin embargo, independientemente de esto, todas ellas poseen unas particularidades únicas que determinan el aspecto y comportamiento físico mecánico. Por una parte las propiedades físicas, como la forma, densidad, cristalinidad, etc, se constituyen como factores distintivos, pero por otro, su propiedades mecánicas, como ser la resistencia a la tracción, a la rotura, al pelado, son cualidades altamente buscadas en el mercado para optimizar el precio pagado, amortizándolo en el tiempo.

El proceso de confección textil contempla desde el cultivo de una planta, como el algodón, de donde se obtiene la fibra, luego la confección del hilo, hasta el entrelazado que conforma una tela.

Para nuestro análisis consideraremos la tela de algodón, debido a que es sobre la que más se ha experimentado en la presente investigación. Por otra parte, como el proceso creativo

contemplará el teñido del tejido, el lino, tela más noble por su naturaleza y características, no se presenta como apto para ese proceso debido a que la tinción destruye algo de sus fibras.<sup>120</sup>

### El lienzo de algodón.

. El lienzo de algodón, debido a la fragilidad de sus fibras, no fue considerado para uso artístico prácticamente hasta el siglo XX, ya que los tejidos obtenidos del telar antiguo, eran sumamente frágiles. Durante esta centuria se inició la producción masiva de telas de algodón en forma industrial.

El algodón es una fibra simple, terminada en punta y hueca. Posee células largas y estrechas recubiertas por cera. Cuando está mercerizado adopta una forma circular en sección, siendo sumergido en sosa caustica diluida para lograr que la fibra se hinche, se redondee y adquiera un aspecto más brillante.

### Características generales del lienzo de algodón.

#### La fibra

Para comprender el comportamiento del soporte, describiremos a continuación sus propiedades fundamentales:

Característica de la fibra: celulosa, 90%, agua 8%, cera y grasa 0,5%, minerales 0,5%.

- Al contener celulosa en alto grado, es muy sensible a los ácidos, los álcalis y los agentes oxidantes. Las ceras y las grasas le confieren un aspecto amarillento y rígido, por lo que se consideran impurezas y se eliminan, obteniéndose una fibra que absorbe gran cantidad de humedad (21% de su peso, embebiendo más del 40% de agua con un 100% de humedad relativa)
- La fibra es más corta que la del lino (10/60mm), espesor 20/23 micron, peso específico de 1,50 – 1,55.

---

<sup>120</sup> Ana Villarquide, La pintura sobre tela I, pag. 114;

- Menos fuerte (3 – 6 g/den) y más extensible que el cáñamo y el lino (5-7%). Las fibras son más débiles que el lino, formando telas con menor resistencia – fuerza.
- Alargamiento de la fibra> en condiciones ambientales medias entre un 7 y un 10%, con humedad entre un 7 y un 11%.
- De color blanco ó tostado.
- Responde con rapidez a los cambios de temperatura. Es mucho mas resistente en condiciones de humedad que seca.
- De superficie lisa y sin vibraciones.

### La tela.

. Una vez que las fibras forman el hilo, estos son entrelazados componiendo diferentes estructuras ó tejidos. La tela está conformada por hilos entrecruzados impregnados de aprestos como las colas vegetales (almidón y féculas) que facilitan el hilado y la confección del tejido en el telar. El hilo de algodón lleva comúnmente mayor cantidad de apresto que el lino para obtener mayor rigidez. Los hilos se disponen de forma longitudinal (correspondiendo al largo del paño) unos paralelos a otros en el telar, formando la conocida urdimbre. Por entre ellos se pasan otros hilos en sentido horizontal que constituyen la trama (el ancho de la pieza). (ilustración 67)

. Para entrelazar los hilos y formar el paño (urdir la tela), el modo más sencillo es levantar un hilo sí y otro no de la urdimbre y hacer pasar la trama, obteniendo una tela donde la trama pasa por encima de una urdimbre y por debajo de la siguiente, y así hasta completarlas todas. También existen telas con dibujos hechos en el hilo según el tejido de la urdimbre y trama (como el panamá por ejemplo).

### Transversalidad de técnicas. El teñido y la estampación textil en el proceso pictórico.

#### Teñido. el colorido de la tela.

. El arte de la fijación de colorantes de manera uniforme y permanente en las fibras de lana, seda, lino, algodón y otros textiles, se ha desarrollado paralelamente al surgimiento de las primeras telas y a la intención de darles color a las mismas. Prácticamente hasta el

siglo XIX, el arte de teñir, era un proceso manual, específico y conferido a ciertos especialistas en este oficio, cuya función estaba regulada por un gremio.

. El proceso de transformación de la actividad tintorera comenzó a surgir en el siglo XVII cuya teoría de la tintura – al igual que en otros saberes- comienza a ser investigada bajo presupuestos científicos.

.Ya a mediados del siglo XIX se habían descubierto más de 1200 colorantes diferentes (alizarina, indigotina y colorantes de azufre)<sup>121</sup> En este sentido, dicho siglo se constituye como realmente revolucionario para la industria del teñido, cuya industrialización del oficio, sin duda va a dejar una profunda huella que transformará definitivamente su esencia. Hasta este momento, el tintorero, se había constituido como un maestro, portador de los más ancestrales secretos de sus fórmulas colorantes, y al mismo tiempo descubridor empírico de un sinnúmero de materias colorantes, que él mismo iba tomando de la naturaleza, y que guardaba celosamente en sus clanes familiares, y gremios.

. Muchas fábricas de este ramo, incipientes en Europa, pronto progresaron y facilitaron al maestro tintorero, nuevos colorantes artificiales, haciendo de su trabajo una actividad más productiva, directa y sin secretos.

. La facilidad con que los colorantes artificiales permiten un proceso industrial del teñido, se vectorizará hacia un nuevo tipo de empresas, las cuales, empleando grandes procesos industriales, provocan una reestructuración de los talleres artesanos de tintorería, reconfigurando su función hacia los derroteros actuales.

#### Tintura artesanal contemporánea.

. De todo lo expuesto anteriormente, un punto fundamental a tener presente, es que el teñido es un proceso químico. Sea cual fuere el método de aplicación de la tintura, el proceso es el mismo. Posiblemente cambien las cantidades, cargas, estandarización en la tinción del producto ó normas de calidad que confieran a las telas, su aptitud y estabilidad para ser comercializadas y utilizadas con diversos fines.

---

<sup>121</sup> Corrado Maltese (coord.). Las técnicas artísticas, pág 371;

Actualmente existen numerosos artesanos, artistas del área textil, reservas indígenas y talleres especializados que imparten y ofrecen cursos que rescatan la labor de este antiguo gremio.

Desde el punto de vista que nos interesa, el teñido puede adoptar variantes que incorporen color a los soportes, los cuales, correctamente preparados con un mortero polímero transparente, se presentan como aptos para ser pintados e intervenir en el proceso creativo de la pintura.

El color de la tela, funge como agente activo en la paleta elegida para aplicar en la composición. Por tal motivo, numerosas técnicas aportadas por esta área textil puede resultar beneficiosa a la hora de elaborar una propuesta pictórica que incluya estas posibilidades.

#### Estampado de la tela.

Cualquier proceso de teñido está íntimamente relacionado con el estampado de los tejidos.

Cuando nos referimos a telas estampadas, es decir a aquellas cuya decoración cromática no deriva del cruce de hilos de diversos colores durante el tejido, estamos dirigiéndonos hacia un tipo de producción cuyo resultado estriba la aplicación local de uno o varios colores sobre tejidos normalmente acromaticos.

Desde los procedimientos realizados con pincel, moldes, bloques de madera grabados, hasta los realizados como “reservas” (con arcilla, cera ó engrudo), están contemplados bajo esta categoría.

Dentro de esta clase encontramos los diferentes métodos de técnicas por reserva ó inmersión: el batik javanés ó el shibori japonés y sus variantes, los cuales se presentan como fieles exponentes de estos presupuestos.

#### Descripción general de la técnica de tinción artesanal.

Básicamente el proceso de tinción contempla tres estaciones: Lavado de la tela, mordentado y teñido.

. El algodón se lava con una solución de agua con jabón neutro, para liberarlo de polvo, grasas ó materias extrañas.<sup>122</sup> La presencia de estos factores impediría la absorción del fluido tintóreo ó bien alterarían el brillo de la tintura final. Luego se procede a un proceso de mordentado para lograr que el tejido. *Los mordentes se aplican de tres maneras: antes de teñir, premordentado, mordentando simultáneamente con el tinte, y al final de teñido, posmordentado.*<sup>123</sup>

. En nuestra experimentación hemos utilizado la cera como elemento para reservas en el procedimiento *batik javanés* con *tjanting*, y mediante puntadas cosidas en la tela por el proceso *shibori* japonés y han dado lugar a diversos diseños con amplias posibilidades de incorporación en la pintura al temple polímero.

Existen disponibles en el mercado, diferentes mordentes de procedencia sintética. Tales productos, generalmente, son elaborados por las mismas marcas fabricantes y distribuidoras de anilina. (ilustraciones 65 y 66)

Para nuestras pruebas utilizamos las anilinas específicas para tinción en frío de la marca Colibri (Argentina) y Dylon (Inglaterra). Ambas proveen colores estables y de buena calidad. Sus colores son diluibles en agua, presentan indicaciones precisas, con lo cual nuestra tarea consiste en realizar el preparado tintóreo, y sumergir el tejido el tiempo indicado.<sup>124</sup>

#### Propuesta Plástica. Las Sargas.

. Durante la estancia en el posgrado, la asignatura “*Taller de experimentación Plástica III y IV*”, con el Dr. Julio Chávez Guerrero, constituyó prácticamente el eje central de producción de la obra propuesta.

---

<sup>122</sup> Leticia Arroyo Ortiz, *Tintes Naturales Mexicanos*, pag. 25;

<sup>123</sup> *Ibidem* pag. 43.

<sup>124</sup> Para quienes estén interesados en el tema, el libro *Tintes Naturales Mexicanos* de la Mtra Leticia Arroyo Ortiz, puede ofrecer múltiples alternativas naturales a esta técnica sintética.

. La importancia de tal afirmación estriba en que durante ese período el taller, promovió la práctica pictórica como investigación, en una dinámica de enseñanza-aprendizaje en la que pude confrontar y profundizar las características del temple polímero, el soporte como herramienta activa en el proceso compositivo y su capacidad de actuación frente a un panorama variadísimo de fórmulas estéticas y lenguajes plásticos.

. Así, los procesos de ejecución y las líneas de expresión pictórica fueron entendidos con las posibilidades que ofrecen otras disciplinas artísticas (como la tapicería ó el arte textil) así como también con la incorporación de materiales actualizados, para optimizar la parte técnica de la propuesta, fomentando con ello una transversalidad de disciplinas.

. De este modo, la asignatura ha fungido como práctica personalizada de estructuras plásticas ligadas a la innovación del lenguaje pictórico a través de la investigación de los soportes y materiales que actualmente nos ofrece el mercado.

Fundamentalmente, el conocimiento de tales herramientas, ha posibilitado experimentar con el soporte: no solo manipularlo generando accidentes y alteraciones (pliegues, arrugas, caídas, cortes, etc.) sino también ponerlo en dialogo con otros textiles industriales (telas rayadas, camufladas etc), alfombras ó bien solo presentándolo con una intervención pictórica.

. Por ello plantear una investigación plástica de este tenor, que obedece a un tipo de sensibilidad estética, la cual comporta posibilidades de decodificación a través de ciertos métodos y que puede ser valorada desde el punto de vista técnico, se presentaría como un trabajo inconcluso, si no se exhiben, al menos algunas de las obras por las que se llegaron a estos derroteros.

. Entre las muchas estéticas que ofreció la pintura a través de los siglos, quizás la pintura de sargas, sea el antecedente más adecuado desde el punto de vista ejecutivo, a nuestro trabajo. Son efectivamente, sargas contemporáneas. De allí la elección del nombre de pertenencia.

Las sargas entonces, constituyen una propuesta de actualización referida a una técnica de origen medieval, cuyo horizonte ha sido ampliado y mejorado desde el punto de vista de la química de los materiales. Lo antedicho ofrece múltiples alternativas de utilización del temple polímero incluyendo la incorporación de estampados, teñidos industriales ó artesanales y la ejecución de pinturas de gran porte que pueden ser enrolladas ó dobladas sin alterar por ello sus características originales. (ilustraciones 67 a 70)

### Consideraciones finales.

. Como profesional de las bellas artes, la metodología de investigación personal, de trabajo constante, motivó una evolución en el propio lenguaje teórico y práctico, para crear y producir imágenes, acontecimientos y entornos imbricados en la expresión del pensamiento sensible, y así propiciar cotas más altas de reflexión, cuyos resultados fueron expuestos de las anteriores páginas.

Entre las cualidades que se pueden destacar desde el punto de vista técnico en este apartado podemos nombrar:

1. Capacidad de distinguir los nuevos soportes y materiales cubrientes que nos ofrece la industria química.
2. Conocimiento y valoración de las posibilidades expresivas que ofrece su aplicación y utilización para la práctica pictórica.
3. Estudio y análisis de pintores que aplican y utilizan nuevos soportes y cubrientes.
4. Replanteamiento contemporáneo de las posibilidades que ofrece la aplicación y utilización los soportes y materiales pictóricos para la práctica artística.
5. Ubicar este tipo de sensibilidad estética entre las muchas tendencias de la pintura contemporánea proporcionando especial atención a las estrategias metodológicas y discursivas y a su terminología específica.

. Hoy en día la utilización de tela de algodón como soporte, se presenta como una posibilidad de amplio espectro creativo, ya que la urdimbre y trama, no solamente son mucho más uniformes con respecto a las antiguas, sino que también pueden ser sumamente optimizadas por la aplicación de aglutinantes polímeros. Estos preparados contemplan no

solamente el control de pH, anticorrosión, polimerización, protección u.v., resistencia a la tracción y toxicidad casi nula, sino también que se presentan como agentes que comparten estas bondades con el material al que se adhieren, en nuestro caso el algodón (teñido ó no). Su alta resistencia a la tracción (con un índice de alargamiento del 600% de elasticidad) lo presenta como un fuerte aliado para evitar la rotura, conduciendo al soporte hacia un alto grado de elasticidad, adecuado para nuestros fines.

. Por otra parte, la fuerte adherencia de las películas pictóricas, producen por el aglutinante una polimerización de las capas, que provoca la unión entre las mismas. Es decir, si se hiciera un corte transversal de la tela para hacer un estudio estratigráfico, nos encontraríamos ante varias capas de pintura, sino ante una, aunque hubiésemos pintado por veladura ó empaste.

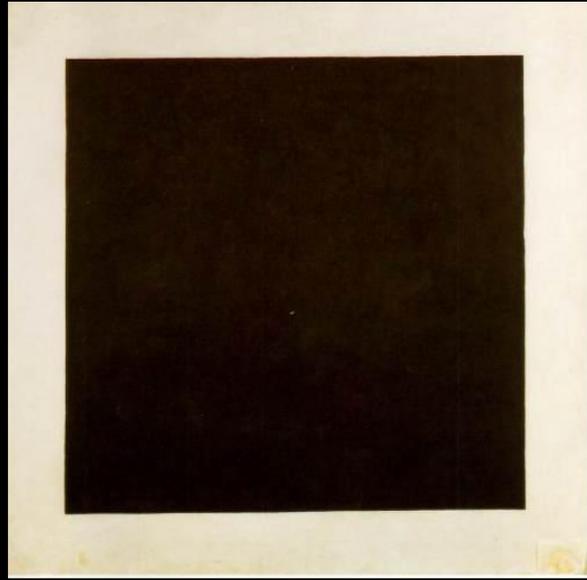
Entre las desventajas que debemos tener en cuenta, son las referidas al tiempo. Aunque los materiales han sido estudiados en laboratorio, según su ficha técnica, su lanzamiento al mercado es relativamente reciente: 30 años. Con lo cual, su estabilidad y permanencia, estarán finalmente sujetas a esta variable.

. Finalmente una parte importante en el camino creativo tiene que ver con la resolución de problemas y toma de decisiones. Ese fue mi camino. Aun sigue siéndolo. El mismo nombre de la investigación conlleva, la síntesis de esta búsqueda: volver a plantear desde otro lugar, la urdimbre y la trama, los elementos técnicos constitutivos mínimos que operan en una pintura: las fibras que conforman su soporte. Dar un giro, plantearlo a contrapelo, fundamentarlo, ubicarlo en el tiempo, buscar antecedentes, y motivar una posibilidad, que sigue siendo pintura. Hoy.

# { ILUSTRACIONES }

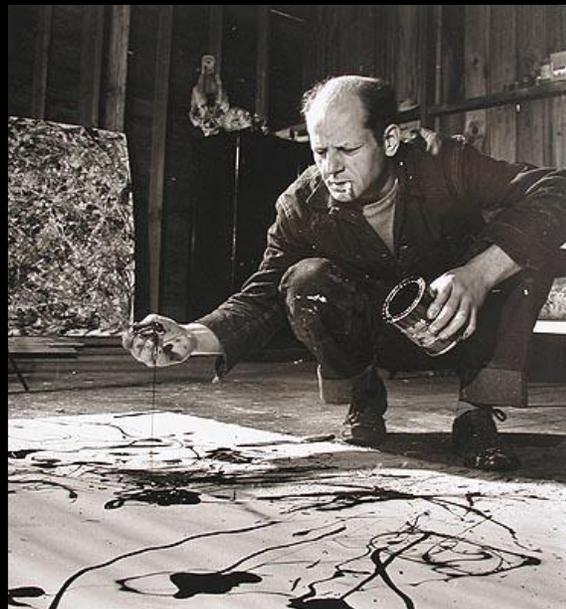
**Ilustración 1 Cuadrado Negro de Malevich (1915) –**

**Fuente: Google images**



**Ilustración 2 Jackson Pollock trabajando en su taller.**

**Fuente: Google Images.**



**Ilustración 3: Helen Frankenthaler:**  
Montanas y Mar (1952).

Fuente: E. Lucie Smith, *Movimientos en el arte desde 1945*, p. 104



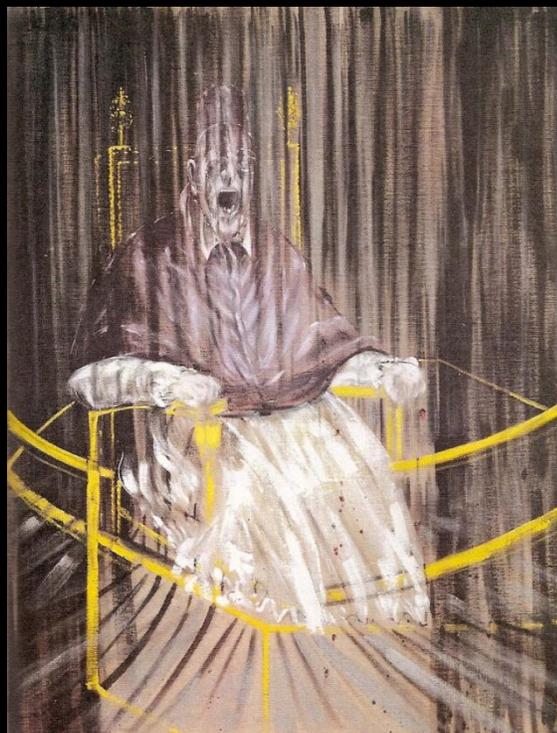
**Ilustración 4: Morris Louis Sin título**  
(1959)

Fuente: *ibidem* anterior, pag. 105;



**Ilustración 5: Francis Bacon "Estudio según Velázquez: Papa Inocencio X" (1953)**

**. Fuente: *Ibidem* anterior. pag. 65;**



**Ilustración 6: Lucio Fontana trabajando en su taller.**

**Fuente [www.proa.org](http://www.proa.org)**



**Ilustración 7: Lucio Fontana, *Concepto espacial, Esperas*, 1964 / 64 T Suplemento. Hidropintura sobre tela, con tajos, blanco, cm 81 x 100.**

**Fuente: *Ibidem* anterior**



**Ilustración 8: Miquel Barceló, Sin título (1983) Técnica mixta sobre tela (sin montar)**

**76 x 87 cm.**

**Fuente:**

[www.miquelbarceló.info](http://www.miquelbarceló.info)



**Ilustración 9: Miquel Barceló, Robe tableau – Autoportrait (1983). Oleo, collage de papel y cartón ondulado sobre vestido de lino, pintado por ambas caras, 143 x 164 cm.**

**Fuente:** [www.miquelbarceló.info](http://www.miquelbarceló.info)



**Ilustración 11: Antonio Berni, *Juanito Laguna remontando su barrilete*, oleo collage sobre madera 163 x 107 cm (1973)**

**Fuente:** Museo Nacional de Bellas Artes, *Berni, obra pictórica 1922 -1981*, Catálogo retrospectiva, Buenos Aires 1984



**Ilustración 12: Antonio Berni, *Ramona en el Café Concert*, collage sobre madera 250 x 150 cm (1976)**

**Fuente: *ibídem***



**Ilustración 13. Antonio Berni “Juanito Laguna Aprende a Leer” Oleo Collage sobre arpillera 210 x 300 cm. (1961)**

**Fuente: *ibídem***



**Ilustración 14. Luis Felipe Noé. *Así es la vida Seniorita*, Instalación Pictórica (1965).**

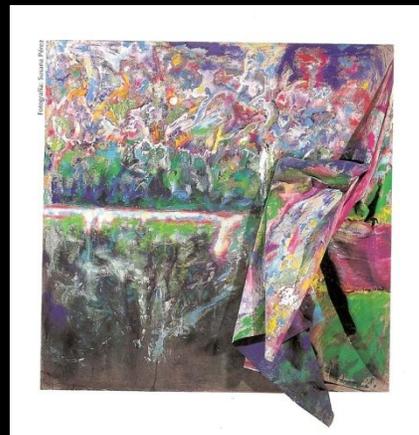
**Fuente MNBA *Luis Felipe Noé, pinturas 60 -95*. Catalogo retrospectiva – 1995;**



**Ilustración 15. *Estructura para un paisaje*, 1982. Técnica mixta sobre tela y madera, 190 x 350 cm. Col. Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras, Córdoba, Argentina. Fuente: MNBA. Luis Felipe Noé, pinturas 60 – 95, Catalogo retrospectiva, 1995, pag. 63;**



**Ilustración 16: *Dentro del Paisaje*, 1982. Técnica Mixta sobre tela. Col. María Fernanda Guirao Lorenzo, Córdoba. Fuente: *Ibidem* anterior, pág. 67;**



**Ilustración 17 :** Miguel D'arienzo *Angel arcabucero y coro de manifestantes*, 120 x 120 cm Mixta sobre tela. (2001). Fuente: Catálogo de exhibición, Galería Isabel Anchorena, Buenos Aires.



**Ilustración 18:** Miguel D'arienzo *Arbol Genealógico*, 240 x 280 cm Mixta sobre tela. (1997). Fuente: Catálogo de exhibición, Galería Isabel Anchorena, Buenos Aires.



**Ilustración 19:** Miguel D'arienzo *Eva Arcabucera*, 205 x 210 cm Mixta sobre tela. (2002). Fuente: Catálogo de exhibición, Galería Isabel Anchorena, Buenos Aires.



**Ilustración 20:** Momias de El Fayum. Fuente: [www.nodulo.org/ec/2008/img/n081p16c.jpg](http://www.nodulo.org/ec/2008/img/n081p16c.jpg)





Ilustraciones 23 y 24.

Fuente: [www.nationalgallery.org.uk](http://www.nationalgallery.org.uk)



Ilustración 25: Fragmento del tapiz de San Gereon.

Fuente:  
[chestofbooks.com/crafts/needlework/Tapestry](http://chestofbooks.com/crafts/needlework/Tapestry)  
s...



Ilustración 26: Tenido con rubia.

Fuente Delamare Francois *los colores, historia de los pigmentos y colorantes*, Pag. 45;

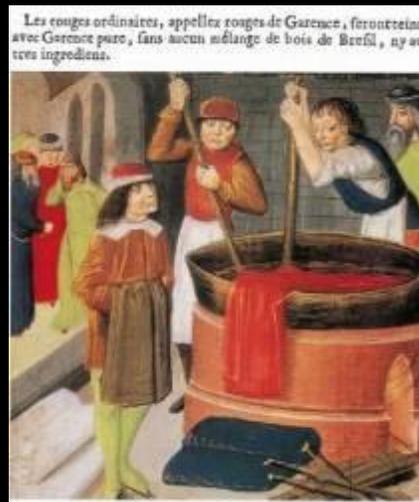


Ilustración 27: En el *Livre des simples médecines*, obra consagrada a las virtudes medicinales de las plantas, los animales y los minerales, se representan como dispuestas en una estantería, muestras de los productos minerales y orgánicos famosos por sus propiedades terapéuticas y también por su uso en pintura. Destacan, entre otros, dos pigmentos azules”la piedra de azur ó lapislázuli y la armena ó azurita de Armenia, un pigmento rogo, la hematita, un pigmento blanco, la cerusa; uno negro, el lapis demonis y el vitriolo verde (dragantum). Fuente: *Ibidem* anterior, pág. 53 y 54;



Ilustración 28. Imagen miniada de la Edad Media, que muestra la diferencia de tejido en rojo y en índigo. Uno se hace a temperatura ambiente, el otro a 40 C.  
Fuente: *Ibidem* anterior, pag. 46;



Ilustración 29.

Fuente, *Ibidem* pag. 49;

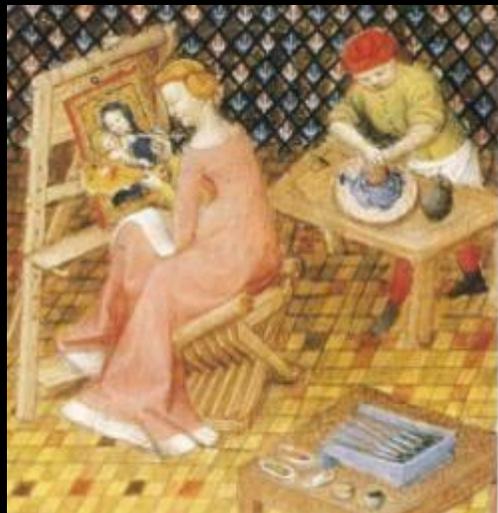


Ilustración 30.

Fuente *ibidem*. Pag. 73;

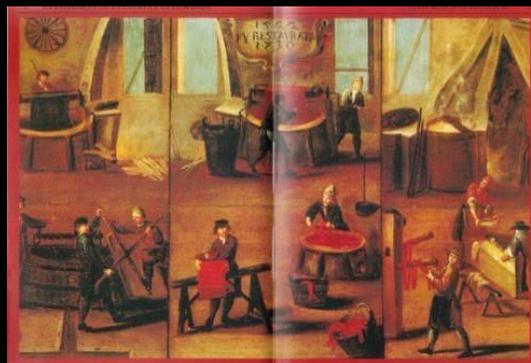


Ilustración 31. Fuente *ibídem* pag. 70



Ilustración 32.  
Fuente. Google images.



**Ilustración 33. Estudio de Paños y mangas. Sanguina y clarión sobre carton gris azulado. Real Academia de San Fernando.**

**Madrid: Fuente: Real Academia de San Fernando, *La formación del artista de Leonardo a Picasso pag. 40;***



**Ilustración 34: Felipe Gonzalez Leda. Carbón y pigmento sobre papel pigmentado 61 x 42 cm (1801) Academia de San Carlos.**

**Fuente: Clara Barghelini, Elizabeth Fuentes, *Guia que permite captar lo bello, los yesos y dibujos en la academia de San Carlos, 1778 – 1916, UNAM, México 1989***



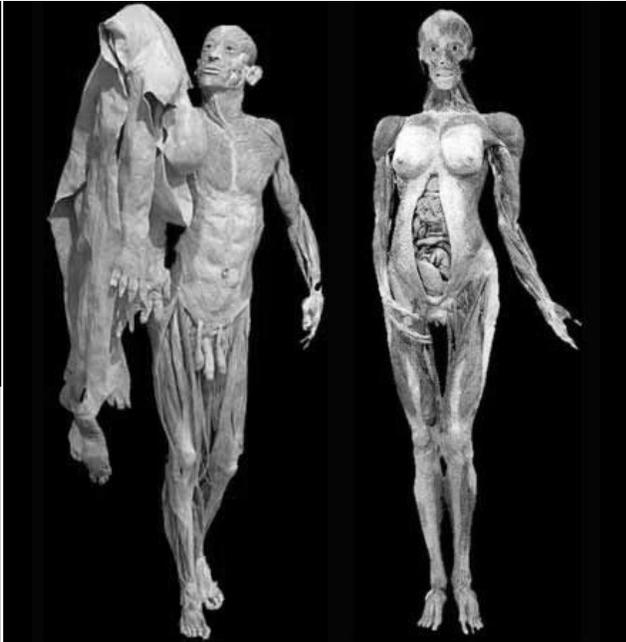
Ilustración 35: Portada del libro *Spicilegium anatomicum* (1670) de Theodor Kerckring. Fuente. Jonathan Sawday *The body emblazoned* pag. 90



Ilustración 36: Imagen del libro de Valverde *Historia de la composición del cuerpo humano* (1556) Fuente: *ibidem* pag. 92;



**Ilustración 37: Cuerpos plastinados por el artista Gunther Von Haguens. Fuente: <http://www.koerperwelten.com/> última entrada el 23 de Abril de 2010;**



**Ilustraciones 38 a 41: Leonardo Da Vinci, Códice Windsor.**

**Fuente: Frank Zollner, Leonardo Da Vinci, sketches and Drawings. Taschen, 2004;**

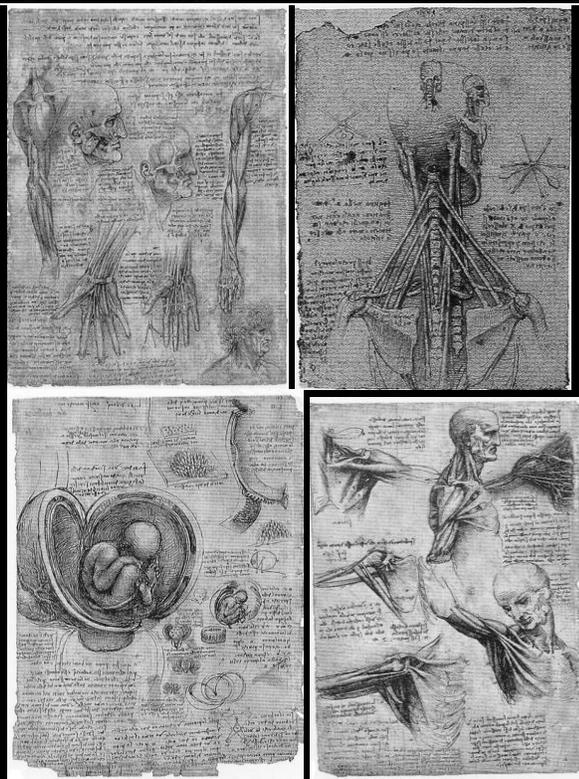


Ilustración 42: Portada de *De humanis corporis fabrica* (1543) por Andrea Vesalio. Fuente. Jonathan Sawday, *The body emblazoned, dissection and the human body in Renaissance Culture*. Pag.40;



Ilustración 43: Vista del teatro de anatomía de Leiden – 1610. . Fuente. Jonathan Sawday, *The body emblazoned, dissection and the human body in Renaissance Culture*. Pag.40;

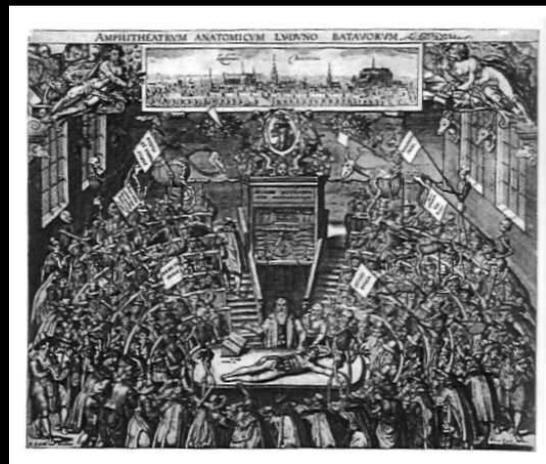




Ilustración 46: Ejemplo de Anamorfosis:  
Hans Holbein, *The Ambassadors*, 1533,  
London, Nacional Gallery.

Fuente: Martin Kempt. *The Science of art, optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. Yale University Press, 1990;



Ilustración 47: Ejemplo de Anamorfosis  
Cónica: Nicéron, *Thaumaturgus opticus*,  
(1646).

Fuente: Martin Kempt. *The Science of art, optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. Yale University Press, 1990;

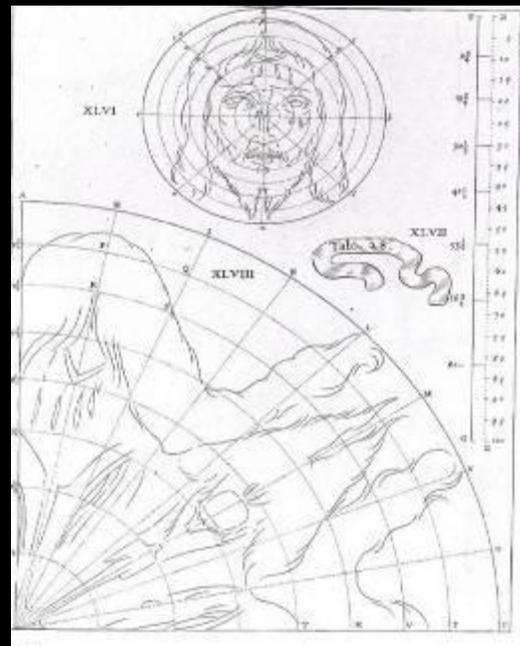


Ilustración 48: Ejemplo de cita: Yasumasa Morimura, *Olympia*, fotografía que hace clara referencia a la *Olimpia* de Monet.  
Fuente: [www.adrienehughes.com](http://www.adrienehughes.com)



Ilustración 49: *Close up*. Fotografía de Jean-Marc Bouju. El fotógrafo francés de la agencia estadounidense *Associated Press* (AP) ha ganado el primer premio del certamen internacional *World Press Photo* 2003, con una fotografía que reproduce la imagen de un hombre iraquí detenido, con la cabeza cubierta, consolando a su hijo de cuatro años. Fuente: [estaticos.elmundo.es](http://estaticos.elmundo.es)



1.-En alguna isla del mar Caspio hay leones como el que se ve, tienen rostro humano pero son salvajes y feroces...

2.-En el último lugar de África, al final de la tierra, hay hombres que son del todo humanos excepto porque tienen el cuello de grulla y en el rostro, pico y barba de gallo...

3.-En el país del gran Tamerlán hay centauros de esta forma...

4.-En algún lugar de Tartaria se han encontrado monstruos como el que veis, tienen un cuello largo sobre el busto y en el extremo una cabeza de grifo, y en el pecho un rostro humano...

Fuente: [www.bium.univparis5.fr/monstres/biblio/bib001709img.htm](http://www.bium.univparis5.fr/monstres/biblio/bib001709img.htm)



Ilustración 50: Monstruos dibujados por Ulisse Aldrobandi en el S.XVI; a cada una de estas imágenes acompaña una leyenda.

Ilustración 51: Ejemplo de teratología contemporánea: el maestro Yoda de la película *Star Wars*, y *E.T.*, el protagonista de la película homónima. Fuente: Google Images.



**Ilustración 52** El Greco, *El entierro del conde de Orgaz*, 1586 -1588- Iglesia de santo Tomé, Toledo. Técnica: Óleo Soporte: Lienzo **Medidas:** 4,87 metros x 3,6 metros.

Fuente: Felipe Garin, *el Greco*. Aldeasa editores, Madrid 1995;



**Ilustración 53:** Jacopo Tintoretto (1518–1594) Scuola di San Rocco 1576-1581 Óleo sobre tela 538 × 325 cm;

Fuente: Camillo Semenzato, *Historia del Arte*. T.III, Grijalbo editores, Barcelona, 1990;



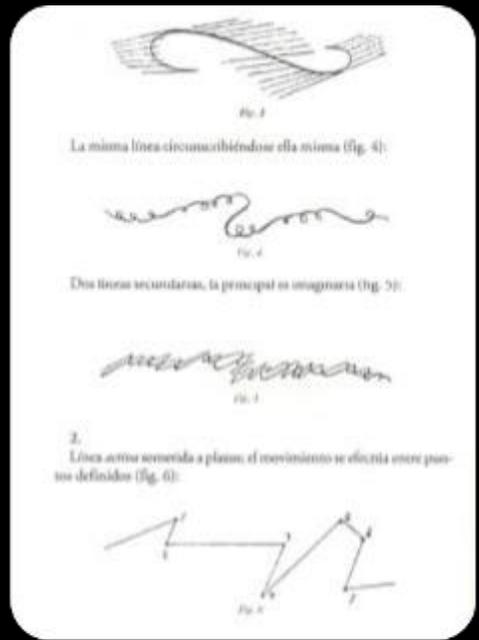
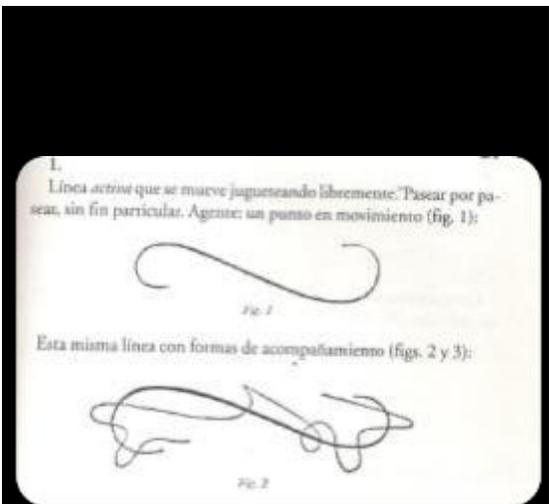
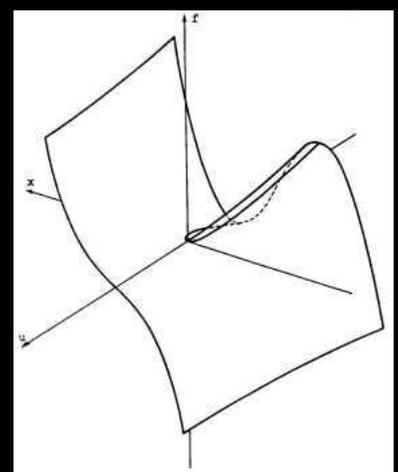
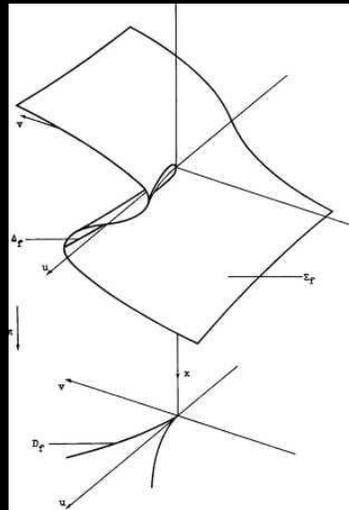


Ilustración Nro. 54: Paul Klee, Apéndice Pedagógico. Fuente: Paul Klee, *Teoría del Arte Moderno*, Cactus, Buenos Aires, 2007 Páginas 71 y 72.

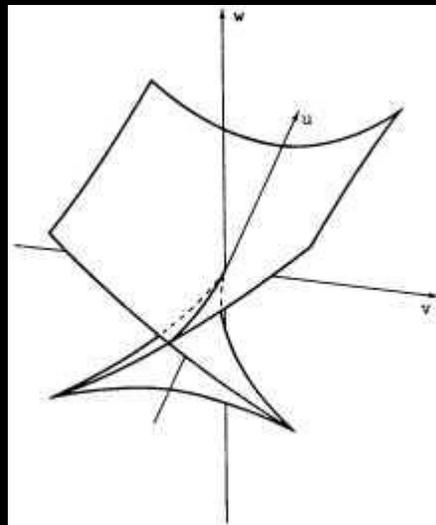
El pliegue



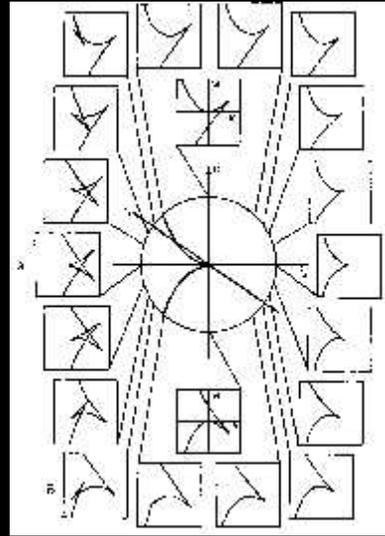
La fronda



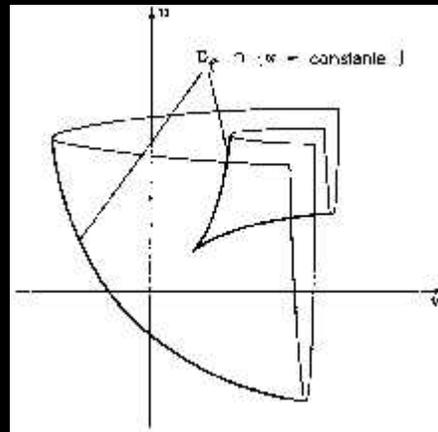
La cola de golondrina



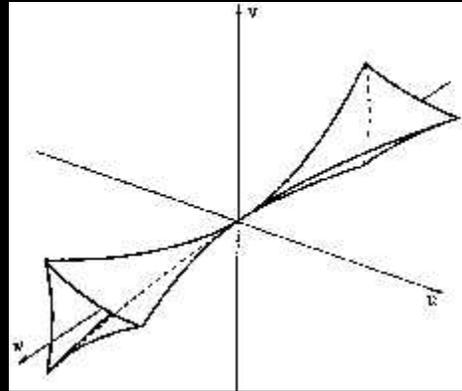
La mariposa



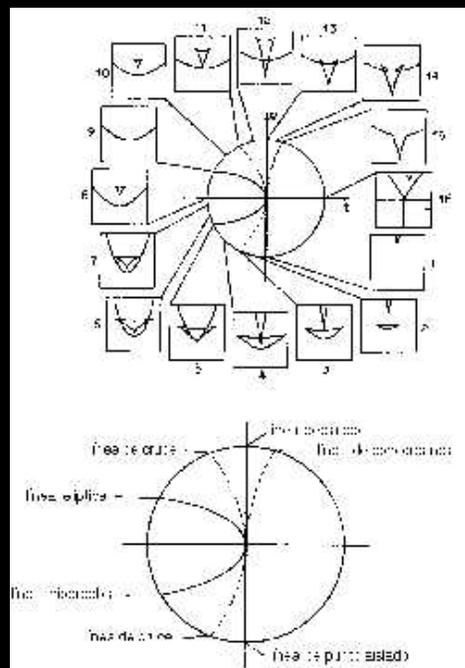
El ombligo hiperbólico



Elíptico



Parabólico



Ilustraciones 55: Fuente [www.uaq.mx/ingenieria/publicaciones/eureka/n13/en1304.pdf](http://www.uaq.mx/ingenieria/publicaciones/eureka/n13/en1304.pdf)  
acceso 12/2/10

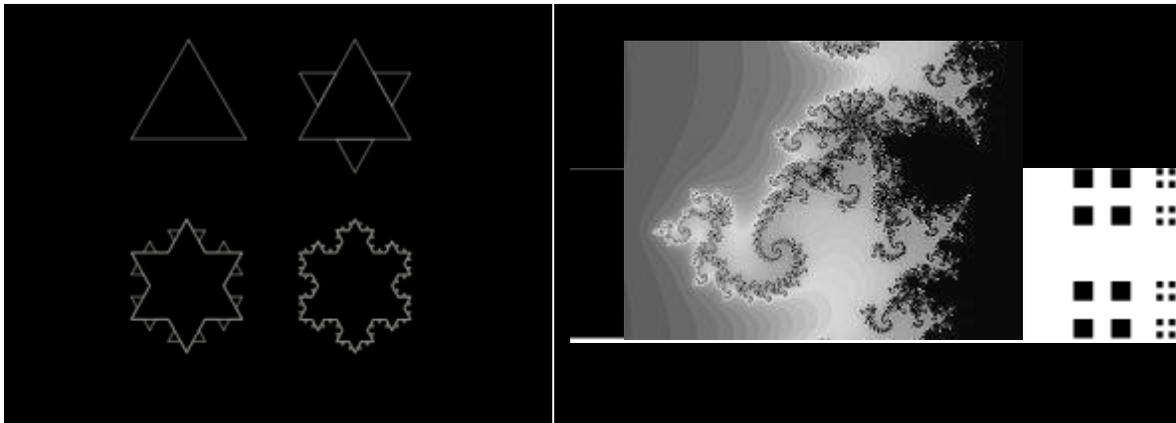


Ilustración 56: Fuente: Holger Van der Boom, Felicidad Romero Tejedor, *Arte Fractal, estética del localismo*, ADI, Barcelona 1998;

Ilustración 57. Polvo de Cantor  
Fuente: Holger Van der Boom,  
Felicidad Romero Tejedor, *Arte  
Fractal, estética del localismo*,  
ADI, Barcelona 1998;.

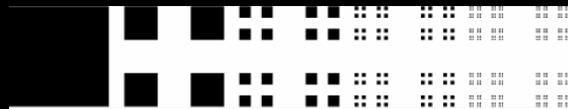
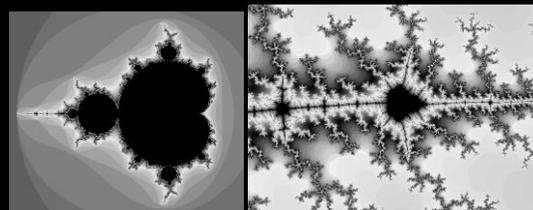
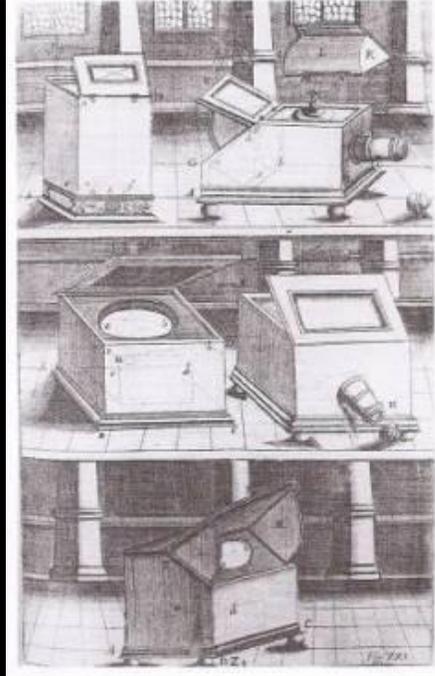


Ilustración 58 fractal de  
Mandelbrot.  
Fuente: Holger Van der Boom,  
Felicidad Romero Tejedor, *Arte  
Fractal, estética del localismo*,  
ADI, Barcelona 1998;



**Ilustración 59 : Camera Obscura.**  
Imagen extraída del *Oculus artificialis teledioptricus*, de Johannes Zahn's Wurzburg. 1685.

**Fuente:** Martin Kempt: *The Science of art*. Pag. 190;



Ilustraciones 60 y 61: Arriba a la izquierda:  
La formación de imágenes en la naturaleza,  
incluyendo la camera obscura de  
Athanasius Kircher en su libro: *Ars magna  
Lucis Umbrae*, Roma 1649. Fuente: Martin  
Kempt, *The Science of Art* pag. 191;  
Derecha: Camera lucida with eye -piece,  
lenses and equipment box, London, Science  
Museum. Fuente: *ibidem*, pag. 200;



Ilustración 62: Frontispicio alegórico del libro de Christopher Scheiner: *Oculus hox est fundamentum opticum*, Innsbruck, 1619. Fuente, Martin Kemp, *The Science of Art*, pag. 192;

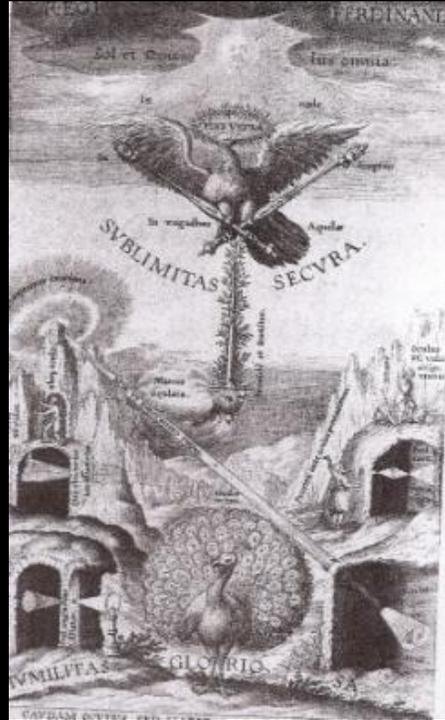


Ilustración 63. Susana Martín Rey, Introducción a la Conservación y Restauración de pinturas, pag. 48;



Deterioros de tipo natural debido a causas físicas y químicas: Debilitamiento estructural (izquierda) y descomposición de la pintura (derecha)

Ilustración 64. Fuente *ibidem* anterior, pag. 105;

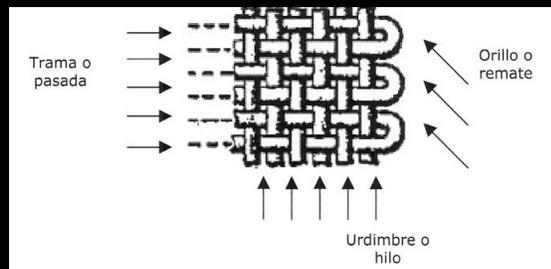


Ilustración 65. Ej. de pintura batik javanés.



Ilustración 66. Ej. De shibori japonés en su versión arashi



Ilustración 67. Metro exit: Temple polímero sobre tela (2008) teñida y plegada. 120 x 160 cm.



Ilustración 68. Los comensales. El problema de tu figura y mi fondo: Temple polímero sobre tela Servilletas de lino pintadas, montadas sobre manta estampada a mano con diseños de flor de lis (2008) 250 x 180 cm. (Medidas variables).



Ilustración 69. Las polillas y la tela. (la pintura no es arte contemporáneo...): Temple polímero sobre tela, e imágenes en silicona (2009) 370 x 350 cm. (Medidas variables)



Ilustración 70. Sangre azul el problema de tu figura y mi fondo: Temple polímero sobre tela (2009)

Tela teñida de azul y plegada, montada sobre tela pintada a mano con banderitas argentinas. 150 x 150 cm.



## **BIBLIOGRAFIA .**

Acosta Rodriguez Severo, *La cera en pintura mural. Análisis e incorporación de los materiales sintéticos a la pintura a la cera*, Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones, España, 1996;

Arbid, M.A. y Hesse, *The Construction of Reality*. Cambridge: University Press, 1986;

Arroyo Ortiz Leticia *Tintes Naturales Mexicanos*, ENAP, Conabio, México 2008;

Baltrusaitis, Jurgis. *Aberrations*. Cambridge: Mit Press, 1989.  
Anamorphic Art. New York: H.N. Abrams, 1976;

Barghelini, Clara y Fuentes Elizabeth, *Guia que permite captar lo bello, los yesos y dibujos en la academia de San Carlos, 1778 – 1916*, UNAM, México 1989;

Barthes, Roland. “Arcimboldo o el retórico y el mago”, en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986;

Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid 1990;

Brea José Luis, *Los estudios visuales: por una epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal Madrid, 2005;

Brea Jose Luis, *Por una economía barroca de la representación*, en Ana María Wash, *Manifiestos del arte posmoderno*; Akal, Madrid, 2000;

Buci-Glucksmann, Chistine, *La Folie du Voir*, Galilée, Paris, 1986;

Calabrese Omar, *La era neobarroca*, ”.Ed. Cátedra, Madrid, 1994;

Carrere Alberto. *Retorica de la Pintura*, Ed. Catedra, Madrid, 2000;

Carrillo y Gariel Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983;

Cennini Cennino, *El libro del Arte*, Akal, Madrid, 1988;

Da Vinci Leonardo, *Tratado de La pintura*, Editorial y Librería Goncourt, Buenos Aires, 1975;

Delamare Francois, Guineau Bernard, *Los colores, historia de los pigmentos y colorantes*, Ediciones B, Argentina, 2000;

Deleuze Guilles, *El Pliegue, Leibniz y el Barroco*, Paidós Básica, Buenos Aires, 2008;

Doerner Max, *The materials of the artista an their use in painting*, Hardcourt, U.S.A., 1984;

D'Ors Eugenio, *Lo barroco*, Aguilar, Madrid, 1944 / Tecnos, Madrid, 1993;

Fahr Becker Gabriele (ed.) *Arte Asiático*, Konemann, edición española: Tandem Verlag, Barcelona, 2006;

Foucault Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1968;

Foucault Michel, *La pensée du dehors*, (Éditions Fata Morgana, Paris, 1986) trad. esp.: Pretextos, Valencia, 1988;

Garin Felipe, *el Greco*, Aldeasa editores, Madrid 1995;

Guillerme J., *Technologie. Enc. Universal*. Vol. 15. París 1973;

Gutiérrez José, *Del fresco a los materiales plásticos*, México, Editorial I.P.N., México 1986;

Jay Martin, "Scopic Regimes of modernity" en Hal foster (ed.) *Vision an Visuality. Discussions in contemporary Culture 2*. Nueva York, Bay Press 1988;

Jay Martin *Downcast Eyes the denigration of visión in twentieth century French Thought*. Berkeley, Univ. California Press, 1994;

Jay Martin, *Ojos Abatidos, la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal, Madrid, 2004;

Kemp Martin. *The Science of art, optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. Yale University Press, 1990;

Kemp Martin, *Visualizations, the nature book of art and science*, University of California Press, Berkeley, 2000 ;

Kinder Hermann, Hilgemann Werner, *Atlas Historico Mundial*, TOMOS I y II, Ediciones ISTMO, Madrid, 1983;

Kircher, Athanasius. *Ars Magna. Lucis et umbrae*. Santiago de Compostela: Universidad, 2000;

- Klee Paul, *Teoría del arte moderno*, Cactus, Buenos Aires, 2007;
- Kraus, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1993;
- Lucie Smith Edward, *Movimientos en el arte desde 1945*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1979;
- Maffesoli Michel, *En el crisol de las apariencias, para una ética de la estética*. Siglo XXI Ed. Madrid, 2007;
- Maltese, Conrado, *Las técnicas artísticas*, Manuales de arte Cátedra, Madrid, 1999;
- Maravall Antonio, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 2002;
- Martín Rey Susana, *Introducción a la Conservación y Restauración de pinturas*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2005;
- Miró Laporta Vicente, *Tintorería, estampados, aprestos y química de materias colorantes: Preparación de materias textiles, hilos y tejidos para la tintura, estampado y apresto*. Imprenta el Serpis, 1917;
- Pastoureau Michel, *Historia simbólica de la Edad Media Occidental*, Ed. Katz, Buenos Aires, 2006;
- Pedrola Antoni, *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, Ariel Patrimonio Histórico, Barcelona, 1998;
- R. de la flor, Fernando. “Anagrama/anamorfosis”, en *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Forma, 1995;
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *La formación del Artista de Leonardo a Picasso – aproximación a estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*, Calcografía Nacional, Madrid, 1989;
- Ruiz Ortega Manuel, *La escuela gratuita de diseño en Barcelona 1775 1808*, talleres gráficos Hostench, Catalunya, 2000;
- Sanchez Ferrer José, *Alformbras antiguas de la Provincia de Albacete*, Universidad de Indiana, Instituto de Estudios Albacetenses, C.S..I.C., confederación española de centros de estudios locales, 1986;
- Santos Gomez Sonia, *Las preparaciones de yeso en la pintura sobre tabla de la escuela española*, Universidad Complutense de Madrid, 2005;

- Semenzato Camillo, Historia del Arte. T.III, Grijalbo editores, Barcelona, 1990;
- Stoichita, Víctor. El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español. Madrid: Alianza Forma, 1995;
- Tagliapietra, Alexandro. La metáfora dello specchio. Lineamenti per una storia simbólica. Milano: Il Mulino, 1991;
- Van der Boom Holger, Romero Tejedor Felicidad, *Arte Fractal, estética del localismo*, ADI, Barcelona 1998;
- Vasari, Giorgio, *Vidas de Pintores, escultores y arquitectos ilustres*, TOMOS I y II, ed. El ateneo, Buenos Aires, 1945;
- Villarquide Ana, *La pintura sobre tela*, San Sebastian Nerea 2004;
- Wolfflin Heinrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Austral, Madrid, 2007;
- Woodfield Richard (comp.), *Gombrich esencial*. Debate, Madrid, 1997;

### **Fuentes electrónicas.**

- [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/adornot/esc\\_frank\\_adorno0009.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/adornot/esc_frank_adorno0009.pdf), último acceso: 12 de Diciembre de 2009;
- <http://www.banrep.gov.co/museo/esp/boletín> ultimo acceso 9 de julio de 2009
- [http://electroneubio.secyt.gov.ar/Juan\\_Huarte\\_de\\_San\\_Juan\\_Examen\\_de\\_ingenios.pdf](http://electroneubio.secyt.gov.ar/Juan_Huarte_de_San_Juan_Examen_de_ingenios.pdf) ultimo acceso, el 10 Diciembre de 2009.
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Arazzo>. último acceso, 22 de Abril de 2010;
- <http://www.koerperwelten.com/de/plastination/plastinationsprozess.html> ultimo acceso: 23 de Abril de 2010
- <http://www.laindustriatextil.com.ar/servicios/historia.htm> ultimo acceso 9 de julio de 2009;
- <http://www.scribd.com> ultimo acceso, el 22 de Marzo de 2010;
- <http://shiboriorg.wordpress.com/> ultimo acceso, 11 de marzo de 2010.

[http://www.toposytropos.com.ar/N6/dossier\\_el\\_quijote/flor\\_notas.htm](http://www.toposytropos.com.ar/N6/dossier_el_quijote/flor_notas.htm) ultimo acceso 9 de Julio de 2009;

<http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/Hiper9Indice.htm> último acceso: 12 de Diciembre de 2009;

### **Revistas**

Bensinson, Marc. *The Significance of Eye Imagery in the Renaissance from Bosch to Montaigne*, Yale French Studies, 47 (1972), 266-290.

Guasch Ferrer, Anna María, *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*, Materia: Revista d' art, ISSN 1579-2641, N° 5, 2005

*R. de la Flor Fernando, Anagrama / anamorfosis Cuadernos de filología francesa, N° 7, 1993, pags. 45-52*

### **Catalogos de Exposición**

Miguel Darienzo, *Catalogo* Galería Isabel Anchorena, Buenos Aires, 2005;

Museo Nacional de Bellas Artes, *Luis Felipe Noé, pinturas 60 – 95*, Catalogo Retrospectiva, Buenos Aires 1995;

Museo Nacional de Bellas Artes, *Berni*, catalogo retrospectiva, Buenos Aires, 1983;

Noé, Luis Felipe. *Noescritos sobre eso que se llama arte*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2009;

Noé, Luis Felipe, *Emergencias*, catálogo de exhibición Galería Rubbers, Buenos Aires, 2003;

Noé, Luis Felipe, *Crujidos*, catálogo de exhibición Galería Rubbers, Buenos Aires, 2005;