UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

La Integración del Espacio en el Lenguaje Pictórico Contemporáneo: planteamientos conceptuales y procesos técnicos

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

David San Francisco Reyes

Director

Manuel Huertas Torrejón

Madrid

© David San Francisco Reyes, 2023

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

LA INTEGRACIÓN DEL ESPACIO EN EL LENGUAJE PICTÓRICO CONTEMPORÁNEO.
Planteamientos conceptuales y procesos técnicos.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

DAVID SAN FRANCISCO REYES

DIRECTOR

MANUEL HUERTAS TORREJÓN

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Programa de Doctorado en Bellas Artes



LA INTEGRACIÓN DEL ESPACIO EN EL LENGUAJE PICTÓRICO CONTEMPORÁNEO.

Planteamientos conceptuales y procesos técnicos.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR:

DAVID SAN FRANCISCO REYES

DIRECTOR:

Prof. Dr. MANUEL HUERTAS TORREJÓN

Madrid, 2023

TESIS DOCTORAL

Programa de Doctorado en Bellas Artes

La Integración del Espacio en el Lenguaje Pictórico Contemporáneo.

Planteamientos conceptuales y procesos técnicos.

Autor:

David San Francisco Reyes

Director:

Prof. Dr. Manuel Huertas Torrejón. Catedrático de Universidad de Técnicas Pictóricas y Materiales.

Facultad de Bellas Artes

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, 2023

AGRADECIMIENTOS.

- Al **Prof. Dr. Manuel Huertas Torrejón** por su acogida y dirección excepcional del desarrollo de esta tesis.

- A la **Prof. Dra. Ruth Chércoles Asensio** que facilitó la realización de los ensayos de materiales incluidos en esta tesis en el Laboratorio de Materiales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

- Al **Prof. Dr. Luis Mayo Vega**, que de su asignatura Arte y Contexto Social obtuve las bases para el desarrollo teórico de esta tesis.

- A mi familia por su constante apoyo durante estos años.

ÍNDICE

RESUMEN 1

ABSTRACT 2

Introducción. 3

Justificación. 8

Hipótesis. 12

Objetivos. 16

Metodología. 19

1. Las transformaciones de la concepción y uso del espacio en el lenguaje pictórico en los paradigmas académico y moderno. 24

1.1. El uso del espacio en la representación pictórica de tres grandes maestros previos al paradigma moderno. Realidad y representación. 29

1.2. El cambio entre paradigmas. Herencias de los grandes maestros, nuevos usos del espacio en el lenguaje pictórico y la reformulación de la representación desde el Cubismo hasta el Informalismo. 34

2. Novedad y Desarrollo. Formas de hacer en el paradigma artístico contemporáneo. 51

2.1. Situación de la producción artística en el paradigma contemporáneo. 54

2.2. El modelo productivo en la investigación artística. Novedad y Desarrollo. 62

2.3. El tratamiento del espacio en la pintura contemporánea. 65

3. La confluencia del campo artístico y el Paisaje Social en la evolución del lenguaje pictórico contemporáneo. 70

3.1. Influencia del contexto en la comprensión del paradigma contemporáneo. Contexto comunicativo y contexto antropológico. 77

3.1.1. Contexto comunicativo. El modelo Orquestal de la escuela de Palo Alto. 78

3.1.2. Contexto antropológico. 81

3.2. Ritos menores en su dimensión comunicativa. 84

3.3. El paso del Contexto al Paisaje Social. Efecto del poder específico en los procesos comunicativos en torno al diálogo entre el objeto artístico y el público. 89

3.3.1. Poder simbólico y agentes culturales. 91

3.3.2. Communitas, Campo y Paisaje Social. 94
3.4. La ceremonia vinculada a la experiencia artística. 97
3.4.1. Espacio y tiempo relativos a la experiencia artística. 97
3.4.2. Los sistemas de comportamiento relativos a la communitas que suponen la creación de la experiencia artística. 100
3.4.3. La obra como elemento de cohesión. 101
3.5. Influencia y reciprocidad del Paisaje Social en la experiencia artística contemporánea. 106
4. La Imagen Tiempo como síntesis de los presupuestos teóricos contemporáneos. 109
4.1. La lectura de la imagen como lenguaje: 112
4.2. La relevancia del fuera de campo en la creación de la Imagen Tiempo desde el lenguaje pictórico. 124
4.3. La influencia del público en el proceso de activación del circuito interno de la Imagen Tiempo 134
4.3.1. Emancipación del público como metodología productora de conocimiento. 137
4.3.2. Una comunidad emancipada como teatro sin espectadores. 140
4.3.3. Análisis de la recepción artística. La interpretación del espectador: Fuera de campo y Paisaje Social 141
5. La imagen vaciada. La imagen Tiempo en el lenguaje pictórico: I-T(f) 146
5.1. La Imagen Vaciada 148
5.1.1. La relación fondo-figura en la situación de recepción y participación del espectador ante la imagen vaciada. 152
5.1.2. Relación fondo-figura e intervención del campo en la percepción de la imagen vaciada 157
5.2. Los Fondos Definibles. 163
5.2.1 La integración de los Fondos Definibles en la imagen. El Muro de Berlín como construcción abierta y flexible a los Fondos Definibles. 176
5.2.2. La experiencia artística como espacio legible. 181
5.3. I-T(f). La Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles. 186

5.3.1. Proyección del signo en la mente del espectador: la parte del contemplador. 187

5.3.2. Elementos que permiten la creación de un interpretante actualizable. 193

6. La imagen vaciada de carácter centrífugo. Procesos técnicos de integración del espacio en el lenguaje pictórico. 205

6.1. Elementos compositivos que permiten la salida desde la imagen hacia el fuera de campo. 210

6.2. El centro y composición del fuera de campo externo omnisciente. Retorno desde el fuera de campo. 236

6.2.1. La influencia de los centros dinámicos atendiendo únicamente al espacio interior a la obra. Dicotomía salida / entrada.: 238

6.2.2. La importancia del fuera de campo en el reparto de influencias en la composición. La situación del espectador. 246

6.3. El retorno desde el fuera de campo a la imagen mediante la proyección. 250

7. Aproximación técnica del desarrollo de los elementos metodológicos en torno a los Fondos Definibles. 267

7.1. Los Fondos Definibles y su integración en la imagen. Resinas sintéticas en dispersión acuosa como material de construcción del muro. 269

7.1.1. Resinas sintéticas en la creación de la imagen vaciada: aplicación y manipulación. 273

7.1.2. Estudio de posibilidades técnicas de una resina poliacrílica en dispersión acuosa: Acril 33. 294

7.1.3. Estudio de la aplicación de la resina Acril 33 como aglutinante, consolidante y barniz final de la obra pictórica. 308

7.1.4. Consideraciones derivadas de la aplicación del procedimiento del grattage sobre la capa pictórica compuesta por Acril 33. 317

7.2. Integración del espacio externo a la obra en la imagen. Aplicación de metales en la película pictórica: 320

7.2.1. Descripción de los procedimientos de aplicación de metales sobre el soporte artístico: 322

7.2.2. Materiales de protección de la superficie metálica. 340

7.3. Aplicación de metales por métodos alternativos: 349

7.3.1. Transmisión electrolítica sobre una superficie dorada con mordiente magro. 354

7.3.2. Fundamentos de la fotografía tradicional como preparación de un soporte que permita una reacción electrolítica. 359

7.3.3. Aplicación del reactivo de Tollens sobre el soporte pictórico: 363

8. Síntesis de los procedimientos y metodologías estudiados en la creación del signo I-T(f). . 369

8.1. Combinatoria e interacción de los materiales y procedimientos estudiados. 370

8.1.1. Preparaciones basadas en los copolímeros sintéticos estudiados. 371

8.1.2. Construcción del estrato pictórico basado en resina Acril 33. 375

8.1.3. Aplicación de materiales grasos sobre un estrato pictórico basado en resina acrílica. 378

8.1.4. Combinatoria de procedimientos en la aplicación de metales sobre la película pictórica. 379

8.2. Construcción del signo a través de los procedimientos técnicos y elementos metodológicos estudiados. 389

8.2.1. Propuestas compositivas de una imagen vaciada de carácter centrífugo. 391

8.2.2. El muro como vínculo entre objeto y representamen. 398

8.2.3. Síntesis de elementos que componen el representamen vinculando objeto e interpretante. 406

Conclusiones 410

Bibliografía. 420

Webgrafía. 425

Índice de imágenes 434

Índice de esquemas. 445

Índice de tablas. 446

RESUMEN

La integración del espacio externo a la imagen desde el lenguaje pictórico de una forma actualizada y actualizable constituye el eje central del trabajo y será objeto de estudio a lo largo de la tesis.

Este objetivo será abordado desde una doble metodología, de una parte, se analizan las condiciones y características teóricas que deben ser tenidas en cuenta en su planteamiento y por la otra, los procedimientos y técnicas que permitirán alcanzar este objetivo.

La producción de una imagen que integre el espacio externo a la misma debe tener en cuenta el permanente estado de actualización del Paisaje Social en el que se inscribe la obra y que la rodea.

Como la imagen pictórica es estática por definición y el Paisaje Social está en permanente estado de actualización, se propone como respuesta a esta problemática la aplicación de la Imagen Tiempo, estudiando los elementos fundamentales que constituyen el Paisaje Social y cómo éstos pueden verse integrados en la imagen, concluyendo en la necesidad de tener en cuenta los Fondos Definibles como elemento protagonista en la imagen buscada.

Los elementos que componen los capítulos han sido establecidos siguiendo una ruta metodológica que permite concluir en la creación de una imagen vaciada que actúe como vínculo entre el Paisaje Social y el espectador, proponiendo una obra que permita la proyección de nuevas secuencias de imágenes basadas en la experiencia previa del contemplador.

Se estudian diferentes mecanismos que respondan a la lógica de actualización del Paisaje Social contemporáneo, concluyendo en tres aspectos que compondrán la recepción y construcción de la imagen para permitir la producción de un significado actualizado y actualizable. Hemos denominado al resultado de este proceso I-T(f).

Palabras clave: Atlas Mnemosyne, Communitas, Fondos Definibles, Imagen Tiempo, Imagen Vaciada, Lenguaje Pictórico, Paisaje Social, Procedimientos Técnicos, Público Emancipado.

ABSTRACT

The integration of the external space to the image from the pictorial language in an updated and updateable way constitutes the central axis of the work and will be the object of study throughout the thesis.

This objective will be approached from a double methodology, on one side, the theoretical conditions and characteristics that must be taken into account in its approach are analyzed and, on the other, the procedures and techniques that will allow this objective to be achieved.

The production of an image that integrates the external space to itself must consider the permanent state of updating of the social landscape in which the work is inscribed and that surrounds it.

As the pictorial image is static by definition and the social landscape is in a permanent state of updating, the application of the time image is proposed as a response to this problem, studying the fundamental elements that constitute the social landscape and how they can be seen integrated into the image, concluding in the need to take into account the definable backgrounds as the main element in the searched image.

The elements that make up the chapters have been established following a methodological route that allows us to conclude in the creation of an emptied image that acts as a link between the social landscape and the viewer, proposing a work that grants the projection of new sequences of images based on the viewer's previous experience.

Different mechanisms that respond to the logic of updating the contemporary social landscape are studied, concluding in three aspects that will compose the reception and construction of the image to allow the production of an updated and updateable meaning. We have called the result of this process I-T(f).

Key words: Atlas Mnemosyne, Communitas, Definable background, Time Image, Empty Image, Pictorial Language, Social Landscape, Technical Procedures, Emancipated Public.

Introducción.

El paradigma artístico contemporáneo integra múltiples facetas donde se da un constante traspaso de capital social, económico y simbólico entre todos los actores que intervienen en el proceso artístico. El nuevo capítulo abierto en la investigación artística, iniciado durante la década de los sesenta del siglo pasado, no dejó indiferente a nadie, e incluso los mayores detractores del arte contemporáneo se ven obligados a aceptar que se ha dado un cambio en los planteamientos fundamentales de la producción artística, modificando las bases de la investigación y el desarrollo en las diferentes disciplinas que se integran en el campo del arte.

En este trabajo de investigación se estudian aspectos fundamentales en la creación dentro del paradigma artístico contemporáneo, haciendo un breve recorrido histórico-artístico de los movimientos que propiciaron el paso a la contemporaneidad, los nuevos repartos del capital simbólico y la influencia del público en la producción artística. Se estudia la alternativa contemporánea al motor de la producción artística del paradigma anterior, la novedad, postulando la sustitución de este concepto por otro más operativo, acorde con el momento actual, que integre y responda a las necesidades del Paisaje Social en el que la obra se ve inserta, el desarrollo.

En ese momento se replantean los pilares fundamentales de la producción artística que se habían erigido como esenciales durante el auge del arte moderno. Se llegó a concluir en la denominada muerte de la pintura por el agotamiento de la pintura pura, característica de la teoría greenbergeriana[1] hegemónica durante buena parte del siglo pasado.

Para poder acceder a la producción de conocimiento, que sea relevante en el espectador, es necesario comprender el papel que juega este nuevo público, que ya no es pasivo frente a la obra de arte, sino que se transforma en un público emancipado, que cuenta con un fuerte capital simbólico y que ya no se limita a recibir un producto final cerrado, convirtiéndose en partícipe necesario en la creación de la experiencia artística, compitiendo por el reparto de este capital con el resto de agentes culturales involucrados en la creación y recepción del objeto pictórico y así mismo siendo el objetivo del conocimiento que la obra tiene que ofrecer.

La noción de desarrollo, en sustitución del concepto de novedad, involucra a todos los agentes que participan en el proceso artístico de forma activa, permitiendo que

[1] GREENBERG, Clement, 2006. *LA PINTURA MODERNA y otros ensayos.* Madrid: Ediciones Siruela.

la creación de la obra ya no recaiga en la genialidad del artista en su estudio, sino que sea un proceso más cercano a todos los agentes. Las teorías artísticas que actúan como fundamentos del modo de entender un lenguaje artístico y los manifiestos quedan atrás, dejando paso a un proceso de aprendizaje y producción de conocimiento cercano al modelo de comunicación orquestal propuesto por la escuela de Palo Alto, en la que la obra actúa como un interlocutor ante un espectador emancipado.

Para alcanzar este objetivo, es necesario un cambio en la concepción artística, el artista ya no puede afirmar un conocimiento unilateral desde su torre de marfil, ni los diferentes agentes culturales (críticos, comisarios y teóricos) tienen la capacidad única de validación. Es un proceso en el que todos comunican y que requiere un cambio de pensamiento, dejando el yo soy, característico del paradigma anterior, para concebir la obra desde el punto pienso que soy, más humilde y, sobre todo, más cercano al Paisaje Social que rodea la creación artística.

Para entender las virtudes y dificultades a las que nos enfrentamos en el proceso comunicativo consideramos que, en el estudio del Paisaje Social, de su composición y desarrollo, se encuentran las claves fundamentales que permiten la creación de una obra con la capacidad de ser productora de conocimiento. Este concepto deriva de los campos de la sociología y la antropología en combinación con la investigación artística. Consideramos necesario realizar este análisis desde una perspectiva interdisciplinar que complemente los planteamientos realizados desde el lenguaje artístico.

El Paisaje Social contemporáneo tiene como principal característica una transformación extremadamente acelerada, en la que los comportamientos sociales se modifican constantemente. Ya no es posible hablar de un único contexto, sino que resulta necesario entender todos los aspectos que componen la nueva realidad social. Este hecho pone de manifiesto la necesidad de una investigación colaborativa con los campos de la antropología y la sociología.

Motivados por el objetivo de producir un conocimiento relevante en un espectador activo, encontramos la Imagen Tiempo, que permite, no solo analizar la producción de la imagen y las relaciones que ésta suscita con todo lo que le rodea, sino que también absorbe y pone en positivo el Paisaje Social en el que se inserta. Esta forma de comprender la imagen es propia del paradigma artístico contemporáneo, ya que asume los retos característicos del momento actual y propone la creación artística desde una metodología de investigación cercana y adaptable a la evolución de la realidad social.

La forma de comprender la imagen en la contemporaneidad ya fue materializada por Aby Warbug desde el Atlas Mnemosyne. Esta imagen está fuertemente relacionada con la Imagen Tiempo y propone claves fundamentales para esta investigación. Los paneles de imágenes del historiador valoran la necesidad de un espectador activo, un espectador emancipado, que no observe desde la distancia, sino que se comprometa en la producción de la misma, recogiendo los códigos digitales y analógicos, perspectivas Etic y Emic, que la componen y que active los circuitos internos de la imagen, estableciendo una relación entre las tres imágenes que componen cualquier obra, un ex-ante y un ex-post que forman parte indisoluble de la imagen perceptible.



Fig. 1. WARBURG, Aby, 1929. *Mnemosyne Picture Atlas, First Series, Panel 39 del Atlas Mnemosyne*. Fotografía. The Warburg Institute. Inglaterra.

La imagen seleccionada se muestra como una buena introducción a los temas que comprenden esta tesis porque es la obra condenada a no verse acabada nunca o a verse reconfigurada constantemente por cada espectador en cada momento que la

visualice, donde las recombinaciones entre las relaciones de las imágenes ocupan constantemente nuevos espacios y los circuitos internos de la imagen son expuestos claramente. Un constructo de imágenes, una Imagen Tiempo. Como expone el historiador del arte George Didi Huberman sobre el trabajo de Aby Warburg:

> *"A la unicidad del cuadro sucede, en una mesa, la apertura continua de nuevas posibilidades, nuevos encuentros, nuevas multiplicidades, nuevas configuraciones."*[2]

Realizamos un breve recorrido por la evolución del uso del espacio en el lenguaje pictórico a lo largo de la historia, desde los grandes maestros del Barroco hasta nuestros días. Se buscarán los avances derivados de las herencias de las diferentes épocas y su repercusión en las aproximaciones a la creación artística, demostrando como muchas de las propuestas, técnicas y teorías realizadas en los diferentes paradigmas se han actualizado, pero siguen contando con vigencia en el momento contemporáneo. Estudiamos los Fondos Definibles, compuestos de la sedimentación de las ceremonias, y proponemos la imagen vaciada como síntesis de la investigación planteada en esta tesis y como propuesta para la creación de una imagen que sea productora de conocimiento.

La imagen que proponemos se posiciona como una fina película sobre el estrato de la construcción social en la que se encuentran los Fondos Definibles y permite acceder a un conocimiento de la realidad que parece quedar sepultado por las actividades sociales: las ceremonias, en las que los partícipes de la comunidad se ven inscritos. Esta aproximación a la creación de la imagen otorgará al objeto artístico la capacidad de actualización y adaptación a la realidad social contemporánea, asumiendo su evolución y adaptando su capacidad narrativa a este nuevo público emancipado.

Otra perspectiva necesaria para la creación de una imagen productora de conocimiento pasa por entender la construcción de la realidad social y los espacios de acción que la componen, que serán objeto de estudio en esta tesis, analizando la posibilidad de acceso a conocimiento en los diferentes contextos que componen el Paisaje Social y sus espacios de tránsito.

La imagen y su recepción por parte del público buscará la creación de un espacio en el que la producción de conocimiento se dé desde una igualdad de las voluntades del espectador, el artista y la obra; donde el público no será seducido por imágenes,

[2] DIDI HUBERMAN, George, 2010. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?.* España: Museo Reina Sofía. pp. 18 - 19

sino que deberá actuar como investigador y se involucrará activamente en la experiencia artística.

Muchos de los aspectos que componen este trabajo parten del estudio de prácticas artísticas ya iniciadas en los paradigmas académico y moderno; por ello, consideramos necesario para la creación de un objeto artístico capaz de producir conocimiento en los términos planteados, el análisis de los procedimientos técnicos que ya propusieron los grandes artistas y realizar un recorrido hasta el momento contemporáneo desde su carácter práctico, llevando a cabo ensayos con materiales tradicionales y contemporáneos, actualizando los procedimientos si fuese necesario y el uso de las herramientas pictóricas en la producción de un conjunto de obras que respondan a los objetivos de esta tesis.

En definitiva, en este trabajo analizamos las siguientes cuestiones esenciales: Los aspectos que envuelven la experiencia artística, la posición del espectador como actor dentro de una communitas, la recepción de la obra por parte de un público emancipado, la construcción de un signo basado en la aplicación de la Imagen Tiempo desde los Fondos Definibles: I-T(f) y, finalmente, el estudio de planteamientos metodológicos y procedimientos técnicos que permitan alcanzar la creación de una imagen actualizada y actualizable.

Justificación.

En el periodo de posguerra del siglo pasado se da un creciente malestar social y político en occidente que desemboca en las movilizaciones de Mayo del 68 con epicentro en Francia y que alcanzarán repercusión global. La serie de sucesos acontecidos como las manifestaciones contra la guerra de Vietnam, especialmente en Estados Unidos, o la Primavera de Praga en Europa que produce el desencanto general de la izquierda progresista con el régimen soviético, evidencian el malestar social de la época. Es en este momento cuando se extiende y generaliza la *muerte de la pintura*, idea que algunos pensadores y críticos de gran relevancia en el campo del arte mantienen en la actualidad. El público, la crítica y los artistas buscan nuevos lenguajes que expresen la realidad social de la época, considerando que la pintura ya no sirve al pueblo, sino a unos pocos privilegiados y que los artistas pictóricos ya no se encuentran en las barricadas sino en lujosos estudios trabajando para las élites económicas.

Como respuesta a esta separación entre arte y vida la mayoría de agentes culturales dejan de lado la pintura en las principales exposiciones y grandes eventos, como escribe el pintor y escritor Yishahi Jusidman:

> *"Los paladines curatoriales de estos eventos determinaron someternos a una estricta dieta de videoarte, intervenciones, acciones, instalaciones…"*[3]

No obstante, el pensamiento acerca de la imagen continúa avanzando en las posibilidades del arte en la sociedad contemporánea y así surge un nuevo eslabón en la cadena infinita del conocimiento artístico, la Imagen Tiempo.

La práctica pictórica queda relegada a un segundo plano, mientras el arte conceptual, el Land Art y el Arte Mínimal se abren paso. Es en esta época cuando comienzan a surgir la cultura DJ, del remixeador, y la postproducción entra en escena bajo el cambio de premisa:

> "*Se ha pasado de ¿Qué es lo nuevo que se puede hacer? a ¿qué se puede hacer con?*"[4]

Esta nueva forma de concebir el proceso artístico hunde sus raíces en los planteamientos artísticos duchampianos. Y es que el concepto de *novedad*, que ha servido como uno de los pilares fundamentales en la modernidad, parece haber

[3]JUSIDMAN, Yishahi, 2010. *Acerca de la muerte de la pintura.* [Consulta: 07/12/2020.] Disponible en: http://www.yishaijusidman.com/acerca-de-la-muerte-de-la-pintura-2/

[4] BOURRIAUD, Nicolas, 2009. *Postproducción.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. p.13.

quedado desactualizado. Se concluye que en el paradigma contemporáneo la investigación artística no puede dar resultados estancos, un momento final en la investigación. Como escribe Bourriaud:

> "*La obra de arte ya no es un terminal, sino un momento en la cadena infinita de contribuciones"*[5].

En esta tesis suscribimos esta idea y por ello consideramos de importancia capital echar la vista atrás para darnos cuenta de cómo muchas de las investigaciones de siglos pasados todavía son relevantes en la producción de conocimiento.

Tras los cambios políticos y sociales antes referidos, la pintura quedó relegada a las manos de unos pocos que se dedicaban a especular con ella como si de un valor bursátil se tratase, convirtiéndose en objeto fetiche para los grandes capitales. Esta nueva burbuja generada alrededor de todas las artes y en concreto del objeto pictórico solo alejó más este lenguaje del Paisaje Social de la época.[6]

La burbuja estallaría al mismo tiempo que se producía la caída del mercado financiero de Wall Street en el año 1989 que supuso una grave crisis para el mercado del arte, iniciándose un tiempo en el que la pintura, pese a mantener su importancia en las subastas artísticas, buscaría nuevamente la reconexión con el Paisaje Social.

Pero ¿Es verdad que el lenguaje pictórico sigue sufriendo tal desconexión con la realidad social? Muchos de los grandes pensadores de finales del siglo XX y principios del XXI así lo proclaman en grandes publicaciones, como el mencionado texto: *Arte desde 1900* [7], en el que vemos como la pintura tiene un lugar hegemónico antes de la Segunda Guerra Mundial y su pérdida absoluta de relevancia según se acerca el fin de siglo; pero en la última época el conjunto de la sociedad ha recuperado su fe en este lenguaje. Se ha producido esa reconexión, en el que arte y sociedad vuelven a trabajar unidos.

El lenguaje pictórico ya no busca ocupar el lugar hegemónico que ocupó en paradigmas anteriores, sino que se convierte un lenguaje artístico disponible para la experimentación y la mezcla con el resto de las prácticas artísticas. Hereda preocupaciones y postulados característicos de la modernidad relevantes en el

[5]Ibidem., p.16

[6]JUSIDMAN, Yishahi, 2010. Op. Cit.

[7]FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind., BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D., 2006. *Arte desde 1900.* Madrid: Akal S.A.

momento actual, considerando que estas investigaciones están lejos de darse por concluidas.

Condensamos las demandas de muchos de los artistas contemporáneos que producen en la actualidad en la cita de la comisaria gallega Chus Martínez:

> *"Un núcleo importante de la producción artística contemporánea aspira a desarrollar obras y circunstancias desde las cuales sea posible leer el pasado con libertad, tomar impulso y asomarse a lo desconocido"*[8]

Es en este espacio de conexión entre presente y pasado donde se da la producción artística, que parte de la necesidad de continuar las investigaciones iniciadas durante el paradigma anterior.

El comisario y escritor Barry Schawabsky escribe sobre la relevancia del cambio de planteamiento en la aproximación al lenguaje pictórico llevado a cabo por los artistas después de la segunda mitad del siglo pasado:

> *"In order to understand the situation of painting today, it´s important to look to the late 1950s and 1960s, where art was redefined."*[9]

Los nuevos planteamientos en la práctica pictórica contemporánea responden a un cambio de perspectiva; ya no se busca proclamar a través de la obra *yo soy* y se deja paso a la cuestión *Pienso que soy*[10]. Es en este cambio en la búsqueda de las preguntas esenciales del lenguaje pictórico donde se sitúa nuestra investigación.

Orientamos el trabajo a recoger y conjugar los planteamientos producidos desde diferentes disciplinas de conocimiento con la finalidad de explorar nuevas vías de producción de conocimiento desde el lenguaje pictórico.

Se plantea en esta tesis desde una aproximación teórico - práctica, la búsqueda de una imagen capaz de asumir los cambios constantes que se producen en el Paisaje Social en el que esta se inserta partiendo desde la construcción de una communitas que propicie una comunicación interpersonal entre los integrantes del público, los agentes culturales y la propia obra con el objetivo de producir conocimiento en el espectador.

En la búsqueda de la creación de esta imagen y asumiendo este cambio de perspectiva acerca de la significación del arte, se vincula directamente el paso de la

---

[8] MARTINEZ, Chus, 2010. *Felicidad clandestine. Index* [en línea]. Barcelona: MACBA, 2010. No 0. Pp 10 – 13 [Consulta: Octubre 2019] Disponible en: https://www.macba.cat/PDFs/index/00_cas.pdf, p.12

[9] SCHWABSKY, Barry, 2015. *Vitamin P* Londres: Phaidon. p.6

[10] GODFREY, Tony, 2010. *La pintura hoy.* Barcelona: Phaidon.

Imagen Materia a la Imagen Tiempo[11] introducida por el teórico Guilles Deleuze. Respecto a la memoria que actúa sobre la Imagen-Film Brea escribe:

> *"Lo que esta forma de memoria hace entonces es permanentemente recordarnos que cada tiempo cortado en la representación pertenece irrevocablemente a un continuo del que únicamente forma parte como transcurrir del acontecimiento, constante advenir de la diferencia sobre cada ´lo mismo"* [12]

En un paisaje cada vez más volátil, la Imagen Tiempo permite una adaptabilidad vinculada directamente a los cambios rituales sociales, conformando los espacios constituidos a través de la sedimentación de las ceremonias de cada época. Por ello el lenguaje pictórico no puede ni debe, ser estático, como sostiene Brea sobre la Imagen Materia, sino que, sin ser sometido a una profunda revisión, el lenguaje pictórico jamás podrá aspirar a una representación fiel de la realidad social.

Para resolver este problema exploramos las posibilidades que ofrece el lenguaje pictórico, como herramienta que permita al espectador actualizar la significación de la obra a la que atiende con el fin de fomentar un diálogo entre obra y espectador en la que la actualización del significado forma parte de cada pieza.

La problemática del diálogo entre obra y espectador ya ocupó la agenda de muchos de los autores durante el siglo pasado, siendo un problema que muchos de los artistas contemporáneos siguen queriendo resolver a través de nuevos recursos técnicos y planteamientos novedosos.

En este escrito se plantea colaborar en la investigación artística y aportar un nuevo eslabón a la cadena infinita[13] que supone el estudio artístico en la contemporaneidad.

---

[11] BREA, José Luís, 2010. *Las tres eras de la imagen. Imagen - Materia, Film, E-Image.* Madrid: Akal. p. 46

[12] Ibid., p.42

[13] En expresión de Bourriaud.

Hipótesis.

La hipótesis principal de la que parte esta tesis se centra en postular la capacidad productora de conocimiento del lenguaje pictórico en el paradigma contemporáneo, derivada del estudio de la situación de este lenguaje en la sociedad actual, su relevancia y las posibilidades que ofrece en el Paisaje Social en el que se inserta.

Para encontrar las claves que nos permitan corroborar o desmentir esta hipótesis y ante la complejidad del momento contemporáneo, es necesario realizar un estudio interdisciplinar que nos permita obtener una perspectiva mayor de todos los componentes sociales y artísticos que intervienen en la recepción de la experiencia artística, los modos de aproximación entre los diferentes espectadores a la obra y la capacidad comunicativa que ésta sea capaz de generar.

Por ello, consideramos que en las investigaciones realizadas en los campos de la antropología y la sociología encontraremos claves fundamentales para comprobar nuestra hipótesis principal.

Consideramos que una parte esencial de la producción de conocimiento se da desde la creación de una experiencia artística proclive a la comunicación interpersonal entre los diferentes agentes sociales y la obra.

En una aproximación a este trabajo realizada con anterioridad[14], analizamos brevemente la evolución de la percepción artística dada con el cambio de paradigma y como la motivación del artista se había visto modificada, pasando del *yo soy* al *pienso que soy*, más cercano y consciente de la realidad social. En esta tesis desarrollamos este cambio en la concepción de la creación artística y las nuevas vías que se han abierto en la producción artística y de conocimiento.

El estudio de estas cuestiones nos lleva a plantearnos la segunda de nuestras hipótesis que deriva del estudio del paso al *pienso que soy*; para ello, postulamos que la aplicación de la Imagen Tiempo al lenguaje pictórico contribuye a la construcción de una obra artística con capacidad productora de conocimiento a través del diálogo entre obra y espectador.

[14] SAN FRANCISCO, David. 2018. *Los fondos grises u homogéneos como propuesta pictórica contemporánea.* Madrid : E-Prints Complutense.

Este hecho nos lleva al estudio de esta imagen, el análisis de su concepción teórica originaria en el campo cinematográfico y su posible aplicación real y efectiva al lenguaje pictórico.

Para generar una Imagen Tiempo desde el lenguaje pictórico se deberán hallar metodologías que permitan generar una elipsis entre el campo y el fuera de campo, generando espacios que sean proclives a la actualización en base a lo que ocurre más allá de sus márgenes.

Sustentamos esta hipótesis en las obras de algunos de los grandes maestros de la historia del arte, partiendo desde los pintores flamencos hasta llegar a los artistas contemporáneos. Haciendo hincapié Diego Rodríguez de Silva y Velázquez y los diferentes tratamientos compositivos propuestos en sus obras, concretamente en la obra *Pablo de Valladolid* (1635) y en *Las Meninas* (1656) que serán objeto de estudio en los capítulos posteriores.

Gracias a estos referentes se postula la viabilidad de producir desde el lenguaje pictórico una elipsis que comunique el campo con el fuera de campo, permitiendo el paso de una Imagen Materia de un conocimiento estático a una Imagen Tiempo de carácter actualizable.

Consideramos la obra de arte como un motor en la producción de conocimiento, que no es estático y que debe actualizarse constantemente ante un Paisaje Social en permanente evolución, capaz de generar un conocimiento relevante en el espectador que participe de la experiencia artística que propone la obra.

En palabras de José Luís Brea, sobre la Imagen Materia y la Imagen Tiempo, la primera se consume en un tiempo interno exclusivo y estático mientras que la Imagen Tiempo se dispara incontrolable cuando la propia imagen descubre que el tiempo le pertenece.[15] De esta forma, el nuevo planteamiento acerca de la imagen la convierte en un verdadero interlocutor en el diálogo establecido entre imagen y espectador.

La producción del conocimiento ya no depende del artista genial en la soledad de su estudio, sino que debe proponer una obra con capacidad de nexo entre espectador y Paisaje Social, como catalizador de la realidad que rodea al espectador y en la que se da la experiencia artística.

[15] BREA, José Luís, 2010. Op. Cit. p.39-46.

Esta idea nos lleva a estudiar la profundidad de la conexión entre arte y Paisaje Social, que parecía haber quedado relegada a un segundo plano en el paradigma moderno y que vemos acentuada en la contemporaneidad.

En esta búsqueda de formas de hacer en la actualidad, el objetivo ya no reside en realizar una investigación absoluta, sino que se establece un modo de investigación por paradigmas, basado en pequeñas aportaciones, herederas de las ideas del pasado, proponiendo nuevas claves en la cadena infinita que supone el avance en la investigación artística.

Por ello, el concepto de novedad que actuó como motor fundamental en el pensamiento y práctica artística durante el siglo XX, ha quedado desactualizado y, siguiendo el postulado de Nicolas Bourriaud[16], es necesaria su renovación, proponiendo un nuevo concepto de novedad que se adecúe al tiempo presente, un tiempo en el que los fundamentos de la imagen se ponen en cuestión.

Cabe destacar que, tras la denominada Revolución de Mayo del 68, el arte ha mostrado especial interés en recuperar la conexión con el Paisaje Social en el que se inserta y, como resultado, todos los lenguajes artísticos han sido sometidos a un proceso auto reflexivo, con el fin de alcanzar una reconexión entre arte y vida.

La última de las hipótesis que será objeto de desarrollo en esta tesis se centra en proponer un mecanismo que permita la producción de un conocimiento actualizado y actualizable en la imagen. Para ello se postula que los Fondos Definibles serán aquellos que sustenten y fomenten la producción de conocimiento por parte del espectador, situando la imagen como vínculo entre el público y el fondo generado por el conjunto de ceremonias que sustentan la realidad social contemporánea.

Atendiendo a esta idea, se propone la creación, desde el lenguaje pictórico, de una obra capaz de establecer un camino para la comunicación entre el Paisaje Social y el público, permitiendo los procesos de deducción y proyección por parte del espectador.

Esta forma de entender la construcción del objeto artístico, no debe darse únicamente en el plano teórico, sino que, también y especialmente desde el punto de vista técnico.

Siguiendo este interés, se estudia la viabilidad de la síntesis de materiales y procedimientos técnicos tradicionales con materiales de reciente aparición, así como la aplicación de recursos técnicos de carácter industrial al lenguaje pictórico.

[16] BOURRIAUD, Nicolas, 2009. Op. Cit.

La experiencia artística depende de la recepción de la obra por parte de un público emancipado; por ello, consideramos de especial interés estudiar la comunicación interpersonal que propicia la recepción del objeto artístico y la construcción de communitas efímeras que suscita el diálogo entre los diferentes agentes sociales que intervienen y la obra, dando lugar a una comunicación productora de conocimiento.

Centramos el estudio en las posibilidades que alberga el lenguaje pictórico para la producción de conocimiento en la contemporaneidad. Por ello, consideramos relevante el análisis de todas las aproximaciones realizadas desde este lenguaje y exploramos las posibilidades que ofrece la abstracción ambigua[17] en la construcción de un catalizador que construya puentes entre el espectador y el Paisaje Social contemporáneo.

Al encontrarse este lenguaje en un punto intermedio entre figuración y abstracción, permite buscar mecanismos para actualizar el concepto de novedad desde el paso de la Imagen Materia a una Imagen Tiempo que asuma el reto de representar y mantener una producción de conocimiento actualizada al Paisaje Social contemporáneo.

Los nuevos planteamientos sobre la pintura abstracta vuelven a conectar con la experiencia del artista y de la sociedad, formando el Paisaje Social en el que se inserta una parte esencial de la obra, dejando atrás las críticas del *Zombie Formalism* que parecían haberse apoderado de la práctica artística occidental durante el S. XX:

> *"En el resto del mundo, el mestizaje generó nuevos tipos de pintura, posibilidades inéditas."*[18]

Por ello, postulamos que, en el estudio de los lenguajes pictóricos y el análisis de las diferentes aproximaciones realizadas en la época contemporánea, el acercamiento entre arte y vida pasará, no solo, por recombinar los presupuestos de los diferentes lenguajes artísticos, sino también por asumir y avanzar en las investigaciones artísticas realizadas en épocas anteriores, dando lugar a una hibridación entre tradición y contemporaneidad.

[17] GODFREY, Tony, 2010. Op. Cit

[18] Ibid.: p. 28

Objetivos.

El objetivo esencial de esta tesis es demostrar la viabilidad de crear una obra pictórica que permita la producción de un conocimiento actualizado y actualizable en el espectador. Con esta finalidad se realiza un análisis de los factores que influyen tanto, en la construcción de la obra, como en la necesidad de un público emancipado y la construcción de una communitas que fomente la comunicación interpersonal entre todos los agentes que participan de la experiencia artística.

Persiguiendo este objetivo, encontramos las posibilidades que ofrece la Imagen Tiempo, centrando el estudio en comprender los mecanismos que actúan en su construcción y buscamos formas para su aplicación en el lenguaje pictórico.

La producción de una Imagen Tiempo desde el lenguaje pictórico pasa por resolver dos cuestiones relativas al mismo: la primera, generar una imagen vaciada de narrativa y la segunda, superar la inherente condición estática de la pintura. Por ello, se elabora una metodología para la construcción de una obra capaz de sortear estos obstáculos, no intentando modificar las propiedades de este lenguaje, sino aprovechando su condición estática para la construcción de un catalizador entre Paisaje Social y espectador. Una imagen que no necesite actualizarse a sí misma, sino que absorba y ponga en contacto los contextos antropológico y comunicativo de forma actualizada con quien contempla la obra. Para ello se deberá disponer una superficie que permita la deducción y reciba la proyección de un espectador emancipado.

Esta tesis propone una imagen vaciada de contenido narrativo que permita el acceso del espectador al fuera de campo que la rodea desde la combinación de la Imagen Tiempo con los diferentes elementos que componen el Paisaje Social contemporáneo. Se disponen los elementos necesarios para la creación de una imagen que dirija al espectador hacia los Fondos Definibles desde una imagen actualizada y actualizable.

Para entender todos los factores que influyen en la experiencia artística establecemos una investigación interdisciplinar, en la que la investigación artística se nutra de los campos de la sociología y antropología sobre la construcción de la suma de contextos y que entienda los procesos comunicativos y de transmisión de conocimiento que se dan entre los diferentes agentes que intervienen en la sociedad.

Dedicaremos un capítulo del trabajo al análisis de las relaciones que se dan en la recepción del objeto artístico, la construcción de la communitas y la comunicación

interpersonal, estudiando el modelo comunicativo que interviene en este proceso. Este hecho nos lleva, una vez más, a la necesidad de incluir en la investigación los postulados de la sociología y la antropología que aportarán claves fundamentales para nuestro estudio.

El análisis y la aplicación del modelo comunicativo orquestal basado en el diálogo entre todos los partícipes, donde los papeles de emisor y receptor se intercambian constantemente, adquiere gran relevancia en la comprensión de la producción de conocimiento y, por ello, se dispone una obra capaz de fomentar esta comunicación entre el público y el paisaje en el que se inserta, que permita tanto la proyección de secuencias de imágenes del espectador como su constante actualización.

El estudio no se dará únicamente entre diferentes disciplinas, sino también atendiendo a los postulados de diferentes lenguajes pertenecientes al campo del arte, como es el lenguaje cinematográfico en relación con el lenguaje pictórico. Esta relación es necesaria, ya que el estudio de la Imagen Tiempo ha sido desarrollado por teóricos centrados en este campo del arte y en esta tesis se pretende su aplicación al lenguaje pictórico.

El último de los objetivos planteados será la creación de un signo que permita la aplicación de una Imagen Tiempo desde los Fondos Definibles en el lenguaje pictórico, proponiendo desde una aproximación teórico-práctica elementos útiles en su aplicación, para lo cual conjugaremos todo lo estudiado sobre la construcción del Paisaje Social y los comportamientos que lo componen, proponiendo una vía de acceso a los Fondos Definibles desde el objeto artístico como conector del público con el Paisaje Social.

Se aplicarán los conceptos desarrollados a lo largo de la tesis mediante una serie de elementos que permiten la creación de una imagen que dirija al espectador hacia el fuera de campo, recogiendo ideas desarrolladas por grandes maestros de la historia del arte y proponiendo la combinación de procedimientos técnicos y materiales tradicionales y contemporáneos.

En la siguiente tabla se resumen y comparan las hipótesis de las que partimos con los objetivos que consideramos que permitirán corroborarlas o desmentirlas, buscando establecer la posibilidad efectiva de la creación de una imagen en los términos propuestos.

HIPÓTESIS	OBJETIVOS
1. La capacidad productora de conocimiento del lenguaje pictórico de forma actualizada y actualizable. 2. La viabilidad de generar una Imagen Tiempo desde el lenguaje pictórico. 3. La obra como acceso al conocimiento inscrito en los Fondos Definibles.	1. La creación de una obra capaz de producir un conocimiento actualizado y actualizable. 2. Aplicación de una investigación interdisciplinar para para entender los siguientes aspectos: recepción de la experiencia artística, los modos de aproximación de los diferentes espectadores y la capacidad comunicativa de la obra. 3. Aplicación de la Imagen Tiempo sorteando las problemáticas características de la Imagen-Materia. 4. La creación de una obra que permita acceder a los Fondos Definibles de una manera actualizada y actualizable. 5. Aplicación de procedimientos técnicos que permitan la creación de una imagen que responda los elementos teóricos descritos.

Tabla 1. Comparativa de las hipótesis y los objetivos de la tesis.

Esta comparativa resume el punto de partida de la tesis y nos sirve para elaborar el proceso de trabajo, tanto en sus aspectos teóricos como prácticos, con el fin de alcanzar unas conclusiones aplicables a la producción pictórica.

Metodología.

La metodología escogida para este trabajo reside en una doble aproximación hacia el estudio de la práctica pictórica en la época actual, conjugando un aspecto teórico y un aspecto práctico en la que ambas partes se complementen para alcanzar los objetivos propuestos.

Por una parte, se propone un estudio interdisciplinar que aúne el pensamiento con imágenes introducido por Aby Warburg desde los paneles de imágenes que componen su Atlas Mnemosyne[19], por las posibilidades que brinda en la comprensión de los procesos de reorganización de las secuencias de imágenes en el espectador, en combinación con los estudios de los campos de la sociología y antropología sumado al estudio de las corrientes teóricas del campo cinematográfico sobre el fuera de campo y la Imagen Tiempo, con el objetivo de exponer las claves fundamentales para la identificación y creación de una imagen vaciada, y por la otra, el análisis de los materiales, modelos compositivos y procedimientos técnicos que permitan la concreción del estudio en el lenguaje pictórico.

Se estudia la integración del espacio en el lenguaje pictórico desde el análisis de las dos dimensiones que componen el comportamiento social propuesta por Pike; las visiones Emic y Etic del comportamiento, que exponemos a continuación y aplicaremos como metodología de investigación a lo largo de la tesis.

Ambos planteamientos se enlazan durante todo el trabajo, colaborando en el avance mutuo y permitiendo acceder a claves y conclusiones propias de una tesis teórico-práctica.

La propuesta Emic, que recae en el pensamiento con imágenes, propone claves visuales para activar el pensamiento a través del estudio de las imágenes por pares. Este modo de proceder se conjuga con el estudio teórico de carácter interdisciplinar, o Etic, que permite situar la investigación y abordar todos los factores influyentes en la creación artística contemporánea. Esta dualidad en la metodología del estudio ha sido reflejada por el lingüista Kenneth L. Pike:

> *"The etic viewpoint studies behaviour as from outside of a particular System […] The emic viewpoint results from studying behaviour as from inside the system"*[20]

[19] WARBURG, Aby, 2010. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal

[20] PIKE, Kenneth. L., 1954. *Language in relation to a unified theory of structure of human behaviour*. Estados Unidos: Glendale, Calif: Summer Institue of Linguistics. p. 37

Ambas metodologías proponen claves fundamentales, pero sólo alcanzan su máximo potencial al conjugarlas con la práctica pictórica, ya que enfrentarse a la creación pictórica permite adquirir una perspectiva mayor de los dos métodos.

Como ya se ha señalado, el desarrollo del trabajo se articulará desde dos frentes que actuarán de forma simultánea, una aproximación teórica e interdisciplinar y una propuesta práctica que revelará nuevas posibilidades en la creación de una Imagen Tiempo efectiva, capaz de canalizar las narrativas propias del Paisaje Social en el que se inscribe la obra y generar conocimiento en el espectador. La producción de obras desde el lenguaje pictórico que se producen de forma simultánea a la investigación teórica no se basa en las conclusiones que éstas suscitan, sino que serán parte esencial de la investigación, aportando claves y cubriendo las carencias que una investigación puramente teórica pudiera tener en una investigación como la que aquí proponemos.

Con esta metodología de investigación proponemos un plan de trabajo que aborde las hipótesis que hemos planteado acerca de la capacidad productora de conocimiento que reside en los Fondos Definibles sobre los que se inscribe el Paisaje Social.

A continuación, desarrollamos el sentido de las miradas Emic y Etic estableciendo como nos valdremos de esta doble metodología para la comprensión de los elementos que intervienen en el trabajo que nos ocupa.

A) Mirada Emic:

Se ha escogido el Pensamiento con imágenes como uno de los motores de producción de la investigación, ya que las imágenes apelan a los sentidos y no tanto a la razón; es por ello que son más proclives a afectar al pensamiento: la imagen apela a nuestra sensibilidad inmediata. La investigación por pares tiene que ver con el pensamiento curatorial como método de producción de conocimiento a través de relaciones subjetivas. Este mecanismo se fundamenta en las relaciones que establecen las imágenes entre sí, una imagen nos lleva a otra:

> *"The value of emic study is, first, that it leads to an understanding of the way in which a language or culture is constructed […] as a working whole"*[21]

Referido al método de trabajo en relación a las imágenes propuesto por Aby Warburg, una imagen necesariamente lleva a otra imagen, planteando así la

[21] Ibidem. pp. 40-41

imposibilidad de entender la imagen sin las relaciones que establece con el resto de imágenes que la rodean. Estas relaciones pueden ser directas, si la imagen se inserta dentro de un conjunto, pero siempre será una relación personal en tanto que el espectador establece relaciones propias en base a su propia experiencia.

Se establecen así constelaciones de imágenes, a través de la reverberación, siempre desde una relación personal y subjetiva entre las mismas, produciendo una serie de comparaciones por pares que actúan como activadoras del pensamiento.

En relación a esta conexión entre las imágenes y su capacidad productora de conocimiento, en función del medio en el que se encuentran, recurrimos al escrito de Hyto Steyerl:

> *"El valor de las imágenes es precisamente su capacidad de ser cogidas e integradas en otro discurso de imágenes, no nos merecen respeto, son imágenes de todos y producen conocimiento. Lo importante no es el valor único y singular sino la capacidad de ponerse en funcionamiento, de parasitar muchas situaciones, es un caso interesante de estudio."* [22]

Es la democratización de la imagen la que precisamente produce conocimiento. La variedad de espacios donde las imágenes se pueden insertar permite establecer juegos de relaciones, creando nuevos contextos para activar los relatos que estas contienen.

Sobre el trabajo de Aby Warbug acerca de la imagen, George Didi-Huberman comenta en la entrevista que realizó con Xavier Antich:

> *"Y es que, más que una colección de libros, la biblioteca de Warburg era un archivo de problemas […] ¿Será posible, parece ser la pregunta de Warburg, escuchar a través de ellas la voz de fantasmas que sobreviven a su propia muerte? […] Esa es la grandeza del proyecto de Warburg: no es un resumen de imágenes, sino un pensamiento en imágenes, una memoria en acción"*[23]

En este estudio planteamos esta aproximación a la investigación artística como uno de nuestros motores fundamentales. Al establecer un diálogo entre las prácticas pictóricas cercanas a los Fondos Definibles de las diferentes épocas, analizamos la relación que establecen las imágenes entre sí produciendo conocimiento.

---

[22] STEYERL, Hito, 2009. *In Defense of the Poor Image*. En *Issue* [en línea]. E-flux journal, no. 10. pp. 1-9 [Consulta: noviembre 2019] Disponible en: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_94.pdf

[23] ANTICH, Xavier, 2010. La hora Warburg. En: *La Vanguardia.* [En línea] Disponible en: https://www.lavanguardia.com/cultura/20100908/53997295823/la-hora-warburg.html. [consulta: 16 de octubre de 2019]

Consideramos también que la parte práctica de la investigación se vincula dentro de esta metodología, ya que, la obra producida es fruto de las relaciones de imágenes personales y a su vez se inserta en las constelaciones de imágenes que forman parte de esta investigación, proponiendo nuevos recorridos visuales y la construcción de nuevas narrativas.

B) Mirada Etic:

Establecemos la aproximación Etic de la tesis desde la investigación interdisciplinar, en la que los campos de la sociología y la antropología entran en contacto con la investigación artística, ayudando a alcanzar los objetivos principales que componen este estudio. Así mismo, pondremos en diálogo las disciplinas de la pintura y el cine para comprender las características propias de la Imagen Tiempo y establecer los elementos necesarios para su aplicación en el lenguaje pictórico.

Para alcanzar una investigación efectiva, consideramos necesario abordar diversos temas que se demuestran fundamentales en el contexto artístico contemporáneo, como son: el cambio entre paradigmas y las nuevas problemáticas cercanas a la realidad social, las nuevas formas de hacer en la contemporaneidad, la construcción del paisaje y las relaciones interpersonales que generan, el público emancipado, la experiencia artística que surge alrededor de la obra, el modelo comunicativo que se da en el campo del arte, el análisis de la Imagen Tiempo desde los campos del cine y de la pintura y finalmente la creación artística de la obra, que actúa como canal entre el Paisaje Social y el espectador.

Todos los conceptos que tratamos en esta tesis guardan relación entre sí y son claves en la comprensión de los Fondos Definibles, concepto propuesto por Gustavo Bueno en su ensayo "*Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonias"*[24] para desarrollar una propuesta de análisis del comportamiento social contemporáneo y de las ceremonias que los sostienen.

La aproximación a los Fondos Definibles ocupará el último de los capítulos de este trabajo y será el punto donde confluyan las investigaciones teóricas y prácticas llevadas a cabo en la realización de esta tesis.

A continuación, vemos la comparativa entre ambas miradas para esclarecer como ambas posiciones se complementan entre sí y permiten formar una metodología

[24] BUENO, Gustavo, 1984. *Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonias.* Madrid: El Basilisco.

que aborde los diferentes frentes y permita desarrollar un estudio multidisciplinar en esta tesis.

	Mirada Emic	Mirada Etic
Metodología de la Comunicación	Visión de la comunicación desde el pensamiento en imágenes. Apelando a los sentidos y a relaciones subjetivas.	Visión de la comunicación desde el pensamiento teórico. Puede ser aprendida por alguien externo a la communitas de forma teórica.
En relación a la teoría de la Gestalt	Se relaciona con el fondo sobre el que se articulan las acciones.	Se relaciona con la figura que es objeto de las acciones.
Códigos	Código analógico. Mensajes implícitos y subjetivos. Debe ser descifrado	Código digital. Mensajes explícitos y objetivos.

Tabla 2. Relación de las miradas Emic y Etic en referencia a la metodología de investigación.

La aproximación teórico-práctica que proponemos permite establecer un juego de códigos en los que los mensajes implícitos y subjetivos entren en relación y adquieran su significado de la mano de los mensajes explícitos, permitiendo desarrollar las claves que integran el uso del espacio en el lenguaje pictórico, cómo éste afectará a la integración del espacio en la obra y cómo el público podrá acceder al conocimiento inscrito en el Paisaje Social.

La finalidad última es proponer una obra que permita que la relación entre los códigos digitales y analógicos capten la atención del espectador y lo involucren de forma activa en la obra, invitándolo a participar en el juego comunicativo que proponemos como recepción de la obra de arte.

1. Las transformaciones de la concepción y uso del espacio en el lenguaje pictórico en los paradigmas académico y moderno.

La preocupación por la representación de la profundidad y posteriormente la inclusión de la realidad en el lenguaje pictórico ha sido una constante desde que en el S.XIV Giotto crease la obra precursora de la perspectiva, *Adoración de los Reyes Magos* (1303)



Fig. 2. DI BONDONE, Giotto. 1303. *Adoración de los Reyes Magos*. Fresco. 200 x 185 cm. Capella degli Scrovegni. Italia.

Esta obra, que forma parte de los frescos pintados en la Capella degli Scrovegni, marcará el paso al Renacimiento, buscando aplicar volumen a las figuras y proponiendo los inicios de la perspectiva.

Otro hito de la evolución de la representación del espacio en la pintura es la primera aplicación de la perspectiva cónica en la pintura, llevada a cabo por Massacio en su obra *Sagrada Trinidad* (1425-1428).

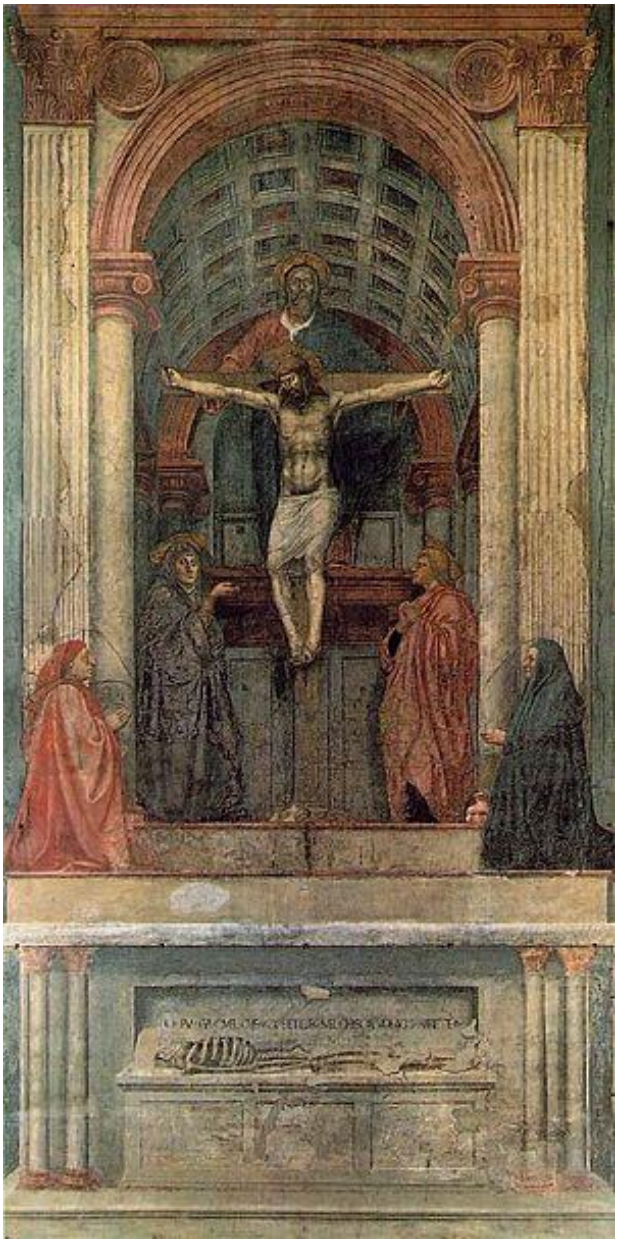
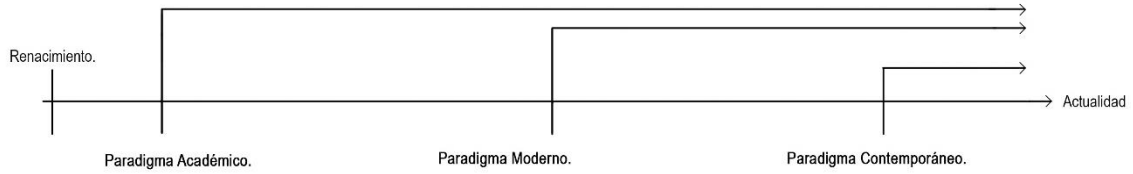


Fig. 3. MASACCIO. 1425-1428 Sagrada Trinidad. 667 x 317cm. Fresco. Santa María Novella. Italia.

Masaccio se vale del uso de la perspectiva arquitectónica para la creación de un espacio, llegando a recordar las obras arquitectónicas del prerrenacimiento con el objetivo de situar un espacio que vaya más allá del muro, buscando expandir el espacio que era característico de este lenguaje.

Como antecedente necesario al estudio que proponemos en este trabajo consideramos esencial entender el avance a lo largo de la historia del uso de la perspectiva y el espacio en el lenguaje pictórico, ya que ambos conceptos siguen siendo elementos recurrentes en el momento contemporáneo. En este capítulo recorremos los diferentes eslabones que aportaron los grandes maestros de la pintura, deteniéndonos

en algunos hitos en relación al uso del espacio en el lenguaje pictórico al analizar el avance que supusieron para la investigación artística en el momento en que fueron realizados y concluir en el estado de la investigación sobre este tema a finales de los años sesenta del siglo XX, donde será recogida por los artistas del paradigma del arte que llega hasta nuestros días.



Esquema 1. Eje cronológico de los paradigmas Académico, Moderno y Contemporáneo.

En este eje cronológico mostramos el avance de la investigación artística desde el paradigma académico hasta la actualidad, permitiendo situar los hitos que marcan el cambio entre paradigmas, y será la manera escogida para recorrer la historia de la pintura y entender la evolución del uso del espacio en este lenguaje.

El paradigma académico surge con el agotamiento de la trasmisión de conocimiento a través de los modelos de maestro y aprendiz dando lugar a la creación de las Reales Academias en Europa, siendo la primera la Real Academia de Pintura y Escultura de Paris, inaugurada en 1648. Este momento de la creación artística perdura hasta la decadencia de los Salones de finales del siglo XIX. Los artistas de referencia son aquellos que cuentan con certificados académicos y controlarán la enseñanza y las exposiciones.

El paso al paradigma moderno surge con la oposición a los salones y a la Academia como máxima referencia de la producción artística, dando comienzo con la Sociedad de Artistas Independientes en 1884, los cuales no eran apoyados por la Academia. Se considera a la figura del cartista como un individuo autónomo que explora en base a intereses personales sucediéndose múltiples corrientes de investigación en la que se da un constante proceso de superación y obsolescencia de los diferentes movimientos, esta época puede ser denominada la época de los -ismos.

Por último, el paso al paradigma contemporáneo surge a la par de las revoluciones político-sociales de los años sesenta del siglo XX, dejando atrás el último de los -ismos, el expresionismo abstracto, planteando un nuevo modelo de investigación y producción artística. Las nuevas propuestas surgidas a partir de estos acontecimientos ya no buscan superar las investigaciones previas, sino que las toman como un punto de partida desde el que establecer nuevas investigaciones. No existe una única corriente

de investigación, dándose propuestas paralelas e interconectadas, se impone un modelo de investigación interdisciplinar.

Identificamos las claves de la pintura, su representación y las características técnicas, aun con las actualizaciones pertinentes, empleadas en el paradigma moderno y que siguen siendo relevantes en la investigación artística contemporánea.

Al igual que le sucedió a Manet al contemplar la obra *Pablo de Valladolid* (1635) del maestro de maestros Diego Velázquez, el excepcional tratamiento de la relación entre la figura y el fondo capta nuestra atención, estamos ante una obra en la que la figura emerge del espacio, no existe una línea de horizonte definida, sino que el artista, mediante el uso de las sombras, consigue que una figura emerja de un espacio indefinido. Esta magistral obra da muestra de cómo el espacio pictórico no se limita al cuadro-ventana, sino que el espacio envuelve a la obra y debe ser tenido en cuenta para dirigir al espectador y conseguir que capte la potencia narrativa del cuadro.

Encontramos la preocupación por la construcción de este tipo de espacios, que no tienen una comparación figurativa con la realidad, a lo largo de la historia del arte, pasando por Francisco de Goya y su *Perro semihundido* (1819-1823), por Manet y *El pífano* (1866), que él mismo justifica como una necesidad tras contemplar en el Museo del Prado la obra de Velázquez antes mencionada. Obras que tienen un fortísimo componente abstracto, mucho antes de que Kandinsky postulara este lenguaje de composición de la obra pictórica.

A finales del S. XIX, Paul Cézanne revisará las nociones del ilusionismo que habían sido desarrolladas hasta ese momento y reivindicará una nueva conexión entre el artista y el modelo, asumiendo la bidimensionalidad del cuadro y modelando los objetos desde el uso del color y no desde la herramienta de la perspectiva. La propuesta de este maestro será recogida por los grandes artistas del siglo XX, especialmente por los autores George Braque y Pablo Picasso, que marcarán un hito en el desarrollo del lenguaje pictórico posterior.

En el paradigma moderno, las obras de carácter cubista proponen una nueva inclusión del espacio, trabajando desde diferentes puntos de vista en una misma obra que permiten poner en jaque la perspectiva única que conformaba la construcción de la imagen. Alberto Burri y Antoni Tàpies, entre muchos otros artistas, continúan con las investigaciones propuestas durante el periodo de vanguardias heredando la construcción de los fondos característica de las obras de los grandes maestros, para proponer piezas donde el eje central radica en el uso del espacio, del que emergen y en el que se esconden los diferentes elementos claves que construyen la obra. El estudio

de la investigación de los grandes maestros de ambos paradigmas permite comprender las propuestas realizadas en el momento contemporáneo, y como esta forma de entender el espacio supera los límites del lenguaje pictórico, viéndose atraídos por este concepto artistas de diferentes campos de investigación:

> *"La conquista que supuso en el S. XX la nueva concepción del cuadro como objeto plano y liberado de la obligación de fingir espacio tridimensional."*[25]

Este rastreo de la inclusión del espacio en el lenguaje pictórico a lo largo de la historia del arte permitirá identificar las claves que posibilitan la creación de una obra que requiera de un espectador emancipado, que se vea incluido en la experiencia artística y que su capacidad de creación de conocimiento pueda ser actualizada del mismo modo que el Paisaje Social en el que la obra se inserta.

Por ello la integración del espacio en el lenguaje pictórico constituye el objeto de estudio de esta tesis y el recorrido por los diferentes paradigmas y las aportaciones realizadas por los grandes maestros serán clave para comprender el momento actual y proponer un nuevo eslabón en la cadena infinita de conocimiento que supone la investigación artística.

[25] GARCÍA PERERA, José Manuel, 2012. *La destrucción creadora. Análisis de los aspectos de la destrucción como herramienta del proceso creativo en la pintura española de la posguerra. Antoni Tàpies, Manolo Millares y Antonio Saura.* Sevilla: Universidad de Sevilla. p.151

1.1. El uso del espacio en la representación pictórica de tres grandes maestros previos al paradigma moderno. Realidad y representación.

La distribución del espacio y la construcción de la escena constituye la base de la composición pictórica de las obras clásicas, permitiendo disponer los elementos que componen la representación, por ello, la perspectiva surge como mecanismo que posibilita la creación de un espacio legible permitiendo alcanzar la transmisión del mensaje deseado en cada pieza, aportando claves para el desarrollo narrativo de las obras. En este apartado estudiamos una doble metodología de aproximación a la cuestión del espacio en la obra, que denominaremos realidad y representación con el fin de analizar las investigaciones realizadas por los grandes maestros desde el Barroco hasta la actualidad.

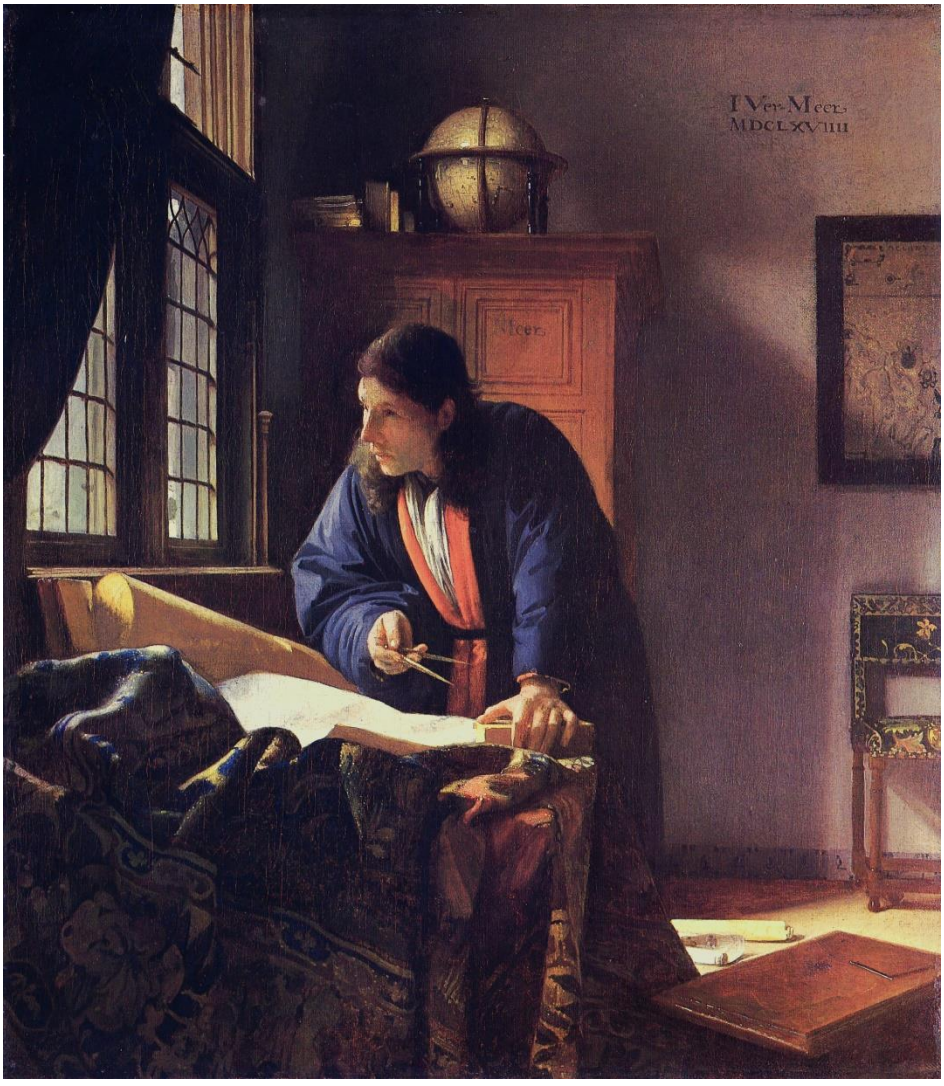


Fig. 4. VERMEER, Jan. 1666-1667. *El Geógrafo*. Óleo sobre lienzo 53 x 46.6 cm. Museo Städel. Alemania.

El maestro holandés Jan Vermeer en su obra *El Geógrafo* (1668-1669) -Escogemos esta obra como ejemplo del uso de la perspectiva y por su datación muy similar a otra de las obras que analizamos en este apartado- (Vermeer) Construye su escenografía con precisión fotográfica, disponiendo los elementos que componen la escena para obligar al espectador a abordar la obra estableciendo recorridos visuales que fuerzan diferentes aproximaciones a la visión de la pieza. La ventana, la carta geográfica situada en la pared del fondo, el tapiz y la figura suponen que el espectador debe abordar el cuadro con un enfoque diferente para cada elemento requiriendo de tres modos de mirar la obra. En este lienzo no queda nada al azar, estamos ante un espacio artificial en el que los elementos que componen los diferentes planos fueron medidos milimétricamente en pro de alcanzar la creación de una realidad virtual, es decir, una representación plausible de la realidad.

Vermeer configura desde esta serie de planos la perspectiva, que dispone los elementos que construyen la obra rechazando una única visión lineal del cuadro. Para comprender la obra, el espectador no puede quedarse pasivo, debe recorrerla, entender las partes para construir el todo. Es un espacio ficticio que se refiere a una realidad más allá del marco del cuadro sin ni siquiera representar el espacio que es protagonista en la pieza, ya que no existe un espacio exterior que evidencie el trabajo del personaje protagonista, solamente se nos muestran los objetos que emplea en el estudio de esta realidad que nos ha sido vetada quedando en un fuera de campo -concepto del campo cinematográfico con implicaciones en el lenguaje pictórico desde el Barroco y que analizaremos en el capítulo cuarto de esta tesis- a través de los cuales el espectador comprende la realidad externa a la que alude la obra de arte:

> *"Así, la única cosa de la cual la pintura realista es responsable, si decidimos mantener el término, es de ser un testimonio de la visión, mucho más que de los objetos representados […] la pintura es artificio y nunca representación fidedigna de la naturaleza que, de hecho, se nos encuentra vetada en ambas obras por la ventana-espejo y del cuadro-habitación."*[26]

Esta obra consigue insertar el espacio desde un juego de perspectivas, configurando un espacio que, desde la ficción, trasmite una representación de la realidad. Frente a esta pieza analizamos la obra de *Pablo de Valladolid* (1635) de Velázquez[27], realizada treinta y tres años antes dónde encontramos una aproximación

[26] CHATEAU CANTILLANA, Pierre F., 2018. *La parte y el todo. Estudios sobre la visión en dos cuadros de Jan Vermeer.* Arte, individuo y sociedad. [En línea] Madrid: Ediciones Complutense. [Consulta: 11/01/2021] Disponible en: https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/59755/4564456548629 p. 152.

[27] Véase Figura 5

opuesta al tratamiento del espacio en el lenguaje pictórico, este maestro nos sitúa ante un espacio que es continuación de la realidad, un espacio abstracto del que la figura emerge y al mismo tiempo la envuelve, actuando como ordenador y soporte de la obra.

La conversión del espacio real a la representación de la pintura, de las tres a las dos dimensiones, pasa por la perspectiva -al menos hasta finales del S. XIX - y es así mismo la herramienta que permite al artista la invención de situaciones verosímiles de la realidad sin necesidad de que esta se haya producido. De esta forma, la pintura ya no es solo un contendor de imágenes de espacios reales, sino que permite así mismo la creación de objetos virtualmente reales.

Velázquez no intenta en esta obra representar un espacio reconocible, no lo necesita, para otorgar la máxima potencia a la figura incluye el espacio en la obra excediendo el marco de la pieza para soportar el peso del personaje que emerge de la nada. Velázquez se separa por completo de la necesidad de crear un espacio arquitectónico para organizar el espacio, incluyendo en la obra el espacio en bruto, es una continuación de la realidad que rodea a la pintura y de la que emerge el personaje representado. No existe una línea de horizonte que sitúe los planos dentro de la obra, ni nada que represente la situación física en la que se encuentra el modelo, solamente una sombra que otorga un anclaje con la realidad de la luz, pero que pocos datos más puede aportarnos.



Fig. 5. VELÁZQUEZ, Diego. 1635. *Pablo de Valladolid*. Óleo sobre lienzo. 213,5 x 125 cm. Museo Nacional del Prado. Madrid.



Fig. 6. MANET, Édouard. 1866. *El Pífano*. Óleo sobre lienzo. 160 x 97. Museo de Orsay. Paris.

El punto clave de esta obra reside en la capacidad de asumir la idea del espacio sin necesidad de recurrir a la creación de una realidad virtual - representación- sino que persigue integrar la realidad en la pieza difuminando el marco de la pintura. Como escribe Ortega y Gasset sobre esta pintura:

> *"Se trata de una serie de pigmentos que no pretenden representar objeto alguno ni real ni imaginario, ni preciso ni difuso. Lo que nos ponen delante no es cosa ninguna, ni es siquiera un elemento […] Una materia homogénea e informe en que nada atrae ni distrae."*[28]

Esta forma de comprender la obra también es expuesta por el maestro contemporáneo Antonio López que describe la obra de Velázquez en las siguientes palabras:

[28] ORTEGA Y GASSET, José, 1965. *Obras Completas. Tomo VIII (1958 – 1959).* 2ª Ed. Madrid: Revista occidente. p.498

"Fascinante su devoción por lo real, sin transformarlo, ni interpretarlo ni subrayarlo, sólo acatándolo. Velázquez no deja de contar con lo real. Está siempre disponible […] su mirada es libre y respetuosa porque es respetuosa con todo. Porque todo lo parece ´el mundo´ […] Velázquez siente ese respeto por la realidad tal como se manifiesta y la acepta sin juzgarla ni querer intervenir. Esa es su grandeza."[29]

Esta obra marcará un precedente en la aproximación de los siguientes grandes maestros de la pintura en la búsqueda de la integración y la organización del espacio en sus cuadros.

Otra obra magistral que se muestra relevante en este recorrido por la pintura de los grandes maestros es *El perro semihundido* (1819-1823) de Francisco de Goya, una obra que comienza a asumir la bidimensionalidad del soporte artístico alejándose de la concepción de obra ideal del paradigma académico. Recoge las nociones planteadas por Velázquez, aun sin desprenderse de los planos y la línea de horizonte.



Fig. 7. De GOYA, Francisco, 1819-1823. *Perro semihundido*. Óleo sobre revoco trasladado a lienzo. 131,5 x 79,3 cm. Museo Nacional del Prado. Madrid.



Fig. 8. Laurent, Juan, 1874. Fotografía de la pintura *Perro semihundido* de Francisco de Goya antes de su arranque y traslado a lienzo. Archivo Ruiz Vernacci. Madrid.

[29] GONZALEZ FISAC, Jesús, 2014. *Velázquez en Ortega y Gasset. La pintura como des-realización.* Departamento de Historia, geografía y Filosofía. Universidad de Cádiz. Conferencia incluida dentro del ciclo "Lo real y su doble. Ciclo de pensamiento, filosofía y estética" Organizado por la organización Carlos Edmundo de Ory.

En la obra citada podemos apreciar cómo emerge la cabeza de un perro entre dos planos sumamente pesados, que parecen asfixiarlo, atrapándolo en su interior y engulléndolo poco a poco. Con su mirada parece buscar a alguien o algo que queda oculto por el deterioro de la obra, aunque sabemos gracias a la fotografía de Laurent -incluida en la página anterior, véase fig. 8-, que originalmente parecía perseguir unos pájaros. Como escribe Arnaiz:

> *"Lo que resulta mucho más significativo, al conocer la vieja foto de El perro, tomada por Laurent ´in situ´, porque el animal acecha ensimismado a dos pájaros que revolotean ante él y que en las duras operaciones de despegue de la pintura y de su restauración han desaparecido."*[30]

No es posible obtener muchos más datos de esta obra, todo lo demás serán especulaciones acerca de su significado ya que, en cuanto a elementos narrativos, es mínima, siendo la ambigüedad y la abstracción los elementos dominantes de toda la obra. Esta pieza recoge las nociones que ya hemos advertido en la pintura de Velázquez y Vermeer y será fundamental para el desarrollo de la pintura informalista más de un siglo después de que esta obra fuese pintada.

Las investigaciones llevadas a cabo por estos artistas seguirán ocupando la agenda de los nuevos maestros en el siguiente paradigma, el moderno, donde el movimiento cubista repensará la noción de la perspectiva llevando a un nuevo terreno la realidad virtual que esta herramienta nos permite crear en el soporte pictórico.

1.2. El cambio entre paradigmas. Herencias de los grandes maestros, nuevos usos del espacio en el lenguaje pictórico y la reformulación de la representación desde el Cubismo hasta el Informalismo.

Entre las corrientes de finales del S.XIX y principios del S.XX se repensó el tratamiento e inclusión del espacio en el lenguaje pictórico, el uso de los planos en la composición, cuestionando el uso de la perspectiva como metodología del ordenamiento del espacio.

Desde las propuestas realizadas por Paul Cézanne, que fueron recogidas por Pablo Picasso y George Braque, se buscó dejar atrás el ilusionismo para conseguir una

[30] ARNAIZ, José Manuel, 1996. *Las pinturas negras.* Madrid: Ediciones Antiquaria, S. A. p.62-63

obra con unidad estructural, una obra autónoma que no representase, sino que presentase una realidad.

En la corriente cubista se dará un constante cuestionamiento de los presupuestos planteados por los grandes maestros en el paradigma académico, recogiendo el testigo de las investigaciones de los maestros de finales del S. XIX, para aportar un nuevo eslabón en la investigación artística.

Según se suceden las diferentes corrientes artísticas durante el S.XX, se observan nuevas propuestas para la aplicación de un espacio en el lenguaje pictórico que no estuviese condicionado por el prisma de la perspectiva.

El planteamiento de un nuevo tratamiento del espacio en el lenguaje pictórico que realizan los autores Braque y Picasso sería posible gracias a los estudios del espacio y la representación del modelo realizados por Cézanne, por ello es necesario indagar en las cuestiones que analiza este autor y que se demostrarán esenciales para el avance de la investigación artística durante el paradigma moderno.

Cézanne concibe el lenguaje pictórico como tal, no con la pretensión de replicar el mundo natural, o exterior al cuadro. Busca leer el motivo y entender las relaciones que se establecen entre éste y la idea del modelo que el artista construye en su mente. Por ello, Cézanne busca una cercanía con la realidad que no pasa por el uso matemático de la perspectiva, sino por una suerte de elementos puramente pictóricos que compondrán una imagen más cercana a la impronta de la realidad en la mente del artista. María Elena Muñoz escribe sobre esta manera de comprender el lenguaje pictórico:

"La organización de sus cuadros (de Cézanne) obedece a una lógica espacial que no existe a priori, una lógica que solo le pertenece al cuadro: la espacialidad del cuadro se forma en él, no se impone desde fuera, no es un molde que se aplica mecánicamente sobre la superficie."[31]

[31] MUÑOZ, María Elena, 2012. *La lectura del modelo y su realización: la tarea de Cézanne.* [en línea]Chile: Revista Aisthesis. no 52. Pp. 237 - 260 [Consulta: 02/04/2021] Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/260771773_La_lectura_del_modelo_y_su_realizacion_la_tarea_de_Cezanne p.244



Fig. 9. CÉZANNE, Paul. 1890-1894. *La cesta de manzanas*. Óleo sobre tela. 65 x 80 Cm. Art Institute of Chicago. Estados Unidos.

Cézanne asume la bidimensionalidad del lienzo y propone liberarse de las herramientas tradicionales de ordenación del espacio pictórico - la perspectiva - para componer la escena desde la articulación del color como creador de volúmenes. Abandona así el uso de la perspectiva clásica, pero no la finalidad que ésta permitía: la representación de la profundidad, compensando volúmenes y variando la distancia entre los planos verticales. Esto le llevará a una irremediable deformación de los objetos. Pero, el objetivo de Cézanne no es imponer sobre el paisaje unos criterios organizativos adquiridos sino conseguir que la potencia de la pintura surgiera del encuentro con la naturaleza y no antes, como proponen los modelos de organización clásicos.

> *"La unidad estructural que establece Cézanne en los viejos problemas de la línea y el color (lo que podríamos llamar el eterno conflicto entre el dibujo y el color), en las cuestiones derivadas de los planos pictóricos (su ordenamiento espacial), y la ruptura de las antiguas jerarquías del cuadro clásico, en la construcción del primer, segundo plato, etc… nos lleva a un nuevo territorio pictórico."*[32]

[32] GENOVART HERRAIZ, Adolf, 1991. *Derivaciones del espacio postcubista en la pintura última. 1950-1990.* [en línea] Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona. [Consulta: enero 2020] Disponible en: https://www.tesisenred.net/handle/10803/585959#page=1. p. 9.

En el cuadro: *La cesta de manzanas.* (1890-1894) vemos como Cézanne propone una obra que exhibe puntos de vista imposibles desde el lugar dónde debía estar situado el pintor, rechazando las normas de la perspectiva clásica, para dar paso a la visualidad, ya que, si tenemos en cuenta las directrices que describe la perspectiva, las figuras representadas serían pintadas desde puntos de vista diferentes sin respetar las leyes de la gravedad.

El cuadro se realiza desde una multiplicidad de puntos de vista que permiten al autor comprender y representar el modelo deseado, por ello, podemos decir que es una perspectiva personal de un sujeto particular y, por tanto, es irrepetible por otro individuo, ya que cualquier cuadro basado en las reglas de la perspectiva matemática podría ser reproducido con exactitud por cualquiera que se situase en el punto desde el que se encuentra el pintor al realizarla. Esta obra rechaza el modelo del punto de fuga único.

Cézanne propone que la representación de la realidad debe pasar, no por un proceso matemático, como es la perspectiva, sino por la combinación del modelo natural con la visión del artista, llegando a la representación de la sensación que produce la realidad sobre el pintor. Este hecho derivará en obras que desafían la coherencia del modelo perspectivo clásico con un punto de vista único.

De todas las corrientes inmediatamente posteriores que recogieron las investigaciones propuestas por los artistas de finales del S.XIX, la corriente del Cubismo liderada por Braque y Picasso fue la que más ahondó en la idea de la autonomía del cuadro, en la que presentación se oponía a representación.

Estos artistas, en el periodo del Cubismo Analítico, propusieron nuevas formas de incluir la realidad externa en obra en el proceso artístico, desde la aplicación de una multiplicidad de puntos de vista y la incorporación de elementos “extraños” a la superficie pictórica. Estas propuestas aportan claves fundamentales para el avance de la autonomía de la obra, que fueron recogidas en movimientos posteriores y aún en la actualidad ocupan la agenda de la investigación de muchos artistas.

Esta herencia será recogida por los autores de la corriente cubista y como escribe Capi Corrales Rodrigáñez:

> *“Equipados con las herramientas y estructuras desarrolladas por Cézanne, los cubistas encaran la tarea de construir objetos tridimensionales sobre el lienzo del cuadro. Al ser superficies de la mayor parte de los objetos reales localmente euclídeas- y como tales, variedades de Riemann-, la solución cubista tiene sentido*

desde un punto de vista geométrico: construir los volúmenes mediante el encolado de planos."[33]

El Cubismo desafía la noción de perspectiva clásica desde su deformación, superposición, eliminación, etc, proponiendo nuevas vías que permitan la creación de una realidad virtual en la obra, buscando los límites en los que ésta siga manteniendo su capacidad narrativa.

El modelo de representación que proponen los autores mencionados se opone al punto de vista estático, en el que el artista se sitúa en un punto y la obra se construye a partir de este lugar aplicando fórmulas previamente aprendidas. La concepción de un artista en movimiento que rodee al objeto real y refleje múltiples puntos de vista junto con las ideas desarrolladas por Cézanne, permitirán proponer una nueva forma de inclusión del espacio en el lenguaje pictórico.

El uso de los planos que en *El Perro Semihundido* (1819-1823) veíamos evidenciados y simplificados hasta su mínima expresión, será revisado por los autores de este movimiento, haciendo que la frontera entre lo visible y lo que queda oculto desde el punto de vista estático del pintor sea puesta a prueba. El límite entre los planos se diluye permitiendo acceder a una nueva unidad estructural en la composición pictórica.

En la investigación de lo que supuso esta concepción del espacio de representación, es necesario comenzar con la que es considerada la primera obra cubista, *Las Señoritas de Avignon* (1907) del maestro Pablo Picasso -en términos de cuestionamiento de la representación pictórica- ya que, en la extensa serie de bocetos que realizó el artista para la creación de esta obra, se observa una deriva de la concepción barroca de la perspectiva hacia un nuevo horizonte en el que ya se vislumbran los elementos esenciales de su pintura.

[33] CORRALES RODRIGÁÑEZ, Capi, 2012. *Cubismo y constructivismo.* Madrid: E-Prints Complutense. p. 68

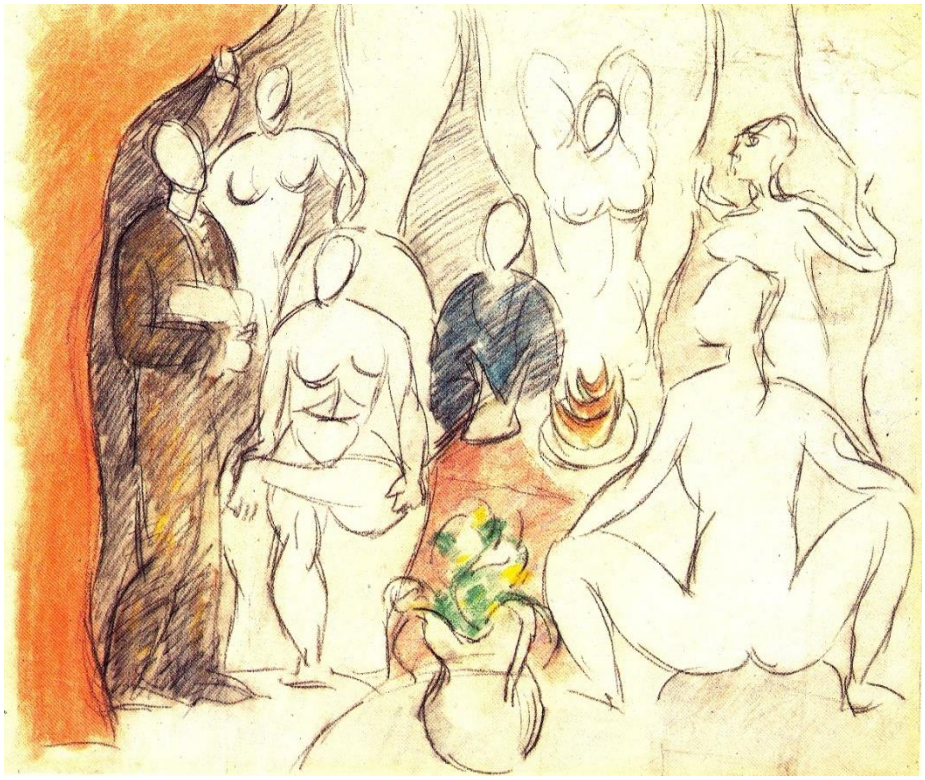


Fig. 10. PICASSO, Pablo. 1907. *Boceto para las Señoritas de Avignon*. Museo de Arte Moderno (MoMA). Estados Unidos.

El boceto muestra una composición lineal, en el que las figuras dirigen su mirada hacia el personaje situado a la izquierda y el espectador contempla la escena desde fuera, sin verse apelado directamente. Esta situación cambiará radicalmente en el resultado final de la obra, hacia una composición mucho más cuadrada en el que las figuras interpelan directamente al espectador. Tal como se señala en el aclamado texto *Arte desde 1900* (2006):

> *"Mientras que en el primer escenario los personajes reaccionan a la entrada del estudiante y el espectador mira desde fuera, en la pintura acabada esta regla del arte narrativo tradicional da lugar a un contraprincipio anti narrativo: las figuras más próximas no comparten ni un espacio común ni una acción común, no se comunican ni interactúan, sino que se relacionan de forma individual, directa, con el espectador."*[34]

Este salto en el uso de las figuras y su capacidad narrativa parte de la premisa de la inclusión del público en la escena, y al igual que en *Las Meninas* (1656), el espectador se hace consciente de que ya no es un observador ajeno a la escena, sino que pasa a formar parte de la situación que acontece en la imagen.

[34] FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind., BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D., 2006. *Arte desde 1900.* Madrid: Akal S.A. p.82



Fig. 11. PICASSO, Pablo. 1907. *Les Demoiselles d´Avignon*. Óleo sobre lienzo. 243,9 x 233,7 cm. Museo de Arte Moderno (MoMA). Estados Unidos.

A este respecto y sobre esta magnífica obra, la publicación expone:

> *"Podemos volver ahora al supuesto clásico, anterior a Steinberg, según el cual Les Demoiselles fue la ´primera´ pintura cubista. Aunque es ciertamente erróneo si se interpreta el primer cubismo como una suerte de estilización geométrica de los volúmenes, este supuesto tiene sentido si se entiende el cubismo como un cuestionamiento radical de las reglas de representación […] Picasso había puesto en entredicho las convenciones ilusionistas de la representación."*[35]

Se reconoce en esta pieza la influencia de Cézanne, la composición que se desarrolla a través del juego de planos permite una abstracción entre las dos y tres

[35] Ibidem.: p.84

dimensiones, el pintor se mueve alrededor de la escena, reconociendo ese juego de hasta cinco puntos de vista que caracterizará la práctica pictórica posterior del artista.

Picasso crea mediante el encolado de planos una escena que recorre la estancia desde diferentes lugares y compone la imagen de forma semejante a como la compondría la retina; obteniendo láminas de la superficie en dos dimensiones desde diferentes puntos de la sala para, posteriormente, reconstruirla en una composición tridimensional. Como describe Poncairé ya en 1902:

> *"Las imágenes de los objetos exteriores vienen a pintarse sobre la retina, que es un cuadro de dos dimensiones; son perspectivas. Pero como esos objetos son móviles y como también lo es nuestro ojo, vemos sucesivamente distintas perspectivas de un mismo cuerpo, tomadas desde distintos puntos de vista. Comprendemos de este modo cómo la idea de un espacio de tres dimensiones ha podido nacer del espectáculo de esas perspectivas, aunque cada una de ellas solo tenga dos dimensiones, porque ellas suceden según ciertas leyes."*[36]

Reconocemos este proceso de composición en las manos, los pies, los muslos, las frutas y su relación con el paño en el que se sujetan y, sobre todo, en la segunda figura desde la izquierda, que se nos muestra como si estuviese de pie, pero siguiendo la tesis propuesta en el texto *Arte desde 1900* (2006)[37] esta figura se encontraría tumbada.

Esta obra está marcada por la necesidad de un espectador activo, que responda al desafío que la pintura le muestra. Esta misma cuestión será recogida por los grandes artistas posteriores y asumida como una necesidad del momento contemporáneo[38].

El gran aporte de la investigación cubista es la preocupación por un nuevo tratamiento del espacio. Así frente a la creación de una realidad virtual desde la perspectiva característica del momento previo los autores de este periodo propusieron un camino opuesto a la división de planos característica para situar el espacio en el interior de la obra, la creación de una superficie continua en contraposición a la discontinuidad de los planos. Así, Braque y Picasso, crean una nueva realidad plástica con el tratamiento de los planos que conforman la obra, desde la propuesta de albergar una multiplicidad de puntos de vista en la misma obra que concluyen en un encolado de

[36] POINCARÉ, Henri, 1963. *La ciencia y la hipótesis.* 3a. ed. Madrid: Ediciones Austral. p. 72

[37] FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind., BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D., 2006. Op. Cit.: 82

[38] Véase cap. 4. 3. En este apartado se expone la idea del espectador emancipado y las cuestiones que derivan de la relación entre obra y espectador.

planos, situando al espectador ante una imagen que propone un recorrido por la realidad de los volúmenes de una forma alejada de la empleada por los grandes maestros académicos.

En definitiva, Braque y Picasso proponen el siguiente eslabón a las investigaciones de Cézanne, ideando un modo revolucionario de construir la imagen y entender la unidad de la obra, puesto que ya no solo interviene la multiplicidad de puntos de vista y la eliminación de la discontinuidad de los planos, sino que el espacio externo al cuadro pasa a formar parte de la obra.

La introducción del *collage*, del elemento externo a la técnica pictórica, condujo a una revolución en cuanto al concepto de la integración del espacio, suponiendo no solo la representación por medio de artificios, sino también la ruptura total con la bidimensionalidad del cuadro integrando directamente elementos del paisaje externo a la obra. El resultado es una obra que está en un diálogo constante y con una relación mucho más tangible con el paisaje en el que se inserta. El doctor Adolf Genovart destaca que:

> *"Los fragmentos de realidad que esparcen sobre la tela los primeros collages de Braque y Picasso, actúan como cortes o discontinuidades en los sistemas de percepción del espectador, despiertan su atención a modo de estímulos, que le conducen a nuevos territorios mentales, en su búsqueda de ´realidad´ o reconocimiento de los objetos."*[39]

El collage será un elemento ampliamente explorado en las corrientes postcubistas que será repensado y expandido hasta llegar, no solo a ayudar a acercar el espacio externo a la obra, sino a crear un nuevo fragmento de realidad. Este será el gran salto que plantearan los artistas de mediados de siglo como son Alberto Burri y Antoni Tàpies.

[39] GENOVART HERRAIZ, Adolf, 1991. Op. cit.: pp. 20-21.

Alberto Burri recoge las investigaciones de los grandes maestros del paradigma moderno y propone una nueva espacialidad en el cuadro desde diferentes elementos a medida que avanza y madura su producción pictórica.

En su propuesta, recogiendo el relevo de las investigaciones no solo de Goya, sino también de las propuestas de uso de nuevos materiales iniciadas por Picasso en el Collage, Burri emplea diferentes materiales extra pictóricos para crear el espacio interno de su obra, proponiendo una tridimensionalidad física en la pintura.

Esta preocupación por añadir diferentes volúmenes a sus obras ya se vislumbraba en sus trabajos previos al collage, donde el uso de diferentes recursos técnicos, como los empastes y el uso de materias de carga, le permitieron iniciar su investigación sobre los volúmenes en la obra, desembocando en la inclusión de estos nuevos materiales. Burri llega al collage de manera gradual.



Fig. 12. BURRI, Alberto. 1951. *Muffa*. Óleo y piedra pómez sobre tela. 54 x 81 cm. Colección particular.

Los diferentes elementos que Burri incluye en sus obras no persiguen un fin metafórico y de ilusión, componen la obra desde su propia objetualidad, aportando una suerte de texturas, volúmenes y sombras que construyen una imagen desde su combinación. La materia en sí se convierte en objeto y sujeto de la producción del artista. Como dice Pierre Restany en su entrevista en Carolyn Christov:

"Burri doesn´t assemble objects, but constructs objetive images by synthesizing their most basic elements."[40]

Comparamos la obra de De Staël y de Burri para ilustrar las aproximaciones de ambos artistas a la integración del espacio en el lenguaje pictórico y como los paysages de Nicolás De Staël son herederos y continuadores de la creación de una atmósfera desde la concepción simplificada de los espacios, mientras que Alberto Burri propone una inclusión mucho más agresiva del espacio, poniendo en diálogo el espacio que crea la obra con el entorno en el que ésta se inserta y es recibida.



Fig. 13. DE STAËL, Nicolas. 1952. *Paysage*. Óleo sobre cartón. 23,5 x 32,5 cm. Colección particular.



Fig. 14. BURRI, Alberto. 1955. *Sacking and red*. Acrílico y arpillera sobre lienzo. 86,4 x 103 cm. Tate Museum. Inglaterra.

Burri concibe la producción de su obra desde la puesta en común del espacio externo a la pintura, la pieza y el espacio de recepción de la misma; demostrando interés no solo por la capacidad narrativa de la obra de forma autónoma, sino que la concibe desde la relación que ésta tiene y tendrá con el espacio. Como escribe la doctora Judith Rozner:

"As the artist constantly maintained and I have argued here, in his work Burri aimed to present reality rather than illusion, a reality that referred to itself not as a mere object, but as an object that projected its own material properties."[41]

Tener en cuenta un espacio externo a la obra, cambiante y en constante evolución es uno de los puntos de su investigación artística que aún hoy siguen

[40]ROZNER, Judith, 2015. *Alberto Burri: The Art of the Matter.* [en línea] Tesis doctoral. Melbourne: School of Culture and Communication. The University of Melbourne. [Consulta: Febrero 2020] Disponible en: https://minerva-access.unimelb.edu.au/handle/11343/54617 p. 64

[41] Ibid.: p. 211.

desarrollando artistas en los diferentes campos del arte, por ello recurriremos a la investigación propuesta por este artista en diferentes apartados de esta tesis.

"Burri´s desire to control the circumstances in which his works were to be seen"[42]

La socióloga Nathalie Heinich realizará un análisis de la influencia del espacio en la que se inserta la obra y la influencia que este tiene en su recepción, desde diferentes lenguajes artísticos. Analizamos en profundidad la influencia del espacio en la recepción de la obra en el capítulo tercero de esta tesis.

Antoni Tàpies será el último de los artistas que ocupará nuestro estudio del paradigma moderno - y será recurrente en esta tesis - ya que se su obra actúa como enlace entre los paradigmas moderno y contemporáneo. El artista hereda los avances en la investigación artística que propusieron sus predecesores, tanto del paradigma académico como los inmediatamente anteriores durante las vanguardias, e incluso de sus contemporáneos como es el caso de Alberto Burri, asumiendo la relación entre el individuo y el espacio que le rodea y al mismo tiempo el desarrollo de su obra se dará durante los primeros años del paradigma contemporáneo siendo a su vez precursor de aspectos clave de las nuevas vías de investigación.

La producción del artista recorre varias vías de investigación a lo largo de su trayectoria, aunque en este trabajo partimos de su producción artística desde los años 1952 y 1953, donde Tàpies dejará de lado las figuras evocadoras características de sus cuadros anteriores, más cercanos a la corriente surrealista, para trabajar alrededor de elementos geométricos modulados, herencia de la concepción espacial que propusieron artistas de diferentes vanguardias, como Miró o los artistas de la corriente Dadá, que enfatizará el objeto en el espacio y cómo éste interactúa con la figura y con el paisaje que rodea a la obra para, finalmente, desembocar en la creación de las tapias o muros que caracterizan su obra. Los signos se intercalan con las superficies que modulan para que todo ello forme un conjunto que se expanda más allá del marco de la obra, incluyendo en cierta manera la noción del tiempo, poniendo en relación maneras de hacer antiguas con procedimientos contemporáneos.

Tàpies continuará su producción en el nuevo paradigma, aplicando las investigaciones anteriores y proponiendo nuevos caminos para el lenguaje pictórico. Podemos considerar a Tàpies como uno de los artistas nodales, esto es, un nexo entre estos dos momentos de la producción artística.

[42] Ibidem.: p. 212

Este autor relaciona al individuo con el espacio, y es este hecho el que le lleva a relacionarse a sí mismo con los espacios que recorre y en los que se inserta, viéndose en la necesidad de realizar una pintura que albergue estos recorridos. Asume el Paisaje Social y emprende la tarea de integrarlo en su obra. En este proceso encuentra[43] el muro – la tapia – un espacio que da fe del paso del ser humano. Por ello podemos concluir que sus antecedentes, no solo se encuentran en las Vanguardias, sino que podemos ir mucho más atrás, hasta las pinturas rupestres, donde los antiguos pobladores de las cavernas se vieron en la necesidad de representar su Paisaje Social sobre los muros de las cavernas:

> *"Pero su obra conocida e importante, más que de los surrealistas, chinos y catalanes, es deudora de Altamira, de Brassäi, de los grafitis de la calle..."*[44]

El artista desde sus muros - aunque como sostiene Gaya Nuño[45] sería más correcto denominarlos tapias por su connotación de frontera que aleja al "otro" de lo que pretende cubrir - transmite las características estéticas esenciales de los mismos: como son los desconchones, las hendiduras y la rugosidad características de estas paredes descuidadas que se ven afectadas por el tiempo y la acción de otras personas.

Conviene destacar una diferencia importante entre los muros construidos por el hombre y las obras de Antoni Tàpies: el muro comienza con su degradación en el mismo momento en el que es construido, mientras que la obra del artista termina con la misma en el momento que el autor la da por concluida - o eso se pretende desde el campo de la conservación artística - condensa el tiempo al que se vería sometido el muro en el proceso de creación artística y una vez expuesto comienza a absorber un tiempo nuevo en un paisaje diferente:

> *"La diferencia básica que Bozal (2006) establece entre el muro pintado y el muro real se centra igualmente en el factor temporal: en el muro verdadero, lo hemos visto, el presente es efímero, la destrucción no cesa en su trabajo. En la pintura este discurrir pretende rechazarse (por ello se restaura), quiere ser eterno presente, de manera que la destrucción en los muros de Tàpies sólo actúa hasta que la obra está*

[43] El propio Antoni Tàpies habla en estos términos: Véase p. 170.

[44] VÁSQUEZ, Samuel, 2005. *Las tapias de Tàpies*. En: VÁSQUEZ, Samuel, 2005. *El abrazo de la mirada*. Antioquia: Fondo Editorial Ateneo Secretaría de Cultura Ciudadana. pp. 198 - 203. p. 200.

[45] GAYA NUÑO, Juan Antonio, 1960. *La pintura oclusiva de Tàpies,* en *Papeles de Son Armadans.* no 57. pp. 248-254

terminada y, llegado este momento, toda la erosión que el muro real acepta como parte de sí no tiene cabida en la pintura."[46]

Como ya hemos expuesto anteriormente, la creación de estas obras es concebida gracias a una de las propuestas esenciales sobre el modo de trabajar desarrollado en el paradigma moderno: la condición del cuadro como elemento autónomo, que reivindica su bidimensionalidad y no necesita de las herramientas ilusionistas características de la pintura del paradigma académico, como es la perspectiva y la creación de una realidad virtual.

Esta independencia permite crear espacios en sí mismos, donde el fondo puede constituir la obra sin necesidad de más elementos, combinándose, si el artista lo considerase necesario, con el resto de elementos que compondrán la imagen. No solo Tápies trabajará en torno a esta concepción del espacio en la obra, sino que toda una corriente de artistas comenzará a aplicar las nociones que esta visión del lenguaje pictórico permite.

La producción pictórica de Alberto Burri y Ántoni Tàpies en los inicios de los años cincuenta aborda cuestiones técnicas similares, aunque ambos terminarán por encontrar soluciones diferentes ante los desafíos propuestos por las investigaciones artísticas de la Vanguardia.

Parten de cuestiones y preocupaciones similares, como es la inclusión de elementos hasta el momento ajenos a la técnica pictórica tradicional, aunque cada artista propone soluciones opuestas. Mientras Alberto Burri plantea la adhesión de elementos extrapictóricos, desde una propuesta muy diferente a los collages de Picasso, creando volúmenes por aglutinamiento, Tàpies propone la creación de superficies desde un doble proceso, primero de construcción – del muro – y posteriormente un proceso de desgaste desde la extracción de materiales, creando hendiduras y horadando la superficie para encontrar narrativas características de las construcciones que se observan en el paisaje urbano.

Ambos artistas buscarán nuevas formas de entender el espacio que ocupa la pintura y como ésta interactúa con el paisaje, aportando claves a la corriente pictórica posterior denominada Pintura Expandida.

[46] GARCÍA PERERA, José Manuel, 2012. Op. Cit.: 153

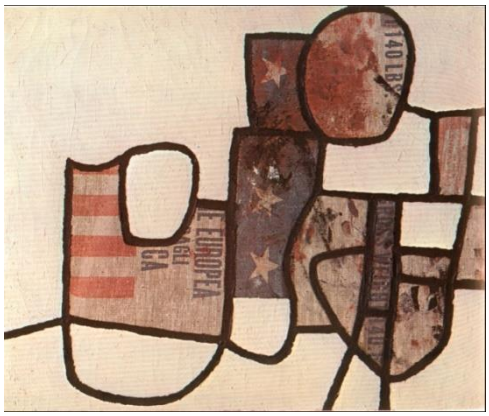


Fig. 15. BURRI, Alberto. 1948. *SZI.* Óleo y Collage sobre lienzo. 48 x 58cm. Fundación Burri. Italia.



Fig. 16. TÀPIES, Antoni. 1953. *El grit groc i violeta.* Técnica mixta sobre tela. 97 x 130 cm. Fundación Antoni Tàpies. España.

La doctora Judith Rozner escribe en su tesis doctoral sobre la obra *SZI* (1948) de Burri, que podemos considerar aplicable a la obra de Tàpies que comparamos en este trabajo:

> *"SZI of 1949 […] may appear like a collage, but it is not. Rather tan collage, the material, the sack, underlies the painted área of the compostion and those parts of the material left visible interacts with the painted áreas in such way as to make it difficul to decide which is foreground and which is background."*[47]

En la comparación entre las piezas, observamos como las figuras que integran ambas obras son indisolubles del fondo que las envuelve y sustenta, formando parte protagonista y a la vez contenedora de la representación propuesta por ambos artistas.

El espacio de ambas obras no busca una similitud con la realidad sino ser realidad en sí misma, no identificamos reglas de perspectiva ni construcciones arquitectónicas como hacíamos en las pinturas clásicas, sino que las figuras emergen y vuelven a un espacio indefinido, con el que se combinan para crear un todo.

En esta obra de Tàpies todavía se pueden observar elementos simbólicos basados en siluetas reconocibles para el espectador y que recuerdan a las siluetas encontradas en las pinturas rupestres. El artista poco a poco irá transformándolas en signos sin relación con lo real y sin una descodificación clara, llegando a importarle el signo en sí mismo y no su significado.

El muro constituye un elemento central en este análisis porque el autor propone una obra en la que los signos no guardan pretensión de crear una realidad virtual, no

[47] ROZNER, Judith, 2015. Op. Cit.: p. 65.

pretenden crear un trampantojo sino plantear una situación de realidad tal cual es. En palabras de Samuel Vásquez:

> *"En Tàpies no hay representación. La tradicional relación figura-fondo quedó abolida. No hay ya ilusión de volumen, de espacio, de atmósfera. La forma es la forma del ´cuadro´ en su totalidad: la forma es la materia. Lo demás son improntas anónimas, señales crípticas que nada significan para el espectador, trazos mudos. […] Aquí se busca que la obra alcance una plena autonomía frente a su autor, por lo que no se pretende un estilo persona, ni una huella que lo identifique."*[48]

Estas palabras concuerdan con la idea del uso del espacio que estamos rastreando en los grandes maestros en los diferentes paradigmas. Este artista aborda esta cuestión desde la creación de cuadros - muro y representa sobre ellos una suerte de grafismos que no buscan trasmitir una narrativa desde sí mismos, sino desde el conjunto del cuadro:

> *"Son arañazos expresivos, pero no significantes, porque Tàpies evita el símbolo: el símbolo se impondría sobre la materia y se robaría toda la atención. Por esto mismo niega la imagen y presenta sólo señales de existencia. No de una existencia concreta, de un sujeto con identidad, sino de una existencia anónima: es el tiempo que habla con su silencio.*[49]

Los muros permiten a Tàpies incluir en su obra la noción del tiempo desde una posición estática, introduciendo la noción de coexistencia de, al menos, dos seres en diferentes puntos que componen una imagen, por un lado, aquél que levanta la tapia y, por el otro, aquél que interviene sobre ella:

> *"Una tapia, un muro, es un rastro inequívoco de que existió un hombre. Una tapia con un surco, con una grafía hendida, es una seña segura de que existieron dos hombres: el que la construyó y el que la rayó. De ahí que en la obra de Antoni Tàpies siempre encontramos una connotación de existencia: la obra parece antigua pero el autor contemporáneo."*[50]

A este respecto el historiador del arte José Manuel Borja-Villel describe sobre la obra del artista:

---

[48] VÁSQUEZ, Samuel, 2005. Op. Cit.: p. 201.

[49] Ibid.: p. 203.

[50] Ibid.: p. 203.

"Lo que Tàpies pretende es que el espectador perciba la pintura como un evento, como una materia en estado de movimiento y cambio constantes."[51]

Ambas citas nos remiten al mismo sentido que alcanzó el artista a través de la construcción de los muros, reparando en una idea que podemos aplicar en las primeras pinturas rupestres y de la que se harán eco artistas del nuevo paradigma.

En el capítulo quinto de este trabajo examinaremos la capacidad de actualización del sentido narrativo que una obra pueda tener permitiendo que ésta se adapte al espacio que la rodea.

[51] BORJA-VILLEL, José Manuel. 2004. *Una cabeza colectiva. Conversación sobre la recepción de la obra de Tàpies*. En *Tàpies en perspectiva.* Barcelona: MACBA. [Consulta: enero 2020] Disponible en: https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/tapies-perspectiva-publicacio-0 p. 353

2. Novedad y Desarrollo. Formas de hacer en el paradigma artístico contemporáneo.

Comprender el devenir de la práctica artística en la actualidad pasa por estudiar los aspectos que definen el paradigma contemporáneo, deteniéndonos en los elementos fundamentales que marcan la creación y recepción del arte. En este capítulo analizamos el modelo de producción del arte en la actualidad.

Para comprender el modelo productivo actual en la investigación artística, debemos entender qué es y por qué se caracteriza un paradigma ya que esto nos ayudará a rastrear las claves fundamentales del avance en la investigación actual.

El filósofo y científico Thomas Kuhn describe el concepto paradigma como el cambio del modelo establecido en la investigación científica, entendiéndose por paradigma aquel patrón ya aceptado.[52]

La Real Academia de la Lengua española define paradigma en su segunda acepción como:

> "*Teoría o conjunto de teorías cuyo núcleo central se acepta sin cuestionar y que suministra la base y modelo para resolver problemas y avanzar en el conocimiento.*"[53]

La socióloga Nathalie Heinich amplía la definición de paradigma y la aplica al campo de la investigación artística del siguiente modo:

> *"Un paradigma es, en otras palabras, una estructura general de las concepciones admitidas en un determinado momento respecto a un ámbito de la actividad humana: no tanto un modelo común – el concepto modelo da a entender que se sigue de un modo consciente – como una base cognitiva compartida por todos […] Lo propio de un ´paradigma´ consiste, en efecto, en abarcar no sólo la dimensión cronológica de la periodización, habitual en la historiografía del arte, y la dimensión genérica de calificación propia de la estética, sino también los discursos sobre arte,*

[52] KUHN, Thomas S., 2005. *La estructura de las revoluciones científicas*, 8ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, p. 50

[53] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española, 23.ª ed.,* [versión 23.4 en línea]. https://dle.rae.es [consulta: octubre 2019]

la economía, el derecho, las instituciones, los valores, las codificaciones de circulación y comprensión de las obras."[54]

Empleamos el término paradigma y cambio de paradigmas del modo que lo emplea la socióloga Nathalie Heinich para referirnos al cambio en los planteamientos de concepción y producción artística marcados por un cambio de mentalidad y aproximación por parte de la sociedad insalvable por la definición del momento anterior. Estudiamos los cambios sociales, económicos y políticos que propiciaron este cambio en las bases de la investigación para comprender el devenir de la práctica artística en la actualidad.

En este capítulo proponemos un recorrido no solo por la evolución del lenguaje pictórico, sino también por las acciones relativas al Paisaje Social que influyen en el pensamiento artístico de la actualidad.

La investigación en el nuevo paradigma se caracteriza por un fuerte componente interdisciplinar, por ello consideramos relevante realizar un recorrido por la situación político-social desde la revolución de Mayo del 68 para establecer como el análisis de la situación en los ámbitos social y político nos proporciona claves para entender la evolución del Paisaje Social y los modos de recepción del arte por parte del público.

El arte contemporáneo es heredero de las investigaciones de los paradigmas previos y funda su modelo productivo en la proposición de nuevos eslabones paralelos en la cadena infinita de conocimiento que supone la investigación artística, ya no se puede establecer un único camino para la investigación, sino que se producen múltiples propuestas tangentes ante la misma problemática.

Encontramos en el concepto de *desarrollo* las nociones fundamentales que define Heinich como claves en el paradigma contemporáneo que descarta el avance lineal considerando múltiples puntos de vista y dando lugar a diferentes propuestas o metodologías para afrontar cada cuestión. Se produce un desarrollo en el que la investigación adquiere un carácter interdisciplinar. Siguiendo esta propuesta, se plantea en este trabajo una investigación que aúne conocimientos de diferentes áreas de estudio para proponer un desarrollo de la investigación sobre la integración del espacio en el lenguaje pictórico.

En este trabajo postulamos la posible creación de una imagen con capacidad de adaptación desde el momento en el que es creada y se actualiza según el Paisaje Social

[54] HEINICH, Nathalie, 2014. *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística.* Madrid: Casimiro libros. pp. 47 y 57.

en el que se inserta. Por ello, señalamos dos de las aproximaciones al uso e inclusión del espacio en el lenguaje pictórico, buscando la creación de una obra que proponga una invitación, no solo a asomarse a la imagen representada, sino a recorrer el espacio propuesto, cuestionándose la naturaleza del mismo, una imagen que envuelva al espectador y lo incluya en su narrativa. Nos enfrentamos a la creación de una imagen que se adapte al Paisaje Social en el que se sitúa. La imagen que buscamos visibiliza una parte de la realidad cotidiana que no estamos acostumbrados a recorrer, pero que forma parte indisoluble del Paisaje Social contemporáneo.



Fig. 17. KASSAY, Jacob. 2012. *Sin título*. Depósito de plata sobre lienzo. 122 x 91.5cm. Gallery Art Concept. Estados Unidos

La imagen anterior, facilitada por la galería Art Concept de Nueva York, muestra la puesta en escena de las obras de uno de los artistas de referencia de esta tesis, tanto por su propuesta de inclusión del espacio en la imagen como por los procedimientos técnicos con los que elabora las piezas. Jacob Kassay propone un espacio diáfano en el que se incluyen las obras, donde el público tendrá la capacidad de modificar la imagen a través de su reflejo. Este juego que establece la obra con el público será una forma directa de integración del espacio en la imagen. Sobre la obra de este artista el escritor y comisario Barry Schwabsky escribe:

> *"There is something unforgiving, even stern, about Kassay´s work, as if he is teaching us to look more closely, not just as his paintings but at the historical lineage to which they belong"*[55]

[55] SCHWABSKY, Barry. 2013 *Vitamin P2.* 2ª ed. Nueva York: Phaidon. p.162

La obra de Jacob Kassay centra la atención en la idea de desarrollo, de una investigación en constante evolución que hereda los descubrimientos del pasado para aportar un nuevo eslabón a la cadena de conocimiento que supone la investigación artística.

La obra del músico minimalista Terry Riley "*In C*"[56] (1964) fascina al pintor. Esta pieza basada en cincuenta y tres patrones melódicos cortos repetidos una serie indeterminada de veces por una serie indeterminada de instrumentos, con una serie indeterminada de tempos, tonos y duración muestra la necesidad inherente de diálogo y negociación entre todos los integrantes que reproducen la composición. En la obra pictórica de Kassay encontramos que, en sus exposiciones, las obras expuestas actúan al modo en el que lo hacen los músicos que reproducen "In C", incluyendo al espectador en un proceso de desarrollo y negociación que requieren de una atención excepcional para captar las sutiles diferencias pictóricas que integran la noción del *pienso que soy* de forma horizontal, donde cada obra actúa y completa a las demás.

El paradigma contemporáneo supera la noción de obra definitiva, proponiendo múltiples lecturas paralelas donde cada investigación asume la idea de un desarrollo no lineal del conocimiento creando así nuevos eslabones interconectados avanzando así en la investigación artística.

2.1. Situación de la producción artística en el paradigma contemporáneo.

En el capítulo anterior analizamos la evolución de la integración del espacio en el lenguaje pictórico hasta llegar al paradigma contemporáneo. El nuevo momento de investigación artística se ve afectado por los diferentes aspectos que componen la realidad actual, y por ello, antes de analizar el uso del espacio en el momento contemporáneo consideramos necesario entender todos los aspectos que lo componen.

Iniciamos el estudio del devenir de la producción artística en la contemporaneidad situándonos en el cambio entre paradigmas. Este cambio se produjo por la combinación de aspectos sociales, políticos y artísticos ya que todos ellos tuvieron un grado de participación esencial para que esta transición fuese posible. Este hecho hace que para comprender la producción artística contemporánea debamos establecer las claves que fomentaron el cambio entre paradigmas y como el campo del arte, y

[56] KOMAROMYKORNEL. 2012. *Terry Riley: In C.* En: *Youtube.* [Vídeo en línea] Publicado el 1 de febrero de 2012. [Consulta: 03/11/2021] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=yNi0bukYRnA

concretamente el lenguaje pictórico, se vio afectado. A continuación, abordamos cada uno de los apartados que intervinieron en el proceso.

Primeramente, postulamos que el avance en la investigación artística no se da de forma ascendente y lineal, sino de forma paradigmática, cuando se produce un gran salto entre un momento y el siguiente por la acumulación de nuevos saberes, descubrimientos en el campo científico, que conducen a una serie de cambios en los axiomas que se consideraban inamovibles en la investigación y requieren de un nuevo modo en el planteamiento de los métodos de investigación. Este es el caso en el que se encontró el panorama artístico en la década de los años 60 del siglo pasado:

> *"Se admite como evidente que el saber científico y técnico se acumula, todo lo más que se discute es la forma de esta acumulación; unos la imaginan regular, continua y unánime, otros periódica, discontinua y conflictiva."*[57]

Pero no es posible comprender los cambios artísticos sin estudiar la repercusión de los cambios sociales que se produjeron de manera prácticamente simultánea y cómo afectaron a la visión que se tenía del arte. La combinación de los cambios socio – históricos más el agotamiento de los presupuestos modernos fueron el caldo de cultivo ideal para el cambio de paradigma.

En la década de los 60 y en los años inmediatamente posteriores encontramos movimientos político–sociales de gran envergadura, cuyas repercusiones se ven aún en nuestros días. Comenzamos hablando del más relevante de todos ellos, la revolución de Mayo del 68, acontecimiento que refleja las tensiones generadas dentro del bloque capitalista que estallaron en París y produjeron la revolución abanderada por los movimientos estudiantiles y obreros.

Mayo del 68 no consiguió derribar el sistema económico, político y social, pero sí puso en tela de juicio las narrativas de carácter social ya establecidas que se habían producido a lo largo de la primera mitad del S. XX. Como desarrolla el filósofo Gilles Deleuze:

> *"Mayo del 68 pertenece al orden de los acontecimientos puros, libres de toda causalidad normal o normativa. Su historia es ´una sucesión de inestabilidades y de fluctuaciones amplificadas´ […] Lo que cuenta es que fue un fenómeno de vivencia,*

[57] LYOTARD, Jean-François, 1987. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber.* 2ª ed. Madrid: Cátedra. p.24

como si una sociedad viese de repente lo que tenía de intolerable y viese al mismo tiempo la posibilidad de algo distinto."[58]

Casi de manera simultánea a estos hechos se producen manifestaciones en todo el bloque occidental en pro de los derechos humanos, contra la guerra de Vietnam, contra el racismo de Estados Unidos – en este año muere Martin Luther King asesinado – y se amplifica la lucha por la emancipación de la mujer, la libertad sexual y la búsqueda de una vivienda y educación dignas. En el bloque comunista toda reivindicación democrática es silenciada de forma violenta, como en el caso de la Primavera de Praga:

"En efecto, así como Mayo empieza en marzo… ¡tampoco termina en junio!"[59]

Esta década sacudió los cimientos de la sociedad occidental, tal y como era entendida hasta el momento, poniendo en cuestión los principios de la sociedad moderna e industrializada que llevó a replantear cuestiones básicas en los ámbitos político, económico y social.[60]



Fig. 18. Anónimo. 1968. *La chienlit, c´est lui.* 39 x 31 cm. Papel Affiche. Litografía. Archives Nationales de France. Francia.

[58] DELEUZE, Gilles, 2007. *Mayo del 68 nunca ocurrió. Dos regímenes locos. Texto y entrevistas (1975-1995)* Valencia: Pre-textos. p. 213.

[59] LAURENT, Virginie, 2009. *Mayo del 68, cuarenta años después. Entre herencias y controversias.* Revista de Estudios Sociales [en línea] Bogotá: Revista de Estudios Sociales. No 33, pp. 29 -42. [consulta: enero 2020] Disponible en: http://www.scielo.org.co/pdf/res/n33/n33a03.pdf p. 34

[60] Hay mucho que decir sobre la eficacia y aceptación de las reivindicaciones realizadas en estos años o de cómo el sistema económico del bloque capitalista asumió estas movilizaciones diluyendo muchos de sus postulados, pero excede el objeto de nuestro estudio y por ello, únicamente tendremos en cuenta estos aspectos en cuanto se relacionan con el objeto de estudio de esta investigación.

El malestar expuesto durante esta década y la necesidad de cambio prevaleció pese a la disolución de las manifestaciones y la absorción por el sistema de las reivindicaciones y más aún en el arte, que ya había adelantado la necesidad de cambio una vez agotada la teoría del arte propuesta por Greenberg, se había alcanzado el fin del arte, dando por concluida la época de los manifiestos. La combinación del cambio de pensamiento artístico junto a las revueltas sociales propició el cambio al paradigma contemporáneo, que afectó a nivel social y artístico y que llega hasta nuestros días. Como escribe la doctora y artista Isabel Fornié:

> *"En el desarrollo de la década, 1968 supone para la mayoría de los artistas [...] un momento de articulación."*[61]

Junto a la revisión de los planteamientos políticos, sociales y económicos, se ponen en el punto de mira los principios artísticos que se habían erigido como indiscutibles durante la modernidad, tanto a nivel institucional como la recepción de la experiencia artística por parte del público:

> *"En la fase post histórica existen innumerables caminos para lo producción artística, ninguno más privilegiado que el resto, al menos históricamente. Y parte de lo que significaba era que la pintura, que ya no era el vehículo principal del desarrollo histórico, era ahora uno de los medios posibles dentro de la diversidad de medios y prácticas que definían al mundo del arte, que incluía instalaciones, performances, vídeos, ordenadores y combinaciones de medios, sin mencionar trabajos en la tierra o pintura sobre el cuerpo, lo que yo llamo <arte objetual>, y mucho arte que anteriormente había sido estigmatizado como artesanía."* [62]

Esto da lugar a un cambio en las bases de la creación artística, replanteando algunas de las premisas fundamentales y actualizando sus consideraciones acordes a los cambios sociales que se estaban dando. Esta serie de cambios se condensan en lo que la socióloga Nathalie Heinich llama paradigma contemporáneo.[63]

El paso del paradigma artístico moderno al contemporáneo supuso una profunda revisión de la imagen, que permitió explorar nuevas posibilidades en su planteamiento y creación. Este cambio entre paradigmas dejaba atrás el modelo del crítico Clement Greenberg, un modelo de pensamiento artístico que había demostrado ser anticuado e

---

[61] FORNIÉ GARCÍA, Isabel, 2013. *La "desaparición del cuadro" en el arte contemporáneo* [en línea]. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [consulta: enero 2020]. Disponible en: https://eprints.ucm.es/id/eprint/24498/ p. 115

[62] DANTO, Arthur C., 1999. *Después del fin del arte.* Barcelona : Paidós Estética. p. 192.

[63] HEINICH, Nathalie, 2017. Op Cit.

ineficaz, por lo que debía ser repensado para ponerse a la par de las actualizaciones que componen el Paisaje Social contemporáneo:

> *"Entramos en lo que denominó el período posthistórico una vez que se determinó que una definición filosófica del arte no se vinculaba con ningún imperativo estilístico, por lo que cualquier cosa podía ser una obra de arte."*[64]

Como apunta Allan Kaprow acerca de la situación del lenguaje pictórico en los momentos anteriores al fin del paradigma moderno:

> *"¿No era evidente que, en general, el arte moderno estaba haciendo aguas? O bien se había vuelto aburrido y reiterativo, como el caso del estilo avanzado, o bien un gran número de pintores contemporáneos había renunciado a su compromiso para regresar a formas periclitadas."*[65]

Se considera el vínculo indisoluble entre arte y vida, proponiendo recuperar esta unión que parecía perdida durante el paradigma moderno. La crítica se dirigió principalmente hacia el lenguaje pictórico, como la ejercida por Walter Robinson que define el lenguaje pictórico producido bajo ideas del paradigma anterior en la contemporaneidad como *Zombie Formalism*:

> *"Formalism, because this art involves a straight forward, reductive, essentialist method of making a painting (yes, i admit it, I´m hung up on painting) and Zombie because it brings back to life the discarded aesthetics of C. Greenberg, the man who championed J. Pollock, Morris Luis, and Frank Stella´s Black paintings, among other things."*[66]

Muchos artistas, conscientes de esta desconexión, comenzaron a explorar nuevos lenguajes artísticos que surgen durante los años sesenta y setenta del S. XX, perdiendo el lenguaje pictórico su hegemonía tradicional. En este periodo de revolución y de crítica al sistema establecido llevada a cabo por los artistas desde los diferentes lenguajes, la desconexión de la pintura con la realidad social se acentúa a ojos del público por las actuaciones de los grandes capitales que consideraban el objeto artístico un mero valor bursátil más, siendo la obra pictórica el buque insignia de estas transacciones con el resultado de una burbuja especulativa en el precio de las obras de arte que no finalizará hasta 2008:

---

[64] DANTO, Arthur C. 1999. Op cit.: p.80

[65]KAPROW, Allan, 2016. *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening*. Barcelona: Alpha Decay p. 42

[66]ROBINSON, Walter, 2014. *Flipping and the Rise of Zombie Formalism. Art Space.* [en línea] Revista Art Space Magazine. [consulta: enero 2020] Disponible en: https:/www.artspace.com/magazine/contributors/see_here/thhe_rise_of_zombie_formalism-52184

"En la década de los ochenta muchos coleccionaban arte porque era arte, sin nada parecido a una definición adecuada de que lo hacía arte o por qué era importante."[67]

La pérdida de la hegemonía tradicional del lenguaje pictórico solo supone una apertura a nuevas aproximaciones a la realidad social, dando visibilidad a procesos que caen en la abstracción ante la imagen tan extensa que se deriva de la globalización. Como escribe el crítico y teórico del arte Nicolas Bourriaud:

"El arte hace conscientes los escenarios colectivos y nos propone otros recorridos por la realidad, gracias a las mismas formas que materializan los relatos impuestos."[68]

Jacqueline Humphries, artista de gran relevancia para esta investigación, cuenta en una entrevista con Félix Bernstein como era entendida la práctica pictórica en los años ochenta en Nueva York:

"When I came to New York in the early 1980s, everyone was obsessed with the end of painting [...] I was enlightened to the corruption of painting and the idea that real artist don´t paint anymore"[69]

No solo los artistas tuvieron que ver en esta decisión, ya que, como reflexiona el artista Yishai Jusidman; la crítica, los pensadores y comisarios también contribuyeron a la perspectiva general acerca de la situación del lenguaje pictórico:

"Los paladines curatoriales de estos eventos determinaron someternos a una estricta dieta de video arte, intervenciones, acciones, instalaciones…"[70]

Esta teoría, postulada en base a la experiencia de los propios artistas, se confirma con las actuaciones del mercado en las subastas, viendo como la burbuja del arte, que afectaba esencialmente a la pintura, volvía completamente inaccesibles muchas de las piezas para el gran público.

Como dice Ben Lewis en el documental *La gran burbuja del arte contemporáneo* (2009) refiriéndose al arte producido dentro de este nuevo circuito:

---

[67] DANTO, Anthony C. 1999. Op. Cit.: p.93

[68] BOURRIAUD, Nicolas, 2009. *Postproducción.* 2ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. p. 55

[69] HUMPHRIES, Jacqueline. 2019. *A Romantic and Sublime Threshold State: Jacqueline Humphries and Felix Bernstein* / Entrevista por Felix Bernstein. Mousse Magazine. [en línea] Estados Unidos: Mousse Magazine. Disponible en: https://www.moussemagazine.it/magazine/jacqueline-humphries-felix-bernstein-2019/

[70] JUSIDMAN, Yishahi, 2010. Op. Cit.

"*Gran parte del nuevo arte se produce en masa, era repetitivo y comercial."*[71]

Esto, junto a la desconexión derivada del paradigma anterior, hizo que este lenguaje perdiese casi toda su relevancia social, que se había establecido como la principal característica de la pintura. Así que realizamos la pregunta: ¿Tiene sentido el uso del lenguaje pictórico en el momento artístico y social contemporáneo?

Con la entrada del paradigma contemporáneo y la superación del modelo heredado característico de las Vanguardias y Neovanguardias, se dejó atrás una de las ideas clave de la modernidad que había demostrado ser inoperante en la investigación en el campo artístico contemporáneo: la búsqueda de un arte definitivo, actualizando el núcleo de la concepción de la obra *Yo soy* por uno más ligado a los cambios sociales dados con el cambio de paradigmas: *Pienso que soy*. Como escribe Peter Bürger:

> *"Ningún movimiento artístico puede ya hoy alzarse con la pretensión de ocupar, como arte, un lugar históricamente superior al de otro movimiento."*[72]

Se pasa de la creación del objeto singularísimo y estático a la búsqueda de la obra artística mutable que acompañe al Paisaje Social en el que se inserta, estableciendo un diálogo entre la pieza, el contexto y el espectador capaz de generar conocimiento. Esta nueva imagen, más cercana al espejo que a la Imagen-Materia, se convertirá en el objeto de estudio de la investigación artística desde el lenguaje pictórico.

El paso al Pienso que soy se produce gracias, en gran medida, a la comprensión de las investigaciones realizadas en el paradigma moderno que habían sido silenciadas por el relato establecido, ya que muchas de las obras producidas durante este periodo contienen claves fundamentales para afrontar la obra en la contemporaneidad. En relación a este punto la crítica de arte Chus Martínez señala:

> *"Un núcleo importante de la producción artística contemporánea aspira a desarrollar obras y circunstancias desde las cuales sea posible leer el pasado con libertad, tomar impulso y asomarse a lo desconocido."*[73]

El cambio en la idea base de la concepción artística hace necesaria la revisión del concepto de novedad, un concepto que analiza el crítico del arte Nicolas Bourriaud:

---

[71] CRONICASDETUMBLEWEED, 2013. *La Gran Burbuja del Arte Contemporáneo – La Noche Temática – Documental Completo – Español.* En: *Youtube* [Vídeo en linea] Publicado el 13 de julio de 2013. [Consulta: noviembre 2019] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=8iduGSHiibw&t=973s 4´42´´

[72] BÜRGER, Peter, 1974. *Teoría de la vanguardia*. 3ª ed. Barcelona: Península pp. 123 y 124

[73] MARTINEZ, Chus, 2010. Op. Cit.: p.12

"Se ha pasado de ¿qué es lo nuevo que se puede hacer? A ¿qué se puede hacer con? La obra de arte ya no es un terminal, sino un momento en la cadena infinita de contribuciones."[74]

Esta forma de comprender el momento artístico contemporáneo contiene claves fundamentales que nos ayudan a responder positivamente a la pregunta planteada en este capítulo y a abordar las posibilidades que nos ofrece el lenguaje pictórico en la actualidad en pro de la reconexión de la experiencia artística con el Paisaje Social.

El lenguaje pictórico en la contemporaneidad se ha visto obligado a realizar una profunda autocrítica, a comprender el porqué de su desconexión y de la pérdida de valor en la creación de un conocimiento efectivo en el público. Los cambios derivados de este proceso reflexivo al que se vio sometido el mundo del arte son analizados y puestos de manifiesto en el siguiente capítulo.

Consideramos que en el estudio del Paisaje Social y de la Imagen Tiempo se encuentran algunas de las claves fundamentales para alcanzar el siguiente eslabón en la cadena infinita de conocimiento que supone la investigación artística.

[74] BOURRIAUD, Nicolas, 2009. Op. Cit. p.13

2.2. El modelo productivo en la investigación artística. Novedad y Desarrollo.

En el paradigma moderno, el grueso de la crítica del arte proponía un modelo de producción basado en el concepto de novedad como impulsor de nuevos recursos y exploración de los límites narrativos en la búsqueda de un arte definitivo, un arte imbatible en capacidad narrativa y transmisión de conocimiento, un proceso en el que creación y obsolescencia se daban con un periodo de tiempo muy escaso en términos teóricos. Es decir, los movimientos artísticos eran superados en breves periodos de tiempo.

Sin embargo, como hemos recogido en el capítulo anterior, muchas de las aportaciones artísticas realizadas a lo largo de la historia del arte siguen ocupando la agenda de la creación artística contemporánea, de manera actualizada y respondiendo a las cuestiones del presente, demostrando como el modelo de obsolescencia propuesto durante el paradigma moderno ha quedado desacreditado, dejando atrás la utopía de un arte definitivo propuesto por el teórico Clement Greenberg.

Con el fin del expresionismo abstracto como movimiento artístico hegemónico, la investigación se abrió sin límite y el lenguaje pictórico, que había gozado de la posición protagonista en la producción artística, tuvo que ser repensado y sometido a un serio cuestionamiento sobre su relevancia en el Paisaje Social. Como consecuencia de la globalización el arte debía enfrentarse a un público mayor y más heterogéneo, con propuestas artísticas que provenían a su vez de multitud de entornos culturales. El incremento de la complejidad del Paisaje Social será uno de los aspectos fundamentales que condicionarán tanto la creación como la recepción del objeto artístico:

> *"(El expresionismo abstracto) En realidad, tenía sus propias tendencias, reforzadas externamente por las tendencias del mercado, y de ahí que haya existido, más que nada, para ser coleccionado. Pertenecía a la colección, y, por lo tanto, [...] estuvo cada vez más apartado de la vida, y vivió cada vez más una existencia segregada en el mundo del arte. [...] La siguiente generación de artistas pretendió que el arte tuviera nuevamente contacto con la realidad y la vida."*[75]

De este hecho ya nos advierten los críticos y filósofos Bourriaud y Danto, llevando a cabo su análisis y advirtiendo de la inoperancia del modelo artístico anterior en el momento contemporáneo:

[75] DANTO, Arthur C. 2009. Op Cit.: p.151

> *"Ninguna cosa es más correcta que otra. No hay una sola dirección. De hecho, no hay direcciones. [...] La historia del arte, estructurada mediante relatos, había llegado a su final."*[76]

> *"La postproducción se puede acercar al arte casual si estableces una serie de situaciones desligadas entre sí y las reestructuras creando un nuevo sentido artístico."*[77]

En el apartado anterior adelantamos la pregunta generada tras la ruptura con el paradigma moderno ¿Tiene sentido el uso del lenguaje pictórico en el momento social y artístico contemporáneo?

Para poder responder de forma veraz a esta pregunta, debemos analizar los modos de producción artística que se dan en la contemporaneidad, buscando claves que vinculen nuevamente la obra pictórica, a priori estática, a un Paisaje Social tan vertiginoso como es el contemporáneo.

La aproximación que los artistas realizan en la contemporaneidad pasa por diferentes modos de producción, asumiendo las investigaciones realizadas, no solo en los lenguajes que comprende este campo de estudio, sino también desde un modelo interdisciplinar. Resulta pertinente analizar los descubrimientos en el campo del arte también desde las perspectivas filosóficas, sociológicas y antropológicas.

En este capítulo visibilizamos uno de los aspectos esenciales que marca el cambio entre paradigmas y cómo el lenguaje pictórico busca ponerse a la par del resto de lenguajes artísticos de la contemporaneidad: el paso del modelo de investigación basado en la novedad a algo más concreto y cercano a la realidad social como es el desarrollo.

Ante la ineficacia del concepto de novedad, tan cercano al planteamiento del "Yo soy" característico del paradigma anterior, la noción de desarrollo sustituye, de forma más cercana a la realidad social, el avance artístico, un avance relacionado con la aportación comunitaria, en la que el proceso remixeador, en términos de Bourriaud – de recombinación - y la investigación multidisciplinar ocupa el centro de las metodologías investigadoras del nuevo paradigma, esto supone una actualización al concepto de novedad entendido desde la perspectiva del paradigma moderno.

[76] Ibidem.: p. 180

[77] BOURRIAUD, Nicolas, 2009. Op. Cit.: p. 51



Fig. 19. KOSUTH, Joseph. *One and Three Chairs*. Silla de madera, fotografía de silla y ampliación fotográfica de la definición de la voz “silla” en el diccionario. Pieza derecha: 52 x 80 cm / Pieza izquierda: 110 x 60 cm / Pieza central: 81 x 40 x 51. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. España.

El modelo de investigación desde el desarrollo responde a la definición de paradigma que hemos aportado al inicio del capítulo, ya que el avance en la producción de conocimiento no es en ningún caso, ni podrá ser, lineal, se producen retrocesos, se desechan proposiciones, y todos los procesos investigadores giran en torno a los axiomas que marcaron el salto entre paradigmas.

Por tanto, tratando la investigación artística como paradigma tiene menos sentido, si cabe, el intento de investigación en base al concepto de novedad - como elemento desacreditador de la propuesta anterior - dentro del proceso investigador, ya que en ningún caso es el motor principal del modelo de producción de conocimiento.

El desarrollo es, en esencia, el modelo de investigación más honesto y realista respecto a la producción de conocimiento, no dando por superados los conocimientos aportados por investigaciones previas, sino que deben asumirse, buscando aportar el siguiente eslabón en la cadena infinita de la producción de conocimiento. En el planteamiento del desarrollo buscamos posibilidades dentro del lenguaje pictórico avanzando en la evolución dinámica en la producción artística.

Hablábamos del proceso de pensamiento en la creación artística desde el “yo soy” basado en la afirmación y rotundidad. Este concepto entra en relación directa con

el planteamiento de la producción artística del paradigma anterior, la novedad, ya que la figura del artista era la del genio, que debía afirmarse en pro de la creación de la obra y el movimiento artístico definitivos. En cambio, un modelo de investigación basado en el desarrollo exige la concepción de algo más cercano a la realidad social, que entienda la situación efímera del sujeto obligado a un constante cambio dentro de una sociedad en permanente evolución. Llamamos a esta nueva forma de concepción de la producción artística "pienso que soy", un concepto más especulativo, pero a la vez más acorde con el Paisaje Social contemporáneo: consiste en analizar, descubrir y asumir los cambios que sufre el entorno social y cómo afectan al colectivo y al individuo. Este es un mecanismo que, sin duda, ayudará en la reconexión entre el Paisaje Social y el lenguaje pictórico.

2.3. El tratamiento del espacio en la pintura contemporánea.

Una vez analizadas las claves que componen el paradigma contemporáneo y el modelo productivo de la investigación artística, estudiamos como se sigue desarrollando el uso del espacio en el lenguaje pictórico actual, deteniéndonos en algunas de las propuestas más relevantes.

Elegimos abordar la integración del espacio externo a la obra desde dos planteamientos que muchos artistas contemporáneos conjugan en sus propuestas artísticas, por un lado, la preocupación por crear una obra que asuma el espacio en el que se inserta y por el otro la recepción de la obra por parte del público, que requerirá que éste sea activo y con predisposición a participar de la experiencia artística. Ambas cuestiones requieren de la comprensión del Paisaje Social que acoge a la obra y deberá abordar tanto la creación de una obra artística, como la comprensión de la situación de los agentes sociales y su evolución en el momento contemporáneo.

Esta vía de investigación la comprensión de estos aspectos en la creación de una obra de arte capaz de producir un conocimiento actualizado en el espectador.

El análisis de los mecanismos que articulan el Paisaje Social, como son las relaciones entre los individuos, el cambio de sus recorridos y espacios de acción, la reestructuración de las ciudades, etc, marcan la realidad contemporánea; por ello, algunos artistas se percatan de la capacidad comunicativa que contienen los elementos que quedan atrás y son testigos de la actividad humana. Tàpies será pionero en visibilizar en su obra los rastros del movimiento humano en los muros. Como expone Massimo Cova:

"En los territorios de la cotidianidad están presentes muchas huellas residuales y transitorias, trazas efímeras (o duraderas) que derivan de acciones y de conductas humanas y que pueden ser representativas de modelos de vida y de pensamiento en la era de la globalidad. El arte contemporáneo tiene la capacidad, a partir de estos signos visuales generados por las interacciones de las personas de traducir y de reconfigurar en el lenguaje plástico valores culturales de individuos o de grupos sociales."[78]

Los artistas contemporáneos tratan de visibilizar este espacio mediante las propuestas realizadas desde las diferentes disciplinas de la creación artística, aunque centraremos este estudio en las que parten del lenguaje pictórico.

Alguna de las propuestas contemporáneas que buscan la integración en la obra lo hacen desde el estudio de las posibilidades que otorga el juego con la luz y los reflejos, creando una imagen que no pueda ser estática, ya que su contenido variará en función de su disposición y del entorno, incluso siendo el reflejo de los espectadores parte de la obra. La obra de carácter instalativo de las artistas Renate Lorenz y Pauline Boundry presentada en el Palacio de Cristal de Madrid atiende a estas consideraciones:

[78] COVA, Massimo. 2018 *Arte contemporáneo y señales visuales de la cotidianidad como paradigma de modelos globales de vida y de pensamiento.* Revista de investigación en artes visuales. [en línea] España: Universitat Politécnica de Valencia. [Consulta: Julio 2019] Disponible en: https://polipapers.upv.es/index.php/aniav/article/view/9115/9573. pp. 12 y 13.



Fig. 20. BOUNDRY, Pauline y LORENZ, Renate. 2022. *El cristal es mi piel.* Fragmento de la instalación expuesta en el Palacio de Cristal de Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. España.

Ante la magnitud de ambos planteamientos, consideramos necesario dedicar un capítulo al análisis de los agentes sociales que intervienen en el Paisaje Social y sus relaciones con la obra de arte y otro capítulo a la posibilidad de crear una obra con la capacidad de asumir esta suma de contextos en una imagen con capacidad de producir un conocimiento actualizado y actualizable.

Para proponer una imagen que asuma el Paisaje Social, es preciso entender en profundidad las características y los matices que lo componen, para comprender cómo la imagen interactúa, se modifica y recombina sus narrativas para ofrecer una experiencia artística actualizada al espectador.

Como consecuencia de todo lo expuesto en este capítulo sobre la investigación del lenguaje pictórico, nos encontramos ante las diferentes opciones de aproximación que han planteado múltiples artistas desde el tercer tercio del siglo pasado hasta

nuestros días, pero en este trabajo nos llama la atención el concepto de Imagen Tiempo, definido en origen por el teórico Gilles Deleuze, un concepto que no se plantea desde la perspectiva del lenguaje pictórico y que en esta investigación postulamos, no solo la posibilidad efectiva de su aplicación a este lenguaje, sino que además actúa como una gran herramienta en la producción de conocimiento.

Este planteamiento de la imagen ofrece respuestas a las cuestiones esenciales características del momento actual. Permite un desarrollo desde los avances en las investigaciones previas y a la vez abre la creación de conocimiento a una sucesión infinita de signos dentro de la propia imagen, actúa como un Atlas Mnemosyne individual a cada espectador, siempre abierta a la recombinación por parte del público.

Hablamos de la creación de una imagen con la capacidad de actualizar sus circuitos internos de forma constante desde la relación de signos que el espectador proyecta sobre la obra:

> *"La pregunta, no obstante, permanece: ¿Es el arte todavía una manera esencial y necesaria de la verdad decisiva para nuestra existencia histórica, o es que el arte ya no posee más ese carácter?"*[79]

Esta pregunta, interpela directamente a la evolución del concepto de novedad en la investigación artística contemporánea y el lugar que ocupa el lenguaje[80] pictórico en el paradigma actual. Habiendo superado la época de los manifiestos en el momento posthistórico, como describe Danto, o paradigma contemporáneo, Heinich, ya no tiene sentido realizar la pregunta "¿Qué es arte?" por la imposibilidad de su respuesta.

El desarrollo tiene más que ver con alcanzar pequeñas victorias, pequeños descubrimientos que puedan ser recogidos por futuros investigadores y permitan seguir avanzando en la creación artística. Como escribe el comisario Barry Schwabsky:

> *"Painters are necessarily conscious of their production as sharing in an array of practices and conventions with deep roots in history."*[81]

En el momento contemporáneo, la investigación artística se caracteriza por la libertad absoluta; libertad de recombinarse, de explorar nuevos horizontes, de buscar un desarrollo en el que todos los lenguajes suman. Esta forma de hacer es contraria al

[79] DANTO, Arthur. C. 1999. Op. Cit.: p. 62 y 63.

[80] Debemos remarcar la diferencia entre lenguaje y estética, que ya fue abordada por varios teóricos que trabajaron durante el siglo pasado y que vienen recogidos en el libro de Danto: *Después del fin del arte*. (1999) Mantenemos el carácter de lenguaje por la necesidad de lectura y participación activa del público recogidas en este texto. DANTO, Arthur. C. 1999. Op. Cit.: p. 90 - 94

[81] SCHWABSKY, Barry. 2013 Op. Cit.: p. 11

concepto de novedad y avance artístico lineal, esta mezcla tiene más que ver con el desarrollo que con alcanzar lo nuevo.

En definitiva, en la búsqueda de la comprensión del lenguaje pictórico en la actualidad, es interesante indagar en las posibilidades que ofrece la Imagen Tiempo planteando su producción en relación al concepto de desarrollo, ya que en la búsqueda de una imagen que se adapte al Paisaje Social y se revele productora de conocimiento, debe haber un espacio proclive a la proyección de las relaciones de signos establecidas por el espectador sobre la imagen.

3. La confluencia del campo artístico y el Paisaje Social en la evolución del lenguaje pictórico contemporáneo.

La necesidad de comprender el Paisaje Social en el que tiene lugar la experiencia artística se vuelve un imperativo a la hora de comprender los modos de producción en el paradigma contemporáneo. Dedicamos este capítulo a analizar los diferentes componentes que comprenden el Paisaje Social, desglosando los contextos que lo componen y deteniéndonos en los agentes culturales y la redistribución del capital simbólico.

El vínculo entre arte y Paisaje Social[82] se ha convertido en eje en el modo de abordar la realidad artística contemporánea. En esta relación, que había quedado supeditada a la individualidad del artista, el Paisaje Social adquiere un papel protagonista en el nuevo paradigma, ya que es uno de los puntos principales de la crítica hacia el lenguaje pictórico:

> *"Este juego del arte con el contexto hace del arte contemporáneo una forma de expresión particularmente cercana a la sociología."*[83]

La obra ya no surge únicamente del artista genial en la intimidad de su estudio, sino que se ha vuelto necesariamente partícipe del paisaje en el que se integra, viéndose multiplicados los actores que participan de su creación y la relevancia de estos en la producción de conocimiento dentro de un contexto. La última palabra acerca de la capacidad del objeto artístico se logra desde una conversación de los diferentes interlocutores que se distribuyen el capital simbólico dentro de los círculos artísticos, siguiendo las reglas propuestas por Marcel Duchamp para la creación de un objeto artístico:

> *"Que pertenezca la mitad (de la obra) a su autor y la otra mitad a sus espectadores."*[84]

En este nuevo modo de hacer, la figura del público adquiere mayor importancia, aumentando su peso simbólico exponencialmente con capacidad de otorgar o retirar valor al objeto artístico. Pese a ser el receptor final de la obra, actúa como confirmación del juicio realizado por la crítica. Cabe remarcar que su poder simbólico ha aumentado

[82] Véase apartado 3.3. El paso de Contexto al Paisaje Social.

[83] HEINICH, Nathalie. 2017. Op. Cit.: p. 121.

[84] Ibid.: p. 134

significativamente, pero todavía se mantiene un juego de reparto por el capital simbólico dentro de la recepción de la experiencia artística, en el que cada uno de sus participantes cuenta con la capacidad de validar o denegar la experiencia artística propuesta. Estamos ante una partida de ajedrez en el que cada uno de los participantes es una pieza capaz de realizar ciertos movimientos, es una lucha por el reparto de este capital.[85]

Damos cuenta de la necesidad de conocer los diferentes contextos en la creación del objeto artístico y por ello dedicaremos este capítulo a exponer su relevancia en la creación de las imágenes permitiendo crear una cercanía hacia el espectador y facilitar así la producción de conocimiento.

Analizamos el concepto de Paisaje Social, que amplía la noción de contexto. Ya no es solo la localización y el tiempo en el que se produce la experiencia artística, sino que nos encontramos ante un cúmulo de factores que afectan a este proceso. El Paisaje Social deriva, principalmente, de la síntesis de los contextos que intervienen directamente en la creación artística en el paradigma actual: contexto comunicativo y contexto antropológico.

La comprensión y síntesis de ambas dimensiones del contexto y su combinación con el Paisaje Social permite identificar las condiciones necesarias y los agentes sociales involucrados en la producción por parte del público de una experiencia artística.

La investigación artística, en los términos planteados, requiere de una fuerte hibridación con los estudios sociológicos y antropológicos sobre los comportamientos y las figuras del hacer humano. Este motivo nos conduce a sumergirnos en las investigaciones realizadas en estos campos de estudio que nos permitan marcar pautas en la creación de una imagen artística que cuente con capacidad de adaptación al Paisaje Social en el que se inserte y una constante actualización.

Para generar una experiencia artística satisfactoria en un público emancipado[86], es necesario el estudio de la influencia del ritual, no solo en la puesta en escena de la

[85] Para realizar un juicio objetivo sobre el reparto del capital simbólico entre los diferentes actores del mundo del arte es imprescindible poner de manifiesto la separación entre Arte y Mercado de Arte, ya que el reparto de capitales actúa de forma completamente diferenciada en ambos círculos. En el mercado de arte el capital simbólico se reparte casi en su totalidad entre agentes culturales y coleccionistas, que se valida desde el capital económico. Aunque ambos círculos están separados, la lucha por el capital simbólico trasciende a los límites de cada espacio. Sería inocente pensar que ambos conceptos están completamente desligados y por ello, en el estudio del contexto que rodea al objeto artístico, no solo debemos estudiar la situación del Arte, sino que debemos tener muy presente esta lucha de capitales.

[86] Véase apartado. 4.2. La relevancia del fuera de campo en la creación de la Imagen Tiempo desde el lenguaje pictórico.

imagen, sino también en las relaciones interpersonales que se dan entre todos los actores que componen la communitas ideológica[87] que allí se construye, esto es, entre todos los agentes que vehiculan la experiencia artística.

Primeramente, expondremos los puntos principales que componen la ceremonia de forma general y su definición, permitiendo al lector no especializado en los campos de la sociología y la antropología comprender la terminología y las bases de los conceptos que se utilizarán a lo largo del capítulo, esquematizando las fases del ritual y centrando el estudio en el momento liminal, donde los Fondos Definibles se visibilizan y se da la construcción de la communitas. A continuación, desarrollaremos en profundidad los aspectos relativos a la experiencia artística, buscando las posibilidades que nos brindan en la creación de conocimiento. Gustavo Bueno define la ceremonia de la siguiente forma:

> *"Designaremos con el nombre de ´ceremonia´ a toda figura práctica teleológica que, constituida por secuencias efímeras de operaciones humanas, está delimitada sobre un ´fondo procesual´ por una apertura y clausura identificables."*[88]

No abordamos el ritual como temática pictórica, sino como componente esencial a tener en cuenta en la creación de una experiencia artística activa basada en una imagen productora de conocimiento que parta del momento social contemporáneo y se prolongue en el futuro. El estudio de las investigaciones realizadas en las áreas de la sociología y la antropología nos permite dibujar una imagen más precisa y detectar los hitos que marcan las directrices de los comportamientos sociales.

El ritual, o la ceremonia, es una figura del hacer humano que interrelaciona las diferentes formas de lo humano entre sí. Seguimos el esquema propuesto por Gustavo Bueno en su texto: *Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonias*[89] en el que concluye la relación entre las tres categorías de las figuras de lo humano:

[87] Véase cap. 3.3.2. Communitas, Campo y Paisaje Social

[88] BUENO, Gustavo, 1984. Op. Cit.: p. 13

[89] BUENO, Gustavo, 1984. Op. Cit.: pp. 10 y 11

A. Organismos de la especie *Homo Sapiens Sapiens*.	**B.** Clase de cosas extrasomáticas.	**C.** Acciones o categorías del hacer humano atribuidos a la clase A.
• No es fácil establecer los límites de esta clase. • Se considera dentro del grupo A organismos que no tienen por qué ser considerados humanos, por ejemplo, el esqueleto del mismo.	• Forman parte de la cultura espiritual. • Son humanos en cuanto obras (mediatas o inmediatas) de los hombres del término de la clase A. • Ej: Lanza, Fuego	• Movimientos operatorios, conducta, praxis… • Establecer sus límites también es complicado puesto que pueden ser atribuidas sus características a la clase B. • Ej: Un ordenador realiza cálculos.

Tabla 3. Resumen de las categorías de lo humano.

Esta categorización de lo humano permite esclarecer los diferentes aspectos que intervienen en las relaciones entre el sujeto, sus acciones y el entorno que le rodea. De esta manera Bueno describe las relaciones entre las categorías de lo humano de la siguiente forma:

> *"El esquema más cerrado de interconexión entre las tres clases A, B y C de términos del material antropológico es probablemente el siguiente: Los términos de las clases A y B se interconectan por la mediación de los términos de la clase C."* [90]

Los comportamientos sociales a lo largo de la historia humana son reglados por los rituales, algo que no ha cambiado en la contemporaneidad, aglutinan las reglas y saberes que son transmitidos desde el conjunto de códigos analógicos y digitales y componen el Paisaje Social donde se desarrollan los individuos. Como expone la antropóloga Martine Segalen:

> *"El rito o el ritual es un conjunto de actos formalizados, expresivos, portadores de una dimensión simbólica. El rito se caracteriza por una configuración espacio-temporal específica, por el recurso de una serie de objetos, por unos sistemas de comportamiento y de lenguajes específicos, y por unos signos emblemáticos, cuyo sentido codificado constituye uno de los bienes comunes de un grupo."*[91]

[90] Ibidem.: p.11

[91] SEGALEN. Martine. 2005. *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza. p.30

Uno de los pilares de la construcción y la evolución social ha sido y es el ritual, por su capacidad de transmisión de conocimiento y organización social desde el énfasis en los códigos analógicos, es por ello que los miembros adultos transmiten estos modos de hacer a su descendencia para inculcar un conocimiento útil para la vida en sociedad. Por ello, los rituales se desarrollan en el tiempo, y aunque no son inamovibles ni mucho menos, colaboran en la construcción social desde las tradiciones y la evolución:

> *"Los ritos antiguos quedan como fondo cultural y sobre ese fondo aparecen nuevos ritos, que copian, actualizan, deforman, ironizando sobre los ritos antiguos."*[92]

Los rituales que dejan de cumplir su efectividad social pasan a un segundo plano, creando un fondo sobre el que se deslizan los nuevos rituales que los sustituyen, creando así un entramado, una estratigrafía social que permite rastrear los comportamientos sociales a lo largo del tiempo:

> *"Una de las características fundamentales del rito es su flexibilidad, su capacidad para la polisemia, para adaptarse al cambio social."*[93]

Esta adaptabilidad permite al ritual actuar como aglutinante de los diferentes comportamientos y estratos sociales, con el objetivo de vincular el individuo a la sociedad. El sociólogo y filósofo Émile Durkheim describe la funcionalidad de los ritos de la siguiente manera:

> *"Los ritos son fundamentalmente medios a través de los cuales se reafirma periódicamente el grupo social"*[94]

Los rituales se centran en la propagación de conocimiento a través de la agrupación de los diferentes individuos que son partícipes del mismo. Generan comunidad desde la colectividad, comunidades de diferente índole propias a cada acto ritual.

En las sociedades contemporáneas, cada vez más grandes y que condensan necesidades simultáneas tan dispares, se producen multitud de rituales que se construyen en base a tales necesidades y que cuentan con volúmenes diferentes de participantes. Siempre tienen en común su carácter colectivo, esto es un grupo reunido:

---

[92] SEGALEN. Martine. 2005. Op. Cit.: p.9

[93] Ibid.: p.9

[94] DURKHEIM, Émilie. 1982. *Las formas elementales de la vida religiosa.* Madrid: Editorial Akal. p. 585

"Un rito produce estados mentales colectivos suscitados por el hecho de que el grupo está reunido."[95]

Los rituales se llevan a cabo desde la consecución de tres fases que han sido descritas por diferentes autores, tales como A. Van Gennep, P. Bourdieu o V. Turner, aunque en esta investigación centraremos nuestra atención en los estudios de este último[96] y su análisis de la construcción de las communitas y de la fase liminal.

El antropólogo Víctor Turner postula la existencia de tres fases en las transiciones rituales de los individuos dentro de una sociedad; fase pre liminal, fase liminal (umbral) y post liminal, como momentos de paso o transición en las diferentes etapas de la vida. La función ritual reside en la transición entre la fase pre liminal y la fase post liminal, buscando dar unas pautas que permitan esta evolución.

Fase Pre liminal → Fase Liminal → Fase Post liminal

Aquí nos interesa el estudio de la fase liminal, con sus fases intermedias y la creación de un espacio fuera de la estructura con sus propias características y relaciones interpersonales. Dentro de este espacio liminal se suceden una serie de agrupaciones llamadas communitas. Existen tres tipos de communitas con características propias: la espontánea, la estructural y la ideológica. Vinculamos la experiencia artística a esta última.

Nos basamos en este esquema para acotar las fases que componen un ritual y los momentos liminales (umbral) entre la separación y agregación al colectivo. Es esta fase de tránsito la que se ajusta a la recepción artística en el momento contemporáneo:

"Características de la liminalidad: Homogeneidad, igualdad, anonimato, ausencia de propiedad, reducción de todos a idénticos niveles de estatus…"[97]

La comprensión del momento liminal consigue esclarecer la importancia de los Fondos Definibles y como su estudio desde un enfoque artístico puede colaborar a evidenciar el conocimiento que en ellos se inscribe.

Los individuos que se encuentran en esta liminalidad construyen grupos efímeros, que pueden o no buscar su perdurabilidad, en la que se suceden una serie de

[95] SEGALEN, Martine, 2005. Op. Cit.: p. 21

[96] TURNER. Víctor. 1988. *El proceso ritual.* Madrid: Taurus.

[97] Ibid.: 118

relaciones interpersonales. Esta construcción interna es bautizada por Turner como communitas:

> *"Algunas formas de liminalidad llevan hasta una antiestructura social, que Turner llama la communitas, durante la cual se pueden crear vínculos al margen de las jerarquías y las relaciones sociales habituales en el grupo."*[98]

En esta investigación nos centramos en la communitas ideológica porque constituye el acto relacional entre personas que se lleva a cabo durante de la experiencia artística que se produce con la asistencia a una exposición o agrupación de obras artísticas de cualquier índole o categoría:

> *"La communitas ideológica es a la vez un intento de descubrir los efectos externos visibles - la forma exterior, podría decirse - de una vivienda interna de la communitas existencial y de presentar las condiciones sociales óptimas bajo las que cabría esperar que tales experiencias florecieran y se multiplicaran."*[99]

Esta forma de communitas, descendiente de la communitas existencial, es más perenne y tiene cierta infraestructura, este hecho lo podemos observar en la actuación de los diferentes agentes culturales de forma simultánea al espectador, esta estructura es paralela a la estructura social externa y se rige por sus propias normas. Aún con la ganancia de capital cultural por parte del público, existe cierta jerarquía característica de la communitas ideológica.

Los procesos comunicativos interpersonales que se dan dentro de la communitas ayudan a los integrantes de las mismas a avanzar hacia la siguiente fase, revelándose la función didáctica que envuelve a la fase liminal, en la que el sujeto aprende sobre sí mismo y el espacio que lo rodea.

Es este proceso comunicativo el que promueve la experiencia artística, siendo partícipes los agentes culturales, el público, el espacio y la obra. En esta tesis postulamos que es en este momento donde se produce la experiencia artística y por ello consideramos imprescindible su estudio en la investigación.

---

[98] SEGALEN, Martine, 2005. Op. Cit.: p.53

[99] TURNER. Víctor. 1988. Op. Cit.: p. 138

3.1. Influencia del contexto en la comprensión del paradigma contemporáneo. Contexto comunicativo y contexto antropológico.

La consideración de la suma de contextos como el marco social y artístico contemporáneo nos lleva a elaborar una definición completa acorde con el paradigma artístico en la que debemos vincular la perspectiva antropológica del contexto a su dimensión comunicativa. La combinación de ambas aproximaciones revela claves fundamentales para dibujar un mapa que comprenda todos los aspectos del Paisaje Social contemporáneo.

Este marco establece las reglas del juego del lenguaje artístico y proporciona claves fundamentales en el vínculo entre arte y vida. Para alcanzar una imagen productora de un conocimiento que se actualice incesantemente es fundamental, no solo entender la suma de contextos en los que nos movemos, sino que debemos incluirlos de forma activa en la obra. Como escribe la socióloga Nathalie Heinich:

> *"En esta inyección del mundo corriente en el mundo del arte, este último juega un papel tan importante como aquél: ambos contextos participan en el proceso creativo."*[100]

Realizamos un análisis en este trabajo sobre la influencia de los diferentes aspectos en torno al contexto en la experiencia artística porque ello nos permite entender todos los factores que entran en juego en la construcción del Paisaje Social, concretando el estudio en base a la primera y segunda definición que se encuentra en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua[101]. En efecto, el diccionario recoge como primera definición:

> "*Entorno lingüístico del que depende el sentido de una palabra, frase o fragmento determinados"* y como segunda acepción "*Entorno físico o de situación, político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el que se considera un hecho".*

Tiempo y lugar son los elementos básicos que marcarán las relaciones derivadas de las acciones entre los sujetos, este hecho afectará a la de los diferentes

[100] Heinich, Nathalie. 2017. Op. Cit.: p. 123.

[101] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es> [21/10/2020].

contextos, condicionantes esenciales que se modifican y conjugan, haciendo del contexto una red de relaciones mutable en un estado de constante actualización:

> *"El contexto puede ser considerado un conjunto de relaciones sociales en constante movimiento."*[102]

La relación de los contextos con el individuo será productora de conocimiento, fomentando el interés del espectador por adquirir y procesar información de los aspectos más relevantes atendiendo a la situación en la que se encuentre, verificando su utilidad desde las relaciones contextuales. El contexto no determinará el pensamiento, pero influirá de forma innegable en la construcción del mismo. En este apartado analizaremos las dos aproximaciones principales hacia el estudio del contexto: el contexto comunicativo y el contexto antropológico y como su suma es primordial en la construcción de conocimiento en el público.

3.1.1. Contexto comunicativo. El modelo Orquestal de la escuela de Palo Alto.

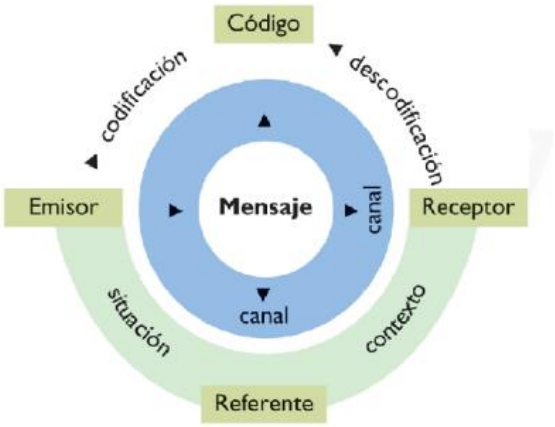
Abordamos la visión comunicativa del contexto desde los términos del proceso comunicativo lingüístico. La obra actúa como elemento activo en la comunicación, siguiendo la clasificación de lo humano expuesta por G. Bueno, la obra de arte se incluye en la categoría "B" de lo humano, que interacciona con la categoría "A" a través de la categoría "C"[103]. Estableciendo la imagen como elemento activo de la interacción, podemos dibujar un proceso comunicativo completo, en el que la imagen y el público actúan en los papeles de emisor y receptor, el medio es representado por el espacio (paisaje) - y a su vez es parte fundamental del mensaje - donde se sitúa el proceso comunicativo.

Asociamos el modelo comunicativo de la experiencia artística al Modelo Orquestal de la escuela de Palo Alto, en el que la comunicación no se produce de forma lineal, sino que los papeles de emisor y receptor se intercambian de manera continua, y donde la situación contextual tiene gran influencia en el mensaje trasmitido. Aplicar este modelo a la recepción artística permite alcanzar la creación de un conocimiento activo

[102] SHABEL, Paula, HORN, Axel César, GARCÍA PALACIOS, Mariana Inés y CASTRONIA, José Antonio, 2016. *El contexto en la construcción de conocimiento. Una aproximación a su estudio desde la psicología del desarrollo y la antropología*. En: *VIII Congreso Internacional de Investigación y práctica profesional en psicología*. [En línea] Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. [consulta: marzo 2020] Disponible en: https://www.aacademica.org/000-044/322.pdf p.77

[103] Véase cap 3. Tabla 2. Esquema resumen de las categorías de lo humano

en el espectador desde la actualización constante de las narrativas del paisaje que actúan a través de la obra, ajustándose a la suma de contextos en el que se ve inserta.[104]



Esquema 2. Cuadro comunicacional del Modelo Orquestal. Escuela de Palo Alto. Cassaigne et all, Mariana. 2009. *Teoría y modelos de comunicación. Razón y palabra. Deporte, cultura y comunicación. n. 69.*

El esquema anterior muestra como la situación contextual influye en la comunicación, sin ser un proceso lineal e igual en todas las situaciones. El proceso comunicativo se adapta e introduce códigos digitales y analógicos según el canal y el contexto, reajustándose en base al emisor y receptor. Este hecho es aún más relevante si tenemos en cuenta que los papeles de ambos se intercambian constantemente.

> *"En todo momento se produce comunicación, todo es objeto de estudio para la comunicación. No es posible dejar de comunicarse. Se afirma que la comunicación es un proceso mucho más complejo que un proceso lineal, es más que un mensaje transmitido por un canal; debe de concebirse como un proceso social permanente que integra múltiples modos de comportamiento (palabra, gesto, mirada, mímica, espacio interindividual, psicología, postura, etc.) y es así como el analista debe descubrir el funcionamiento de diferentes modos de comunicación*."[105]

La comunicación es un proceso con un tiempo y un espacio concreto en el que actúan varios agentes. Con la creación de una Imagen Tiempo activa buscamos alcanzar una comunicación positiva en la que exista un mensaje de vuelta que

[104] Véase cap 5. La imagen vaciada. La imagen tiempo en el lenguaje pictórico: I-T(f)

[105] CASSAIGNE RAMOS, Mariana, ROMERO HERNÁNDEZ, Diana J., GARRIDO JIMÉNEZ, Cynthia M., RUÍZ VÁZQUEZ, Viridiana e ISLAS, Octavio. 2009. *Teoría y modelos de comunicación*. Razón y palabra. Deporte, cultura y comunicación. [en línea] México: Razón y Palabra. no 69, pp. 1-96. 2009 [consulta: abril de 2020]. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/teorias_comunicacion.pdf p.14

establezca un diálogo entre obra y público. Podemos definir la comunicación en base a lo expuesto por el filósofo Paul Watzlawick:

> *"La comunicación se puede definir como un conjunto de elementos en interacción en donde toda modificación de uno de ellos afecta las relaciones entre los otros elementos"*[106]

La comunicación que se lleva a cabo en la experiencia artística es realmente efectiva cuando el espectador conjuga los códigos digitales y analógicos. El código digital tiene que ver con los mensajes explícitos de la comunicación y es un código que puede ser enseñado teóricamente, y por otra parte el código analógico, donde se encuentran los mensajes implícitos, es un código que debe ser descifrado dentro la obra y que tiene que ver directamente con el Paisaje Social contemporáneo. Como escribe el lingüista E. Hall:

> *"La relación interna entre el lenguaje y los objetos materiales tienen un paralelo en los vínculos entre otros sistemas de mensaje primario."*[107]

En este juego de mensajes en clave analógica y digital en el contexto, encontramos coincidencias con los estudios llevados a cabo por la Gestalt, trasladando estos conceptos a la relación fondo y figura, donde figura, desde una perspectiva comunicativa, se asemeja a los códigos digitales y el fondo equivaldría a la comunicación en clave analógica.

Esta relación entre las dos vertientes comunicativas también se corresponde directamente con el modelo lingüístico propuesto por K. L. Pike, autor al que ya hemos hecho referencia en el apartado "metodología" de esta investigación. Nos referimos a la doble aproximación del proceso comunicativo, las perspectivas Etic y Emic propuestas por el autor. La perspectiva Etic del lenguaje se relaciona con los códigos digitales y la visión Emic actúa en base a los códigos analógicos.

Este juego de códigos llevados a la imagen en nuestra metáfora permite establecer una relación con la visión antropológica del contexto en la que es fundamental la relación de la Gestalt, fondo y figura. Como escribe K. L. Pike:

> *"Language must be treated as human behavior."*[108]

---

[106] MARC, Edmond y PICARD, Dominique, 1992. *La interacción social. Cultura, instituciones y comunicación.* Barcelona: Paidós Ibérica. p. 39

[107] HALL, Edward T. 1989. *El lenguaje silencioso.* España: Alianza. p.70

[108] PIKE, Kenneth. L., 1954. Op. Cit.: p. 26.

Pike también sostiene que ambos códigos son afines hasta tal punto que pueden llegar a intercambiarse, como escribe en su libro *Language in relation to a unified theory of structure of human behavior* (1954)*:*

> *"Language behavior with non language behavior are structurally so analogous than in some occasions certain of their parts are interchangeable".*"[109]

El contexto lingüístico construye la dimensión comunicativa de la experiencia artística, proponiendo metodologías útiles para la transmisión del conocimiento que envuelve al espectador, que desde la comunicación interpersonal derivada de la communitas propondrá claves para la construcción de un Atlas Mnemosyne comunitario que fomente la actualización y ampliación del imaginario individual.

3.1.2. Contexto antropológico.

La otra gran dimensión del contexto se centra en el punto de vista antropológico, en el que no sólo se estudian las palabras como contexto, sino también las imágenes y los objetos. La óptica antropológica iguala contexto y cultura en su totalidad, como contexto definitivo, ampliando el estudio de contextos parciales. Esta noción resalta la necesaria relación de diálogo entre el objeto artístico y el contexto, donde se requiere una buena comunicación entre obra y público para alcanzar la producción de conocimiento.

El contexto antropológico comprende el entorno físico y la situación política, histórica y cultural marcando las relaciones de poder en todos los estratos sociales dentro de las cuales los individuos estarán insertos y donde se darán los aspectos comunicativos que fomenten la transmisión del conocimiento inscrito en estos espacios de la realidad social.

La perspectiva antropológica del contexto se relaciona directamente con las figuras del hacer humano, término que se visibiliza en la vida social a través de las ceremonias y su transmisión se dará desde los códigos analógicos. Como escribe Bueno:

> *"La ceremonia es una figura secuencial cuyos límites temporales se recortan sobre un fondo viviente."*[110]

---

[109] Ibidem.: p.30.

[110] BUENO, Gustavo, 1984 Op. Cit.: p.18

Las ceremonias son de carácter cíclico y estructuran los comportamientos sociales, identificando su composición y las reglas internas que los rigen. Analizando su superposición, podemos establecer una estratigrafía del contexto.

Gustavo Bueno argumenta que el comportamiento social se fundamenta en la superposición de ceremonias y su repetición cíclica como patrones de conducta:

> *"Esta actividad incesante de los hombres, que constituye el tejido de la vida humana, se desarrolla, sino en todo, si en una gran parte, siguiendo ritmos cíclicos, describiendo trayectorias que poseen una figura pautada."*[111]

Las ceremonias rigen los comportamientos sociales ante los diferentes estadios de la vida social y no desaparecen, son actualizadas por ceremonias más acordes con la realidad social cambiante. Las ceremonias obsoletas pasan a formar parte de los fondos que sostienen los nuevos comportamientos sociales de carácter comunitario.

En toda sociedad se producen sucesivas ceremonias, de carácter cíclico, con un tiempo determinado. El espacio actúa como base y es donde se edifican nuestras acciones, y constituye los Fondos Definibles que suponen el contexto desde la perspectiva antropológica.

Para dibujar este contexto nos centramos en los Fondos Definibles constituidos por las diferentes ceremonias que sustentan la realización de la ceremonia que nos ocupa y es sobre ellos donde se deslizan nuestras acciones, estableciendo límites objetivos a las ceremonias.

> *"Si la forma o el sistema tienen límites y estos no se pueden trazar en el vacío, será preciso contar con un material o medio (un fondo) en el cual se dibujan y sobre el cual se destacan."*[112]

De esta forma, y de acuerdo a la visión antropológica del contexto, los Fondos Definibles son los pilares sobre los que se asienta la sociedad contemporánea. Desde su estudio podemos analizar simultáneamente el conjunto del contexto y su cronología. Estas construcciones se erigen en base al conjunto de ceremonias que componen la estructura social, son figuras del hacer humano.

La acción del entorno predispondrá al individuo a la recepción de ciertos aspectos del conocimiento relativos al espacio de acción en el que se mueve, por ello la

[111] Ibidem.: p. 12

[112] Ibidem.: p. 18

herencia de comportamientos y las tradiciones condicionan muchos de los aspectos sociales contemporáneos.

Cabe destacar la Influencia del contexto antropológico en los comportamientos sociales. En efecto, el contexto antropológico influye en los modos de aproximación del individuo a múltiples aspectos de la realidad social, por la capacidad de adaptación y aprendizaje por imitación de la socialización:

> *"La socialización supone un proceso de adaptación a la sociedad que necesariamente es educativo, ya que implica el aprendizaje de una serie de contenidos que la sociedad ha preparado para tal fin […] La socialización no se produce en el vacío, ya que los sujetos estamos inmersos en un entorno cultural que marcará las pautas adecuadas en la consecución de la adaptación social. […] La socialización es un proceso de adaptación, una correcta socialización consiste en adaptarse a la sociedad, pero también en ser crítico con aquellas normas y creencias que no sean válidas, tratando de actualizarlas y transformarlas positivamente."*[113]

El entorno y la situación social marcarán la aproximación que dispondrá al individuo con respecto a la socialización, por ello, el conocimiento que recae en los procesos ceremoniales resulta vital en la comprensión del entorno y la adaptación a la realidad social.

Estamos ante un proceso de aprendizaje en el que el individuo, que es un ser social, desde que nace debe adaptarse a las normas conductuales de la sociedad y al mismo tiempo de los valores que la rigen, lo que supone un constante procesamiento de la información en la vida del actor social.

Los procesos de socialización permitirán incorporar información del contexto adaptando las respuestas a las situaciones que propicie el avance del Paisaje Social.

Si asumimos los presupuestos de la socialización junto a la dimensión comunicativa del contexto, obtendremos una perspectiva completa de la realidad compleja y cambiante que supone el Paisaje Social contemporáneo.

[113] FERNÁNDEZ SEDANO, Itziar, UBILLOS LANDA, Silvia y ZUBIETA, Elena Mercedes, 2004. *Psicología social, Cultura y educación.* España: Pearson Eduación. pp. 829-830

3.2. Ritos menores en su dimensión comunicativa.

Como premisa consideramos que la comunicación es un elemento esencial en la experiencia artística efectiva. La ceremonia, como metodología de la coordinación de los comportamientos del ser humano en sociedad, cuenta con una esencial dimensión comunicativa que se sustenta en los códigos Etic / Emic de la teoría del proceso comunicativo expuesta por Pike. El diálogo entre el espectador y la obra actúa de igual forma, ya que el objeto artístico es considerado como humano en la categorización realizada por Gustavo Bueno[114]. Como expone la antropóloga Mary Douglas:

> *"No es excesivo decir que el rito significa más para la sociedad que las palabras significan para el pensamiento. Pues es muy posible entrar en conocimiento de algo y hallar luego palabras para ello. Pero es imposible mantener relaciones sociales sin actos simbólicos."*[115]

La perspectiva Etic / Emic o los códigos digitales y analógicos característicos de la comunicación, se visibilizan en los momentos de la acción social en los que el código digital no puede abarcar una realidad compleja y llena de matices; para entender el comportamiento de los diferentes actores que intervienen en las relaciones sociales, éstos no pueden ser separados de su conjunto. Si bien es cierto que la dimensión comunicativa de la ceremonia se basa en códigos analógicos, no todos los códigos analógicos se basan en ceremonias:

> "*The value of emic study is, first, that it leads to an understanding of the way in which a language or culture is constructed, not as series of miscellaneous parts, but as a working whole. Second, it helps one to appreciate not only the culture or language as an order whole, but it helps one to understand the individual actors in such a life drama."*[116]

Esta es una constante con la que el artista debe trabajar en el proceso de la creación de una obra que permita acercar al público la realidad social en la que se inserta, no intentando representar estos códigos analógicos - o visión emic -, sino buscando dar respuesta a las preguntas realizadas por un espectador emancipado[117],

---

[114] BUENO, Gustavo, 1984. Op Cit.: pp. 10 y 11

[115] DOUGLAS, Mary, 1970. Op. Cit.: p. 89

[116] PIKE, Kenneth. L. 1954. Op. Cit.: p. 40 y 41

[117] Véase cap 4.3. La influencia del público en el proceso de activación del circuito interno de la Imagen Tiempo.

es decir, que complete satisfactoriamente las acciones características del grupo C de la división de lo humano. La tarea que proponemos, nada sencilla, radica en la necesidad de crear una obra capaz de procurar una experiencia artística productora de conocimiento que sea relevante en el Paisaje Social en el que se inserta y que revele las características de los Fondos Definibles del momento en el que el público acceda a ella.

La metodología del estudio del lenguaje y la conducta propuesta por Pike es analizada por Bueno, vinculando los *behavioremas* a las dimensiones o momentos de las ceremonias, aunque concluye que el análisis realizado por el lingüista es escaso y no abarca la profundidad de la ceremonia, reconoce su utilidad para comprender los procesos comunicativos interpersonales que se dan en la misma:

> *"La perspectiva Emic, según Pike, es la que nos conduciría a la esencia interna del behaviorema - conductema -, pero no todo behaviorema es una ceremonia [...] La perspectiva etic es solo externa, inicial, aproximativa, artificial y parcial. Por nuestra parte no decimos que no lo sea, sino que tampoco la perspectiva emic puede conducirnos a la constitución interna, terminal, precisa, natural, total. Es la distinción etic / emic aquella que juzgamos mal dibujada y no solo porque haya situaciones que son a la vez éticas y émicas (como reconoce Pike; la distinción no es una dicotomía) sino porque hay situaciones en las ceremonias que no son ninguna de las dos cosas"*[118]

Dentro de la clasificación del Ritual, según Segalen, encontramos aquellos que denomina de carácter menor, que se sitúan en espacios más bien privados[119] y que engloban a un número reducido de participantes. Estos comportamientos de carácter privado, describe Segalen[120], tienen un significado afectivo, mientras que los de carácter público tienen un significado social. En esta categoría del rito se da el proceso comunicativo que centra este apartado y es parte esencial del proceso reflexivo que experimenta el espectador ante el objeto artístico.

La fase liminal del rito menor es el caldo de cultivo ideal para el proceso comunicativo de las communitas, puesto que suele ser de carácter más o menos

[118] BUENO, Gustavo, 1984. Op. Cit.: p. 22

[119] SEGALEN, Martine, 2005. Op. Cit.: p. 129

[120] Ibid.: 126

privado, con un grupo reducido de gente que permite una comunicación interpersonal efectiva entre sus integrantes.

> *"En la medida que la comunicación es una característica fundamental, habrá que preguntarse también qué lugar debe ocupar en el campo del ritual algunos comportamientos que emanan de individuos y no de grupos."*[121]

Consideramos necesario entender las características comunicativas de la ceremonia para esclarecer cómo afecta al lenguaje entre los individuos de una comunidad, a la transmisión y perpetuación del conocimiento entre los individuos que componen la communitas; un conocimiento, que, producido desde la liminalidad, se perpetúe en el regreso del actor partícipe a la estructura. Buscamos comprender este proceso comunicativo para evidenciar los mecanismos que se deben aplicar en la producción del objeto artístico con el fin de actualizarse y mantener su relevancia en un Paisaje Social en constante evolución. El paso del espectador moderno al contemporáneo será análogo al paso de la individualidad del estado liminal a la inmersión en la subestructura de la communitas.

La experiencia artística característica del paradigma anterior pasa por la liminalidad sin llegar a darse las condiciones necesarias para la construcción de una communitas, una serie de relaciones interpersonales basadas en la homogeneidad, igualdad y anonimato, en la que el espectador entra en un limbo, o umbral, que le pone en comunión con la obra desde un punto individual y silencioso, es decir, el público solamente percibe la genialidad del artista y recibe el mensaje que la obra le transmite o que cree que debe transmitir según los agentes que sostienen el capital cultural, sin cuestionar nada de lo que allí ocurre.

Conviene analizar el cambio que ha supuesto la entrada del nuevo paradigma artístico y cómo este proceso no ha sido desechado sino actualizado, en el que el espectador ha ganado capital simbólico y ahora es partícipe activo de la experiencia artística formando una communitas ideológica, en la que el individuo establece una relación comunicativa con la obra entrando en juego todo lo que les rodea, no solo el lugar de la propia experiencia artística, sino toda la estructura en la que se inscribe, con su Paisaje Social.

[121] Ibidem.: p. 102

"La communitas pertenece al ahora, mientras que la estructura se halla enraizada en el pasado y se proyecta en el futuro."[122]

El espectador emancipado asume la tarea de formar parte del proceso comunicativo, no solo con la obra, ni consigo mismo, sino también con todos los participantes de la communitas en la que se ha integrado. Se hace más complejo el proceso social subyacente a la experiencia artística, pasando de un sujeto liminal, solo y apartado de la estructura en una fase transitoria a la construcción de una communitas. Se establece un tipo de comunicación cercano al expuesto por Buber en su texto *Between man and man* (2002):

"Only when I have to do with another essentially, that is, in such a way that he is no longer a phenomenon of my I, but instead is my Thou, do I experience the reality of speech with another – in the irrefragable genuineness of mutuality."[123]

Esta comunicación sólo es posible desde la perspectiva de lo humano y la interrelación entre las diferentes categorías que lo componen. En ella los participantes se encuentren al mismo nivel, con igual capital simbólico, integrados en la communitas que supone la experiencia artística.

La dimensión comunicativa del ritual pasa por su sentido metacomunicativo, en el que el conjunto de sus signos da sentido a lo real, conllevando una dimensión simbólica.

La comunicación se demuestra clave en la formación del individuo y al igual que Segalen que expone los rituales de afirmación individual, la comunicación establece una identidad personal desde la que el ser humano, de forma autorreflexiva, se concibe a sí mismo y a todo lo que le rodea. Como escribe Matilde García García en su artículo *"Comunicación y relaciones interpersonales"*:

"Ser hombre y ser en comunicación son la misma cosa; el hombre no puede realizarse solo, en su interior está la búsqueda del otro [...] El hombre, además de heterocomunicarse, es un ser autocomunicado, merced a su capacidad reflexiva, de su conocimiento existencial y poder ser objeto y sujeto simultáneamente.

[122] TURNER, Victor, 1988. Op. Cit.: p. 119

[123] BUBER, Martin. 2002. *Between man and man*. Inglaterra: Routledge. p.59.

Precisamente en esta comunicación consigo mismo, reside la autorrealización del hombre."[124]

Es esta perspectiva de la comunicación, desde la metáfora planteada en apartados anteriores, donde el objeto artístico actúa como interlocutor con el individuo, potenciando la participación activa del público como espectador emancipado.

La comunicación es fundamental dentro de este proceso, donde las acciones y las palabras se interrelacionan para componer un todo. La comunicación en sí es un proceso ritual, sintetizado, en el que los códigos digital y analógico, junto a las acciones que se realizan simultáneamente, componen una estructura productora de conocimiento. No abordamos aquí la composición del ritual en las diferentes sociedades, sino que nos centramos en su aspecto comunicativo que se muestra fundamental en la comprensión de la experiencia artística que el público protagoniza. Cómo escribe Edmund R. Leach:

"The relation between speech and ritual (in the anthropologist's sense) deserves close attention. When anthropologists talk about ritual they are usually thinking, primarily, of behaviours of a non-verbal kind [...] Speech itself is a form of ritual; non-verbal ritual is simply a signal system of different, less specialized, kind [...] In ritual, the verbal part and the behavioural part are not separable"[125]

Por tanto, ante la tarea de comprender la experiencia artística y todos los elementos que en ella convergen, debemos tener en cuenta la formulación de la ceremonia que supone el encuentro entre la obra y el público.

[124] GARCÍA GARCÍA, Matilde, 1996. *Comunicación y relaciones interpersonales* /Tendencias Pedagógicas. [En línea] Madrid: UAM Ediciones. No 2. pp.1-122. [Consulta 20/03/2020] Disponible en: Revistas.uam.es/tendenciaspedagógicas/article/viewfile/1713/1816 pp. 2 y 3

[125] LEACH, Edmund R. 1966. *Ritualization in Man in relation to conceptual and social development.* Inglaterra: Universidad de Cambridge. p. 404 y 408

3.3. El paso del Contexto al Paisaje Social. Efecto del poder específico en los procesos comunicativos en torno al diálogo entre el objeto artístico y el público.

El paso del Contexto a Paisaje Social deriva de la combinación del contexto comunicativo y el contexto antropológico, fruto de la nueva forma de comprender la imagen en el paradigma contemporáneo. Las imágenes ya no se sitúan en aquel utópico *White Cube,* alejadas de todo lo que las rodea, siendo un objeto de contemplación en un pedestal que separa a la obra del contexto en el que se integra, sino que aparece la necesidad de la participación activa del público en el proceso artístico, que solo se completa con la recepción del espectador.

Este paisaje, tal y como define Silvia González en base al texto de Joan Nogué, deriva de la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado.[126]

Esta nueva forma de comprender la repercusión de la imagen en el contexto es formulada por la socióloga Nathalie Heinich:

> *"Esta integración del mundo corriente en el mundo del arte es una operación que genera una doble contextualización, ex ante y ex post; incluye en la obra no sólo el contexto social preexistente, sino también el contexto artístico que viene a modificar."*[127]

Esta cita alude a la capacidad de la obra de modificar el contexto, que ya ha dejado de ser una esfera inmutable para pasar a ser un paisaje, un Paisaje Social en constante cambio.

[126] GONZÁLEZ, Silvia. 2007. *La construcción social del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva.

[127] HEINICH, Nathalie. 2017. Op. Cit.: p. 123



Fig. 21. WARHOL, Andy. 1964. *Brillo Boxes*. Instalación de medidas variables. 43,3 x 43,3 x 36,5 cada unidad. Museo de Arte Moderno (MoMA). Estados Unidos.

La muestra en la que se insertó la obra *Brillo Box* (1964) de Andy Warhol asumió los planteamientos de la recepción de un contexto previo y la noción de la capacidad transformadora de la obra en un juego que, a diferencia de los planteamientos conceptuales, no insertaba un objeto corriente, a modo de Ready-Made, en el contexto expositivo, sino que creaba un objeto igual a su homólogo comercial, pero con la diferencia de que había sido creado con la intención de integrarla en el campo artístico, tomando así los presupuestos de la obra de arte moderna, pero teniendo muy en cuenta la modificación que supondría la absorción del contexto social y su repercusión en el espacio expositivo.

> *"El arte mostró a través del Pop cuál era la pregunta filosófica natural sobre el arte tras esta: Qué diferencia una obra de arte de algo que no lo es si, de hecho, parecen exactamente iguales"*[128]

Esta obra sirvió como ejemplo de la relevancia que tenía el Paisaje Social y como su puesta de manifiesto en el espacio expositivo era enriquecedor para la experiencia artística.

[128] DANTO, Arthur C., 1999. Op. Cit.: p. 179

3.3.1. Poder simbólico y agentes culturales.

Ya hemos analizado la capacidad comunicativa y metacomunicativa intrínseca al ritual y por ello, consideramos oportuno analizar los diferentes procesos y agentes culturales que intervienen en la creación de la experiencia artística y como el capital cultural que poseen e intercambian en las diferentes fases de la communitas contribuyen al desarrollo de la experiencia artística, modificando la recepción de la obra de arte.

En la construcción del Paisaje Social confluyen múltiples actores con posiciones y poderes diferenciados que influyen necesariamente en el avance tanto del contexto antropológico como del contexto lingüístico. Realizamos un análisis de esta serie de agentes que nos permitirá comprender los movimientos del poder simbólico entre los diferentes actores que participan en la construcción de la experiencia artística.

Más adelante dedicamos un apartado de la investigación a entender lo que significa la obra en la experiencia artística y cómo afecta a la gestión del capital cultural dentro del espacio expositivo.[129]

Nos centramos en los intercambios del poder simbólico, la definición de campo - donde se inscribe el Paisaje Social – y las dinámicas de participación del grupo dentro del mismo, los agentes culturales – en relación a su habitus - y la obra en la construcción de la experiencia artística.

Para realizar un análisis de la creación de la experiencia artística y la transmisión de conocimiento, necesitamos estudiar, no sólo las estructuras características de este proceso, sino también como se articulan entre sí y con los agentes que participan. Proponemos que, a través de la definición de campo y el análisis de los movimientos de los actores participantes, alcancemos claves fundamentales para la comprensión de la communitas.

Nos basamos en los estudios realizados por Bourdieu sobre la estructura social que se circunscribe bajo la denominación de campo, que está compuesto por instituciones, agentes jerarquizados y prácticas.

Introducimos el concepto de campo en los términos expuestos por este autor; como una herramienta metodológica para percibir la concepción de una sociedad estructurada en la que se dan luchas de clase – regladas de forma explícita o implícita - entre los diferentes partícipes de una agrupación. Existen múltiples campos y cada uno

[129] Véase cap. 4.3.1. Emancipación del público como metodología productora de conocimiento. p. 138

cuenta con su propia jerarquización, donde el capital económico, social y cultural tienen un peso diferente y son elementos determinantes en las relaciones de poder:

> "*El concepto de campo nos proporciona una potente herramienta metodológica para analizar distinto ámbitos de las relaciones sociales sin reducirlos a funciones generales o a instrumentos de una clase dominante. Forjado para analizar la producción cultural.*[130]

Se busca reconocer las interacciones entre los actores que ocultan las estructuras que las posibilitan y al mismo tiempo las enmarcan en un espacio de acción:

> *"Es uno de los casos donde lo visible, lo que es inmediatamente dado, esconde lo invisible que lo determina."*[131]

Estos espacios son dinámicos, modificados constantemente por los actores a través del habitus. Como expone Bourdieu:

> *"Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego."*[132]

En base a las reglas impuestas por el campo y al poder con el que cuenta cada uno de los agentes que participan de la estructura, se establece la lucha por el valor de las propias acciones. Este poder es de carácter simbólico.

Los campos son jerarquizados y, por tanto, el poder de cada uno de los actores que interviene no está equilibrado, este hecho conduce a fricciones entre los participantes que intentan sostener diferentes perspectivas en los objetivos y su funcionamiento, buscando relaciones beneficiosas para cada uno de ellos.

> *"La estructura de un campo determinado es el resultado de las luchas y dinámicas anteriores y será modificado por las posteriores."*[133]

Existen estrategias de conservación y de subversión, características del grupo de individuos y del poder específico con el que cuentan; las de conservación suelen ser

---

[130] MARTÍN CRIADO, Enrique. 2008. *El concepto de campo como herramienta metodológica*. Revista Española de investigaciones sociológicas [En línea] España: no 22 pp. 11-33 [consulta: mayo 2020] Disponible en: http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_123_011215166984248.pdf p.18

[131] BOURDIEU, Pierre. 2000. *Cosas dichas.* Bespaña: Gedisa. p.130

[132] BOURDIEU, Pierre. 1990. *Sociología y cultura.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. p. 136

[133] MARTÍN CRIADO, Enrique, 2008. Op. Cit.: p.17

aplicadas por los agentes que tienen mayor poder económico, cultural o social, mientras que las de subversión son aplicadas por los recién llegados al campo:

> *"Aquellos que monopolizan el capital específico, que el fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación, mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general, los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión."*[134]

En el análisis de la producción de capital específico dentro del campo encontramos el ensayo de Fernando Vizcarra, que en base a los estudios de Bourdieu escribe:

> *"La fortaleza de cada campo estriba en la capacidad de producción, difusión y preservación de determinados capitales que sólo tendrán valor dentro de los límites de este espacio[...] El capital es la riqueza del campo y su apropiación y control del objeto de la lucha."*[135]

Bourdieu describe la existencia de tres tipos de capital: económico, social y cultural, aunque en el campo de lo artístico nos interesa, por encima de los demás, este último, que determinará en mayor medida la posición de cada uno de los partícipes dentro del campo.

Este capital otorga al individuo reconocimiento y poder dentro de un espacio cultural determinando, poder que tiene que ver con el hecho dictar las normas y establecer el valor de los agentes y bienes que interactúan dentro de este campo.

Los campos, a su vez, producen lo que Bourdieu denomina *habitus* y define como:

> *"Un sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explicito que funciona como un sistema de esquemas generadores."*[136]

Es gracias al habitus como el individuo adquiere poder dentro del campo, inscrito en la jerarquía y, según sus intereses, adquiere la capacidad para entrar en la lucha por la modificación o conservación de la normativa interna del mismo.

---

[134] BOURDIEU, Pierre. 1990. Op. Cit.: p.137

[135] VIZCARRA, Fernando. 2002. *Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu.* Estudio sobre las culturas contemporáneas, [en línea] México: vol. VIII, no. 16.. Pp. 55-68. [consulta: mayo 2020] Disponible en: https://www.redalyc.org/pdf/316/31601604.pdf Pp. 62 y 63.

[136] BOURDIEU, Pierre. 1990. Op. Cit.: p.141

Quienes cuentan con un mayor poder simbólico adquieren la capacidad para configurar el espacio y la normativa interna del campo, pero cabe destacar que, por la diferenciación en la jerarquía y el peso de los capitales en los diferentes campos, la adquisición de poder simbólico dentro de un campo sirve únicamente en aquel en el que está inscrito cada uno de los actores que participan del mismo.

Concretamos este análisis en el campo artístico y por ello nos interesa identificar el poder simbólico con el que cuenta el público, como recién llegado y su capacidad de validación o modificación de la jerarquía y la normatividad interna al campo.

La communitas que los agentes integrantes del campo del arte proponen se edifica con la confluencia de la obra y el público, y es el público el que deberá legitimar la obra para alcanzar una experiencia artística positiva y productora de conocimiento.

Desde el cambio de paradigma, las relaciones entre los individuos, dentro del campo artístico, se han visto modificadas; el público ha adquirido parte de ese poder simbólico y, aunque todavía está lejos de contar con un peso suficiente para influir de manera notoria en la jerarquía intrínseca al campo artístico, los grandes poderes han confirmado la necesidad de modificar muchos de los planteamientos en la recepción de la obra y la necesidad de tener en cuenta a un público emancipado.

Este aumento de poder simbólico, respecto al paradigma anterior, requiere de un público más activo ante la obra que se adhiera a dinámicas de participación, que establezca sus propias conexiones y entable un diálogo con la pieza, que se haga preguntas y considere los diferentes signos, a fin de fomentar una experiencia artística completa.

Teniendo en cuenta las dinámicas internas fundamentales entre los diferentes actores que intervienen en el campo artístico, podemos dibujar de forma más concreta la situación del Paisaje Social y el nivel de repercusión que éste establece en la producción artística en el momento contemporáneo.

3.3.2. Communitas, Campo y Paisaje Social.

Una vez estudiados los conceptos de campo, communitas y los contextos antropológico y comunicativo – los diferentes estratos que integran la construcción del Paisaje Social –, establecemos el grado de intervención en la creación de una experiencia artística efectiva y su interrelación.

Cada uno de los conceptos señalados son herramientas metodológicas útiles para la comprensión de los movimientos realizados por los individuos que componen la

sociedad. En este apartado estudiamos la influencia que ejercen entre sí y hacia los asistentes a una muestra de arte.

La communitas es la menor de estas agrupaciones entre individuos y es la construcción final en la que se da la experiencia artística y la producción de conocimiento. Es propiciada por los agentes integrantes del campo del arte, que se encuentran en lucha y persiguen ampliar su poder simbólico desde la creación de los espacios que permiten la recepción de la obra.

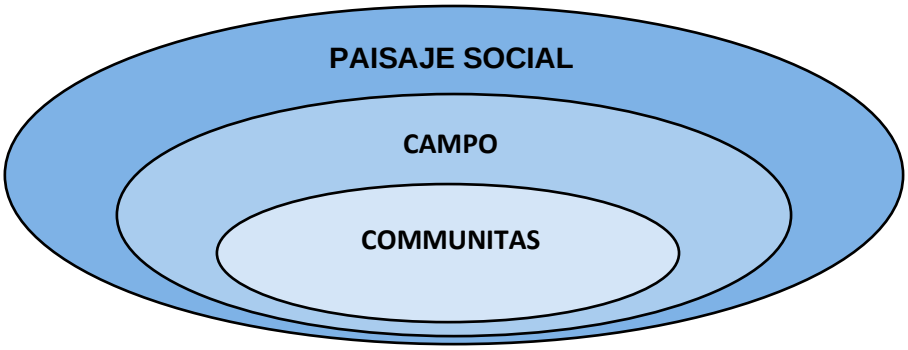
En el paradigma moderno, el espectador entra a formar parte del campo del arte, pero, por la fuerte autonomía del campo, el poder simbólico que posee es muy reducido porque su intervención es breve y no existe apenas posibilidad de influir en la toma de decisiones relativas al campo.

En cambio, con la proliferación de las communitas y de las relaciones de comunicación interpersonales que se dan entre los asistentes a la muestra, el poder simbólico que poseen aumenta, de manera que sus consideraciones comienzan a tener relevancia y llegan a condicionar el éxito o el fracaso de la experiencia artística. Por ello, en el momento contemporáneo se fomenta cada vez más la participación activa del público, se busca comprender sus inquietudes y ajustar el espacio expositivo al espectador, promoviendo un aprendizaje activo a través de la comunicación.

Las dinámicas que conforman las relaciones interpersonales dadas en la communitas relativa a la experiencia artística se ven afectadas por los repartos de capital que describe Bourdieu.

Definimos esta serie de dinámicas partiendo desde la construcción del espacio expositivo, en el que la institución, los agentes culturales y el propio artista condicionan la situación de la obra de arte y la distribución espacial en la que se construye la communitas de la que será partícipe el público.

Del estudio realizado se deduce que el Paisaje Social integra al conjunto de los campos que se inscriben dentro de una sociedad y, a su vez, son los partícipes del campo del arte los que, desde el estado liminal que supone la asistencia a una exposición en la ceremonia en la que se ve inserta el público, fomentan la creación de la communitas que propicia la experiencia artística. Así pues, la communitas se inscribe dentro del campo del arte y este a su vez dentro del Paisaje Social siguiendo el siguiente esquema:



Esquema 3. Jerarquía entre communitas, campo y Paisaje Social.

El Paisaje Social surge de la unión de los diferentes contextos y puede ser definido como la suma de los elementos que componen la realidad que es recorrida por el individuo. En apartados anteriores nos hemos referido a dos grupos de contextos que permiten establecer las características esenciales que componen esta visión de los comportamientos sociales humanos y su evolución desde el pasado y hacia el futuro.

Se deben entender las relaciones de poder entre los diferentes integrantes del constructo de la sociedad para comprender como la imagen afecta a la construcción de este paisaje y como se produce la construcción de una subestructura -como es la communitas- y qué relaciones suscitará entre sus participantes.

Las ceremonias marcan las relaciones de poder entre los agentes culturales, pero la interacción viene dada principalmente por el uso de los códigos digital y analógico. El Paisaje Social interviene en el carácter del espectador y en la recepción de los códigos digitales desde la modificación de la percepción de los códigos analógicos.

Los agentes culturales y el público establecen relaciones de poder en torno a la obra, y si consideramos que la obra absorbe y modifica sus narrativas por la intervención del mismo, será necesario tener en cuenta no sólo la relación entre los individuos, sino también su relación para con la obra.

El espectador se enfrenta a la obra con una serie de conocimientos previos que suscitarán el pensamiento en imágenes, por ello, una obra no será únicamente el contenido que muestra, sino que será resultado de la reverberación que produzca con el resto de imágenes mentales con las que cuente el espectador. Esto hará que la recepción de la misma sea profundamente subjetiva y las relaciones que establezcan los agentes sociales no sean definitivas para el espectador.

Cada obra cuenta con un código digital definido por el autor, pero en su recepción participarán los códigos analógicos del público que asista a la communitas, quien

aplicará su conocimiento previo y lo conjugará con los códigos digitales propuestos - su particular Atlas Mnemosyne - a la construcción de la narrativa de la imagen. De esta forma, será tarea del espectador establecer esta suma de códigos, permitiendo desarrollar una comunicación activa con la obra.

3.4. La ceremonia vinculada a la experiencia artística.

En este apartado analizamos el momento liminal y todos los aspectos que convergen en la construcción de una experiencia artística efectiva, la formación de la communitas y la producción de conocimiento en el espectador. De esta manera ponemos sobre la mesa todas las piezas que intervienen en el proceso de la recepción de la obra de arte en el paradigma actual.

Para situar los elementos que contituyen la ceremonia, buscamos una definición que marque los límites de este proceso. La socióloga Martine Segalen propone una definición de ritual que establece los elementos que lo componen, nos indica las claves para su identificación y acota su espacio de acción:

> *"El rito o ritual es un conjunto de actos formalizados, expresivos, portadores de una dimensión simbólica. El rito se caracteriza por una configuración espacio-temporal específica, por el recurso de una serie de objetos, por unos sistemas de comportamiento y lenguajes específicos y por unos signos emblemáticos cuyo sentido codificado constituye uno de los bienes comunes de un grupo."*[137]

Según esta definición de ritual, los elementos que debemos buscar para concluir la puesta en escena del objeto artístico y su recepción por parte del público emancipado son: el espacio y el tiempo, los signos emblemáticos, los sistemas de comportamiento, los actos, los actores involucrados y, por supuesto, la obra, que actúa como elemento cohesionador.

3.4.1. Espacio y tiempo relativos a la experiencia artística.

Nos vemos en la necesidad de acotar la ceremonia que supone la recepción artística en un espacio y un tiempo determinados, momento y lugar donde la communitas surge y los procesos comunicativos interpersonales se producen. El espacio y el tiempo deben ser escogidos cuidadosamente para despertar el interés del

[137] SEGALEN. Martine. 2005 Op. Cit.: p. 30

espectador en la participación en la ceremonia, recordando que la participación en la experiencia artística es de carácter voluntario con un conjunto de asistentes muy diverso.

Se debe plantear la funcionalidad del espacio y tiempo escogidos teniendo en cuenta el resto de elementos que componen la ceremonia que supone la experiencia artística. La función del público en este proceso será la del espectador emancipado que debe realizar preguntas al maestro ignorante para concluir en la emancipación intelectual y la igualdad de inteligencias[138].

> *"Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de voyeurs pasivos. [...] Es la lógica misma de la relación pedagógica: el papel atribuido allí al maestro es el de suprimir la distancia entre saber y la ignorancia del ignorante."*[139]

En el paradigma contemporáneo, la localización de la experiencia artística ya no es en exclusiva el *White Cube* y el espacio institucional de los museos, esto quedó superado con la entrada de las nuevas formas de creación, como el *Happening* o el *Land Art* que se sucede en lugares muy diversos, con un carácter efímero muy marcado y que forman communitas existenciales con la ausencia de una subestructura.

Derivado de estas propuestas, en la contemporaneidad debemos atender a los diferentes espacios y su capacidad para canalizar la entrada del Paisaje Social en la ceremonia y proponer exposiciones que sean capaces de generar conocimiento en el espectador. Debemos atender al contexto que la obra, o el conjunto de obras, viene a modificar de forma irremediable, en mayor o menor medida.

> *"Cualquier cambio en el entorno provoca indefectiblemente un cambio en el hombre. El arte es un elemento de esta matriz que engendra situaciones y sensaciones nuevas [...] Hemos transformado nuestro entorno de una forma tan profunda que es preciso que nosotros mismo nos transformemos radicalmente si es que queremos sobrevivir en este entorno nuevo, en constante evolución""*[140]

En este análisis nos centramos en la recepción artística del objeto pictórico, es decir, del cuadro o conjunto de cuadros; esto implica que la communitas que se crea

---

[138] RANCIÈRE, Jacques. 2010. *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial. p. 17

[139] Ibid.: pp. 11 y 15

[140] POPPER, Frank,1989. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy.* Madrid: Akal. p.57

alrededor de este tipo de aproximación artística, que no guarda un carácter tan efímero, será la denominada communitas ideológica, donde se produce una subestructura que pretende cierta durabilidad, esto es, el tiempo en el que la pieza entra en contacto con el público.

> *"Se trata, en definitiva, de convertir en objeto de arte la investigación sobre las relaciones entre el hecho artístico y los fenómenos sociales que acompañan y determinan su producción y su recepción por parte del público."*[141]

Esto plantea una communitas de carácter continuado, ya que la entrada y salida de participantes es constante, aunque cuenta con un principio y fin determinados, a medida que asisten a la muestra los sucesivos espectadores, salen de la estructura en su paso por la experiencia artística, y al finalizar, vuelven a la misma con un objetivo cumplido. La ceremonia tiene un carácter teleológico, puesto que persigue como finalidad la producción de conocimiento.

Todo esto nos lleva a plantear la experiencia artística en un doble proceso: uno de construcción y otro de recepción, donde se da un equilibrio del capital simbólico con el que cuentan los diferentes actores que participan de la experiencia artística[142].

En la fase de construcción, el capital reside en el artista y los agentes sociales, entre todos ellos construyen lo que será el espacio y determinan el tiempo total de la experiencia artística, son los iniciadores de la communitas, pero no es hasta el inicio de la fase de recepción cuando ésta cobrará su auténtico significado.

En este punto, el público adquiere parte de ese capital simbólico y pasará a ser un elemento fundamental de la communitas, los espectadores son los que continuarán con la subestructura construida y, si es acertada, dará comienzo un proceso de comunicación interpersonal que envolverá a todos los que participen de la experiencia artística.

El público, a modo de monjes franciscanos del S. XIII, no posee el *dominium* sobre las obras ni las subestructuras que componen la communitas a la que asisten, pero queda en su poder la evolución de las narrativas que se producen entre la obra y

---

[141] HERNÁNDEZ BELVER, Manuel y MARTÍN PRADA, Juan. 1988. *La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas.* Revista Española de investigaciones sociológicas [En línea] España: no84. pp 45 – 63. [consulta: mayo 2020] Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=757630 p. 48

[142] Véase Cap. 3.3. El paso de contexto a paisaje social. Efecto del poder específico en los procesos comunicativos en torno al diálogo entre el objeto artístico y el público. p.89

ellos mismos - y entre un espectador y otro - el *usus*[143]. De esta forma, en la experiencia artística contemporánea se requiere de un espectador emancipado, curioso, que realice preguntas tanto a la obra como a los demás participantes de la communitas, en pro de la producción de conocimiento.

En este paso por la communitas, la experiencia artística debe ser capaz de generar conocimiento en el espectador. Se analizan diferentes fórmulas utilizadas en las muestras artísticas y los planteamientos dentro de los espacios expositivos para procurar una communitas ideológica que logre su objetivo.

3.4.2. Los sistemas de comportamiento relativos a la communitas que suponen la creación de la experiencia artística.

Después de haber definido las características contextuales necesarias para que se dé el ritual y sus relaciones, debemos aclarar ahora los actos formalizados, expresivos y portadores de una dimensión simbólica.

Los sistemas de comportamiento que se dan en torno a la experiencia artística son de carácter teleológico con el fin de adquirir el conocimiento propuesto por los agentes y elementos involucrados en la construcción de la communitas. Desde la perspectiva de lo social, se da un proceso de aprendizaje de los contenidos contextuales que se inscriben en la recepción de la obra de arte.

Los agentes culturales hacen posible la efectividad del aprendizaje y guían los comportamientos que se dan en la subestructura poniendo a disposición del espectador el espacio artístico, aunque será tarea del espectador ser proactivo en su interiorización. Las experiencias previas del individuo edifican el esquema de las relaciones entre los espectadores y la obra que permitirán que se dé la comunicación interpersonal, creando una experiencia artística efectiva.

Santiago Yubero expone tres perspectivas básicas en los procesos de socialización, a saber, una perspectiva biológica, una cognitiva y una socio-cultural.[144] En este análisis centraremos la atención en las perspectivas cognitiva - que vincula al procesamiento de la información en situaciones de socialización - y socio-cultural – que es relativa a las relaciones e inclusión del individuo en el grupo -, ya que son las

[143] TURNER. Víctor. 1988. Op. Cit.: p. 155

[144] FERNÁNDEZ SEDANO, Itziar, UBILLOS LANDA, Silvia y ZUBIETA, Elena Mercedes, 2004. Op. Cit.

perspectivas que entran en juego durante los procesos comunicativos y de comportamiento dados en la communitas que proponemos.

La perspectiva cognitiva permite el procesamiento de la información en situaciones de socialización donde los individuos interpretamos, categorizamos, transformamos y recordamos los acontecimientos propios del proceso de socialización. El individuo incorporará la información del contexto adaptando sus respuestas a cada momento y situación.

Por otro lado, la perspectiva socio-cultural permite establecer esquemas relacionales y guardará correspondencia con distintos aspectos del desarrollo que tendrán lugar a lo largo de la vida del individuo, en los momentos preliminales, liminales y postliminales. La adaptación a las nuevas circunstancias sociales pasará por la perspectiva socio-cultural y se ajustará a las fases propuestas por Turner, siendo la base de la entrada y aceptación de la persona a la comunidad.

Los sistemas de comportamiento relativos a la communitas se dan en un espacio donde el individuo actúa en base a su experiencia previa y la interpretación de la experiencia artística será, en primera instancia, individual, partiendo de conocimientos anteriores para ser puestos en común con la entrada en el grupo desde un proceso comunicativo interpersonal, en el que el público, la obra y los agentes se verán involucrados. De esta comunicación de carácter orquestal surgirá el conocimiento que el espectador adquiera pasando por un proceso de interpretación y puesta en común, recogiendo los elementos que aporten y se coordinen con la experiencia previa de cada persona.

3.4.3. La obra como elemento de cohesión.

El proceso de socialización dentro del grupo que constituye la communitas en torno a la experiencia artística pasa por la participación del individuo, que debe elegir libremente entre las diversas formas de exploración de la obra.

La clasificación que hacíamos al inicio de este apartado sobre los elementos que intervienen en la experiencia artística nos lleva al estudio de la obra como punto cohesionador de la misma y su capacidad para la creación de un entorno proclive a la producción de conocimiento en el espectador.

La experiencia artística que proponemos se basa en la edificación de la communitas, que es inevitablemente de carácter social, en la que se busca un

espectador proactivo que entable un diálogo con la obra y con el resto de participantes. Se busca crear un entorno, que asuma una representación dinámica desde el elemento plástico y actualice sus relaciones con el público[145].

Si seguimos las indicaciones de Popper, los elementos clave para considerar las obras que se integran y cuentan con las modificaciones del entorno son las siguientes: Meta-arquitectural, expresivo y social.

Por lo que se refiere al elemento meta-arquitectural, el objeto artístico se dispone en el espacio, dejando atrás la concepción de elemento decorativo del espacio arquitectónico y buscará modificar el espacio en una relación de reciprocidad en la que la obra y su localización se modifican entre sí, completándose ambas.

La obra se vuelve el totem en torno al cual se reúne la communitas, que marca un punto y permite libertad en los recorridos, pudiendo variar su disposición en el espacio, influido por las condiciones ambientales, pudiendo afectar al mensaje propuesto por la obra.

Burri ya plantea la situación de la obra en el espacio como parte fundamental en la recepción y esta preocupación se ha mantenido en el tiempo, viéndose reflejada en autores contemporáneos.

Los materiales ajenos a la tradición pictórica permiten a este autor proponer la recepción de una experiencia más cercana para el público, sin recurrir al ilusionismo característico de este lenguaje.

> *"In the most traditional art the viewer´s experience is created by directing the viewer from the material to an illusion, from the visual domain to an external narrative and to literally elements by means of allusions. In Burri´s art the direction is reversed: Whatever illusionistic element persist in his work, lead to an appreciation of the reality of the material and the visual quality of the composition leads the viewer to the appreciation of the material´s sensual effect."*[146]

La obra de Burri presenta ante el público una suerte de elementos que apelan directamente a una visión Emic, en combinación con la intervención que él hace sobre dichos elementos, para proponer una combinación de la visión objetiva y subjetiva en el espectador.

[145] POPPER, Frank,1989. Op. Cit.

[146] ROZNER, Judith. 2015. Op. Cit. p.146.



Fig. 22. BURRI, Alberto. 1956. *Grande Sacco BS (Wheat).* Acrílico y arpillera sobre lienzo. 157,5 x 255,9 cm. Guggenheim. Estados Unidos.

La propuesta de una obra que combine ambas visiones ha seguido desarrollándose llegando hasta nuestros días y es una forma efectiva de crear signos que puedan transformarse respecto a las relaciones que la obra establezca con el espacio y el tiempo en el que se incluye, de esta manera se refuerza la construcción de la communitas en torno a la obra a través de signos emblemáticos que apela a una perspectiva cognitiva.

Encontramos en la obra del artista estadounidense Mark Bradford un planteamiento de la integración del Paisaje Social actualizado al propuesto por Burri. Sus obras construyen mapas que son leídos de diferente manera por cada espectador, ya que apelan a espacios urbanos indefinidos en los que cada miembro del público aplica su propia experiencia y establece una relación con su propio Atlas Mnemosyne.

Ya no se trata del uso de materiales, sino de proponer recorridos subjetivos en la obra, que difieren según el espectador, en base a la experiencia previa y valiéndose de los esquemas relacionales propios de cada individuo.



Fig. 23. Bradford, Mark. 2008. *A truly rich man is one whose children run into his arms when his hands are empty*. Papel de valla de anuncio, acrílico, papel de carbón, cuerda de nylon y técnica mixta sobre lienzo. 255 x 366cm. Colección particular. Estados Unidos.

Bradford centra su práctica artística no solo en la representación del Paisaje Social, sino en la inclusión activa del mismo en el objeto artístico y pone de manifiesto los recorridos que cada espectador transita en su vida social:

> *"Las pinturas de Bradford están profundamente arraigadas en la vida urbana, y a veces los mensajes de estas imágenes son plurales y elusivos, otras veces pueden tocarnos directamente o señalar en otra dirección."*[147]

Destacamos en este trabajo la obra pictórica de Bradford por la búsqueda que hace el artista para exponer la estructura interna social, resaltando la comunidad donde la obra absorbe el paisaje en el que se inserta y lo muestra al espectador persiguiendo el objetivo de una narrativa actualizada que sea capaz de actuar como un agente más en la comunicación.

El significado de los signos planteados por Bradford es de carácter líquido, ya que se transformarán no solo ante diferentes espectadores, sino también ante un mismo individuo en el transcurso del tiempo.

Los signos que el artista nos propone son evocadores de mapas, que a su vez son construcciones de elementos abstractos que el ser humano ha aprendido a leer e

[147] SCHWABSKY, Barry. 2013 Op. Cit.: p.54

interpretar, no obstante, esta obra no hace referencia a ninguna localización concreta, fomentando que cada espectador realice un proceso de acercamiento hacia su propio espacio de acción.

De este modo podemos considerar que la obra es el totem que actúa como eje central de la communitas, alrededor de la que se desarrolla la experiencia artística y que sirve como base para la edificación de la subestructura, proponiendo narrativas personales y comunitarias y promoviendo la comunicación interdisciplinar así, el espectador produce una conjugación de las perspectivas Etic y Emic.

3.5. Influencia y reciprocidad del Paisaje Social en la experiencia artística contemporánea.

La práctica artística, en especial desde el cambio al actual paradigma, ha tenido muy en cuenta la evolución del tejido social, los agentes que integran el campo del arte han adquirido conciencia de la importancia de la inclusión del paisaje en la obra para la búsqueda de la producción de una experiencia artística con capacidad de generar conocimiento y situar al espectador en un lugar y tiempo determinados, en el aquí y el ahora de la realidad social.

Esta reciprocidad en el diálogo entre obra y espectador, característica del momento contemporáneo, facilita la transmisión del mensaje propiciando una comunicación activa con el público. Desde la entrada del Paisaje Social como factor esencial de la experiencia artística se considera, no sólo la obra o su situación contextual en un espacio y tiempo concretos, sino que la ceremonia vinculada a la recepción de la obra en el espacio expositivo ha dado lugar a la construcción de communitas y ha potenciado la comunicación interpersonal en pro de la producción y transmisión de conocimiento:

> *"De hecho, el arte contemporáneo realiza una difuminación de las fronteras entre producción, mediación y recepción del arte, especialmente en las instalaciones en las que intervienen no sólo la mano y la mente del artista sino también la colaboración activa de los intermediarios profesionales y la participación del público."*[148]

La integración de las modificaciones del Paisaje Social en el planteamiento expositivo de la obra potencia la experiencia artística que cada pieza puede ofrecer, de forma individual y en el conjunto de una exposición. Por ello, el diálogo entre artista, comisario y espectador resulta fundamental, buscando los recorridos óptimos para su recepción y comprendiendo el momento liminal que servirá como base para la construcción de la communitas.

Ya no hablamos de poder simbólico, sino que centramos la atención en la recepción de la obra y como ésta, desde la puesta de manifiesto de la suma de contextos, es capaz de proporcionar las herramientas necesarias para que un espectador emancipado pueda realizar las preguntas adecuadas y acceder a la producción de conocimiento.

[148] HEINICH, Nathalie, 2014. Op. Cit.: p. 134.

Al integrar el Paisaje Social en la producción, la figura del público gana poder en el juego que supone el mundo del arte, como partícipe directo de la acción comunicativa que lleva a cabo la obra[149].

En el contexto expositivo y por formación de la communitas, se produce una movilización de los bienes que actúan como difusor de la autonomía del campo del arte, en un tráfico de ideas y recontextualizaciones, la comunicación interpersonal y el diálogo entre el espectador y la obra fomentan una experiencia artística activa. Como expone el antropólogo Xavier Andrade:

> *"Se refiere al hecho de transportar o movilizar bienes, en este caso, simbólicos, esto es básicamente ideas, categorías y conceptos, pero también estrategias de apropiación y recontextualización pertenecientes, tanto a la etnografía como al arte contemporáneo."*[150]

En el paradigma moderno la obra se concebía por y para una sociedad occidental, dentro del *establishment,* por ello, el tráfico de las narrativas y de los lenguajes queda en muchas ocasiones mellado por esta condición geopolítica. Con el cambio de paradigma, este tráfico se repensó, al incluir un público mucho más amplio y un paisaje mucho más complejo, en el que nuevos agentes y factores entraban en juego y así la forma de entender el contexto de la obra se vio modificado de forma radical.

Al incluir en la creación de la obra un contexto modificable, que se ve actualizado constantemente, el lenguaje se hace más complejo y este es uno de los retos que afrontan los artistas en la actualidad. Este vínculo entre la obra y el Paisaje Social representa lo imaginal. En palabras del antropólogo Esteban Diapola:

> *"Definimos lo imaginal como la confluencia de lo social y las imágenes o, mejor dicho, lo social convertido en imágenes."*[151]

Desde el concepto de lo imaginal nos permitimos proponer una lectura de las obras de arte contemporáneas teniendo en cuenta las modificaciones del Paisaje Social, leyendo las piezas en una clave más abierta que es característica del paradigma actual. Por tanto, lo imaginal y el tráfico son dos conceptos indisolubles en el momento de la

---

[149] A raíz de este planteamiento se propone la obra *Play* (208) – Véase figuras 46 y 47 p. 200 – donde el espectador es partícipe directo en la modificación de la obra.

[150] Ibidem.: p.122.

[151] DIAPOLA, Esteban. 2010. *La producción imaginal de lo social. Imágenes y estetización en las sociedades contemporáneas.* En: VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. [en línea] Argentina: Acta Académica pp.1-15. [consulta: febrero 2020] Disponible en: https://www.aacademica.org/000-027/710 p.10

exposición artística, donde las ideas, categorías y conceptos de carácter social, junto a los elementos de la obra de arte, actúan como uno solo.

Lograr la combinación de la movilización de los bienes simbólicos junto a la producción de una obra en la que lo imaginal actúe como motor de la creación artística no es una tarea sencilla, en este trabajo de investigación abordamos una de las posibilidades que permiten alcanzar este equilibrio:

> *"Indeed, the art object can be said to have a career through which it changes not only via its interpretation in performance and reception, but it can change in its very physical form"*[152]

Articular una obra pictórica que no solo cuente con el Paisaje Social previo, sino que se actualice de forma que los circuitos internos de la obra produzcan narrativas acordes a los cambios en el Paisaje Social, es uno de los objetivos que nos hemos propuesto en este trabajo de investigación y consideramos que desde la búsqueda de la Imagen Tiempo podremos alcanzar una obra que a través del lenguaje pictórico sea productora de un conocimiento actualizado y relevante dentro del Paisaje Social en el que se inserta.

[152] ABDULLAH, Hannah, HANSEN, Jérôme, 2011. "*Even Clean Hands Leave Marks": Testing the Edges of the Artwork at Tate Modern.* En: *Sociologie de l´Art.* [en línea]. Francia: L´Harmattan, vol. Ps18, no. 3, pp. 73-110. [consulta: agosto 2020] DOI: 10.3917/soart.018.0073. Disponible en: https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2011-3-page-73.htm?contenu=article

4. La Imagen Tiempo como síntesis de los presupuestos teóricos contemporáneos.

En los capítulos anteriores hemos analizado las preocupaciones y objetivos característicos del nuevo paradigma, centrando el estudio en el devenir histórico-social desde la segunda mitad del siglo pasado, en el cambio en el modo de pensamiento que promueve la creación artística y en la construcción de los espacios sociales que permiten la recepción de una experiencia artística productora de conocimiento.

La Imagen Tiempo recoge todas estas cuestiones y propone respuestas que abordan los puntos esenciales que influenciaron el cambio entre paradigmas. Esta imagen encuentra su potencia en el desarrollo, siendo capaz de crear un vínculo entre Paisaje Social y espectador, un canal que, a su vez, actúa como interlocutor en el que obra y espectador se completan mutuamente.

La fundamentación de este canal pasa por uno de los conceptos claves en la continuidad narrativa del lenguaje filmográfico: el denominado *fuera de campo*, que permite al cineasta construir una secuencia narrativa a través de las entradas y salidas de los diferentes actores en busca de una fluidez descriptiva y argumental. En el caso del lenguaje pictórico, el fuera de campo juega un papel protagonista de una manera similar a la expuesta en el film, por ello comprenderá otro de los apartados de análisis de este capítulo.

Se requiere de un público emancipado, capaz de realizar preguntas y buscar indagar en el conocimiento que puede aportar la obra. Este espectador, característico del paradigma contemporáneo, será estudiado en este capítulo y será el último de los elementos que compondrán nuestro análisis de la experiencia artística en el momento actual.

Podemos definir la Imagen Tiempo como aquella imagen actualizada y actualizable en la que se da una reorganización perpetua de sus circuitos internos proponiendo nuevas relaciones en los signos del espectador. Estamos ante una imagen *escribible*, en términos de Barthes, vacía de contenido argumental, que se encuentra abierta al asumir el espacio en el que se inserta.

Comenzamos exponiendo la Imagen Tiempo y por qué su posible realización desde el lenguaje pictórico es objeto de estudio en este capítulo de la tesis. Planteando todas las opciones que la aproximación a esta imagen nos permite, aventuramos una serie de cualidades positivas en la producción de conocimiento desde el campo artístico.

Esta forma de abordar la imagen es posible gracias a la reflexión acerca de la creación artística por las transformaciones del sujeto creador y del sujeto espectador dadas en el paso entre paradigmas, que hemos denominado pienso que soy. En el capítulo anterior hemos expuesto las características de este Paisaje Social tan volátil al que la pintura ha de adscribirse y ahora buscaremos una metodología de creación de una imagen que asuma y responda a este conjunto de contextos.

El análisis de la Imagen Tiempo como herramienta metodológica en el lenguaje pictórico, permite la absorción del Paisaje Social actualizado en la imagen y tiene como fin la producción de conocimiento en el espectador. Se establece como una imagen vacía de narrativas que, desde el conocimiento de los procesos rituales, nos permite la canalización del Paisaje Social y la producción de un conocimiento actualizado por parte del espectador sobre esta mezcla de contextos. A lo largo de este capítulo y de sus diferentes apartados analizamos la obra de diferentes autores que han aportado claves para la creación de una Imagen Tiempo efectiva y desarrollaremos definiciones claras de los diferentes conceptos que circunscriben esta aproximación a la imagen.

La búsqueda activa de la Imagen Tiempo responde a esta nueva manera de entender la producción artística, con el objetivo de alcanzar una imagen que sea capaz de producir un conocimiento desde la eliminación de las narrativas internas de la obra, dejando espacio que vehicule las narrativas del Paisaje Social y las transmita al espectador, actuando como canal de la comunicación del conocimiento. No por ello queremos decir que la obra sea capaz de desprenderse de su tiempo, sino todo lo contrario, que sea un fiel narrador de la evolución social, permitiendo al público establecer un diálogo más cercano con la obra que facilite la producción de conocimiento. Como señala Daniel González Coves:

> *"La imagen tiempo, sin embargo, elimina la función narrativa de las imágenes. Es decir, las vacía de contenido argumental dando lugar a un tipo de imagen más independiente."*[153]

El análisis de la Imagen Tiempo desde el que partimos es el propuesto por el escritor Guilles Deleuze, planteado en origen desde los presupuestos de la imagen movimiento característicos del lenguaje cinematográfico y estudiados posteriormente por toda una serie de teóricos, no solo pertenecientes al campo del cine, sino también y

[153] GONZÁLEZ COVES, Daniel, 2019. *La imagen tiempo. Pintura y cine.* [en línea]. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [consulta: enero 2020] Disponible en: https://eprints.ucm.es/id/eprint/58721/. p.5

como ejemplo, desde la E-Image planteada por José Luis Brea. Consideramos que esta serie de estudios abren la puerta a la aplicación de esta imagen al lenguaje pictórico.

La relación entre cine y lenguaje pictórico ya ha sido planteada anteriormente, pero queremos poner de manifiesto las bases que sustentan la Imagen Tiempo, las diferencias en el planteamiento de esta imagen en relación a la pintura y la resolución de la problemática de la imagen estática, todo ello junto a un análisis del espectador emancipado característico del nuevo paradigma. Como señala José Luís Borau en su libro *La pintura en el cine* (2003):

> *"El movimiento para la pintura supone una meta imposible, ya que, al fin y al cabo, el cine es dinámico y la pintura estática."*[154]

La Imagen Tiempo, tal y como plantea Deleuze, hunde sus raíces en la evolución desde la imagen movimiento en el lenguaje cinematográfico, pero consideramos que se establece en base a unos axiomas aplicables a los fundamentos de la creación de la obra pictórica en el paradigma actual.

Se requiere de un análisis exhaustivo de los conceptos que componen la imagen movimiento para establecer el paso a la Imagen Tiempo, exponiendo sus virtudes y por qué valoramos su potencial en la creación pictórica contemporánea.

[154] BORAU, José Luis, 2003. *La pintura en el cine*. Madrid: Ocho y medio. p. 111.

4.1. La lectura de la imagen como lenguaje:

Acercarnos al estudio de la imagen propuesto por Deleuze pasa por entender la imagen en los términos de la semiótica, según la cual la imagen será construida como el representamen del signo; esto nos permitirá entender los elementos que intervienen en la Imagen Tiempo y proponer su aplicación desde el lenguaje pictórico. Como expone Peirce:

> *"Un signo es todo lo que se refiere a otra cosa (referente); es la materia prima del pensamiento y, por lo tanto, de la comunicación. Todo lo que existe es signo en tanto en cuanto puede ser representado, es decir, puede darle nuestra mente una idea."*[155]

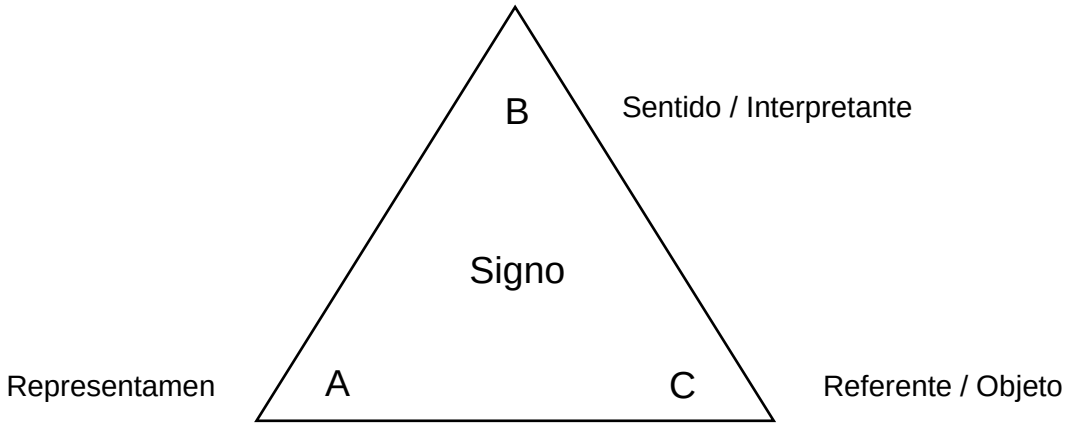
Peirce postula un signo compuesto por tres elementos indisolubles que describen el proceso necesario para el desarrollo del pensamiento: el objeto, el representamen y el interpretante, que se relacionan entre sí[156]. Definimos brevemente cada uno de estos componentes:

- **Representamen**: La forma que toma el signo.
- **Objeto**: A lo que se refiere el signo, puede ser cualquier cosa perceptible, imaginable e inimaginable.
- **Interpretante**: Como es interpretado el objeto y, por tanto, como el espectador reconoce el signo. Podríamos decir que se trata de la imagen mental en el espectador en relación con los signos previos que éste conozca.

[155] FERRER FRANQUESA, Alba y GÓMEZ FONTANILLS, David. 2014. *Imagen y comunicación visual.* [En línea] Universitat Oberta de Catalunya. [Consulta: 17/11/2022]
Disponible en: http://cv.uoc.edu/annotation/121228fad7365aa79e42ca1bf7c9c1d1/551848/PID_00214985/modul_1.html

[156] SANDERS PEIRCE, Charles, 2007. *La lógica considerada como semiótica*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. p.50

El signo se establece en una relación triádica, así que no es posible entender el objeto sin su representamen y su interpretante. Su significado estará en relación con las condiciones en las que éste se conoce, por tanto, con su uso comunicativo.



Esquema 4. Relación triádica de los elementos que componen el signo.

La respuesta que el interpretante produce en el individuo puede ser de diferente naturaleza, será lo que Peirce denominará primeridad -cuando es de carácter emocional- y tendrá una respuesta inmediata, segundidad -cuando es de carácter físico- dando respuestas dinámicas o realmente existentes y terceridad cuando la respuesta tenga un carácter lógico[157].

La capacidad narrativa de las imágenes será consecuencia de las relaciones que suscite en el espectador, por tanto, el interpretante o la imagen mental que la imagen crea y su relación con los signos que se encuentran previamente en el imaginario del público será la que permita la transmisión de conocimiento.

En el análisis de la imagen-movimiento realizado por Deleuze, el autor, parte de la configuración propuesta por Peirce y en su análisis añade un nuevo signo[158] anterior a su clasificación. Deleuze nos habla de una ceroidad basada en la imagen-percepción, que considera esencial para acceder al movimiento; *"La deducción constituye una génesis de los tipos, su grado cero."*[159] De esta deducción deriva el signo, fundamental en la construcción de la Imagen Tiempo, que posibilita esta actualización constante en base a una relación de imágenes previa. Según Deleuze:

[157] Ibidem.

[158] Deleuze reformula el concepto de "signo" proponiendo una definición especializada en el campo de las imágenes*: "Una imagen particular que remite a un tipo de imagen"*. En términos de Peirce deberíamos decir que Deleuze añade una nueva respuesta derivada en el interpretante. DELEUZE, Gilles, 1987. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2.* Barcelona: Paidós. p. 53

[159] Ibidem.: p. 53

"El signo es una imagen que vale para otra imagen, bajo la relación de una tercera imagen que constituye su intérprete […] No es que el signo haga conocer su objeto, al contrario, él presupone el conocimiento del objeto en otro signo, pero le añade nuevos conocimientos en función del interpretante."[160]

Por tanto, el autor concluye:

"(Las imágenes) son objeto de una reorganización perpetua donde una nueva imagen puede nacer de cualquier punto de la imagen precedente."[161]

La deducción marca esta ceroidad: el punto cero de la comprensión y reorganización de la imagen, considerando una sucesión infinita de relaciones en la que una imagen vale para otra bajo una relación con una tercera.

En esta valoración del signo y sus posibilidades encontramos las investigaciones realizadas por el historiador del arte Aby Warburg con sus paneles de imágenes en los que la reorganización del signo se producía de forma constante y sus relaciones, siempre cambiantes, actúan como productoras de conocimiento.

Este autor postula que una imagen nos lleva a otra, demostrando la imposibilidad de entender la imagen de forma única sin su conjunto, lo que coincide con la definición de signo en los términos de Deleuze.

"Warburg idea un procedimiento de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes mediante técnicas de collage y montaje: el Bilderatlas Mnemosyne. El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito que crea una cartografía personal posibilitando constantes relecturas. […] La lectura del Atlas es abierta, adireccional, indeterminada: cada información, cada imagen, nos lleva a otras nuevas, a menudo de naturaleza muy diferente, y en cuyas correspondencias, lejos de basarse en analogías conceptuales o jerarquías semánticas, yacen a menudo profundas relaciones subconscientes, espontáneas, difíciles de determinar a priori."[162]

Es tarea del espectador, ante cualquier imagen, componer un Atlas Mnemosyne personal, que establece las relaciones entre los signos que circunscriben a la obra en

[160] Ibidem.: p. 51

[161] Ibidem.: p. 352

[162] TARTÁS RUIZ, Cristina y GURIDI GARCÍA, Rafael. 2013. *Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne.* EGA Expresión Gráfica Arquitectónica [en línea] España: Universitat Politécnica de Valencia, vol. 18, no. 21. pp. 226-236. [consulta: septiembre 2020] DOI: 10.4995/ega.2013.1536. Disponible en: https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1536 pp. 229 y 230

las secuencias de imágenes generadas por el espectador, favoreciendo el acceso a las narrativas internas de la pieza y propiciando una comunicación orquestal en la que participen obra y público, formando una communitas ideológica.

Este interpretante actuará como una imagen-relación conectando el signo con el resto de imágenes mentales con las que el espectador cuenta, haciendo variar su significado en base a su conocimiento previo.

En el lenguaje cinematográfico clásico las relaciones que el espectador establece con las imágenes son de carácter inmediato y por lo general lineales, salvo excepciones como el *flash back*, en cambio las relaciones que el público establece ante la obra pictórica son comparables a las relaciones que el cine moderno propone, son de carácter mental, dependen no solo de lo expuesto en la muestra, sino también del imaginario personal y de las propuestas realizadas por los diferentes partícipes de la experiencia artística.

El análisis propuesto por Deleuze parte de la imagen-movimiento y deriva en la Imagen Tiempo, pero por el estado estático del lenguaje pictórico, deberemos esclarecer los signos que permitirán al Tiempo subordinar a la pintura, ya que, al igual que en la imagen movimiento, consideramos que ésta ha subordinado al tiempo, en lo que Brea llama la Imagen-Materia[163], tendremos por objetivo crear una imagen que permita la percepción del tiempo y en la que éste sea anterior a la misma.

Este cambio en la percepción de las imágenes se produce por la aparición de los opsingos y sonsignos – En adelante solo nos referimos a los opsignos, ya que las situaciones sonoras puras no guardan relación directa con el lenguaje pictórico – que presentan una imagen de la que él mismo es materia. El opsingo es una imagen puramente óptica en un espacio cualquiera, bien sea desconectado, bien sea vaciado:

> *"El singular efecto del opsigno: hacer sensibles el tiempo, el pensamiento, hacerlos visibles y sonoros."*[164]

El opsigno surge de lo que Bergson describe como el reconocimiento atento[165], dándose una descripción que tiende a reemplazar a la cosa, una descripción individualizada y específica alejada de la imagen sensoriomotriz.

---

[163] BREA, José Luis, 2010. Op. Cit. pp. 9 - 37

[164] DELEUZE, Gilles, 1987. Op. Cit.: p.32

[165] BERGSON, Henri, 2006. *Materia y memoria*. Argentina: Cactus. pp. 130 - 146

Los opsignos tienen la capacidad de tender hacia la abstracción, proporcionando una visión próxima y plana que induce a la participación. Es en esta clase de signos donde encontramos un espacio de intervención por parte del público en la experiencia artística, desde la creación de una imagen capaz de proponer una situación donde se promueva la participación del público y se fomenten las relaciones entre los signos del espectador y con los del resto de participantes de la communitas.

Al igual que en los signos, en los términos de Peirce, toda imagen necesita de las relaciones con otras imágenes y con su contexto suscitadas en la mente del espectador, no es posible excluir las imágenes de su paisaje, aun cuando carecen de contenido narrativo propio, como es el caso de la Imagen Tiempo.

Las situaciones ópticas puras permiten que el espectador pueda establecer relaciones desde un Atlas Mnemosyne personal, ya que su encadenamiento con otras imágenes depende de la memoria.

En el campo cinematográfico la relación entre imagen y tiempo se constituye a través del montaje, dando lugar a una síntesis de imágenes que presentan el tiempo de forma indirecta. Sin embargo, para proponer una presentación directa del tiempo en la pintura, siendo esta inmóvil por definición, será necesario que el signo sea capaz de asumir el tiempo y modificarse en función de éste.

Para sortear esta cuestión debemos establecer un montaje individual, entendiendo las relaciones de signos y en lugar de presentar una situación donde el tiempo ya ha subordinado al movimiento, el tiempo subordinará las relaciones de las imágenes mentales del espectador.

Los signos del cine clásico producen una progresión lineal, pero, con la inclusión del opsigno y el sonsigno - Situaciones puramente ópticas o sonoras, "*son presentaciones directas del tiempo.*"[166] - las relaciones se ven alteradas, aparece el movimiento aberrante, en el que el espacio y el tiempo se ven manipulados en la construcción de la imagen movimiento a través del montaje, produciéndose su reorganización a través de los signos:

> *"La aberración del movimiento propia de la imagen cinematográfica libera al tiempo de todo encadenamiento, opera una representación directa del tiempo invirtiendo la*

[166] Ibidem.: p. 64

relación de su subordinación que él mantiene con el movimiento normal […] Lo que el movimiento aberrante revela es el tiempo como todo, como apertura infinita."[167]

El tiempo se apodera del signo, se produce una presentación directa del tiempo y desde este momento la pregunta cambia:

"Ya no se pregunta cómo se encadenan las imágenes sino ¿Qué es lo que la imagen muestra?[168]

La noción de una reorganización de los códigos propuesta por Barthes[169] para la lectura de los textos es comparable a la idea de montaje cinematográfico, en el que se crean *lexias* - unidades de lectura - que serían formas de recombinar los signos y acceder a una imagen no solo *legible* sino *escribible*.

Barthes propone que el lector ya no solo debe consumir el texto, sino que debe ser productor del mismo:

"En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con total seguridad la principal."[170]

Proponemos la lectura de la imagen en los términos en los que este autor plantea la lectura del texto, donde la imagen constituye un punto con múltiples entradas para que el lector, ahora escritor, pueda agregar narrativas basadas en su Atlas Mnemosyne.

El reume permite proponer una imagen escribible, ya que es el signo donde la percepción fluida o líquida no cesa de pasar a través de la imagen, se da una constante modificación del interpretante al entrar en contacto diferentes signos. Postulamos que la posibilidad de la construcción de una Imagen Tiempo desde el lenguaje pictórico se dará en estos términos.

Basándonos en las tesis postuladas por Deleuze en el campo cinematográfico, buscamos la adaptación al lenguaje pictórico, acotando los elementos relevantes para el desarrollo de esta imagen en este lenguaje. La noción de la imagen-cristal o espejo

[167] Ibidem.: p. 59

[168] Ibidem.: p. 65

[169] BARTHES, Roland. 2001. *S/Z: An Essay*. 11ª ed. México: Ed. Siglo XXI.

[170] Ibid.: p.3

propuesta por Bergson nos permitirá establecer la base de la adaptación de la Imagen Tiempo a la pintura.

La imagen que propone Bergson surge de la imagen óptica pura, en la que se da una relación entre lo real y lo imaginario, entre lo actual y lo virtual, entre el objeto y la memoria. La sucesión de reconocimientos atentos de un mismo objeto permitirá construir una imagen mental actualizable en la separación entre imagen actual e imagen virtual, que será cada vez menor hasta llegar a un punto de indiscernibilidad.

Un mismo objeto que es reconocido múltiples veces es sometido a varios planos, esto crea un punto en el que el recuerdo del objeto, de la descripción dada anteriormente, se relaciona con la imagen del objeto presente, haciendo que cada vez que se contempla el objeto se dé un proceso de creación y borrado.

Bergson escribe que el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que envuelve o refleja a lo real y que tienen capacidad de unirse o fundirse formando una imagen con dos caras, actual y virtual.

El cristal es una imagen compuesta de dos imágenes, la virtual y la actual, ambas simultáneas y casi indiscernibles. Esta doble imagen parte del circuito más pequeño, el límite interior sobre el que se establecen todos los demás, este circuito será el desencadenante que permitirá que se desarrolle la acción, con el objetivo expuesto por Deleuze:

> *"Que junte a la imagen actual con una suerte de doble inmediato, simétrico, consecutivo o incluso simultáneo."*[171]

Partimos del género del naturalismo como ejemplo por su cualidad descriptiva, ya que en su creación no cesa de absorber y crear su propio objeto, esto es, se crea una imagen virtual de la imagen actual.

El cristal se compone del objeto real (imagen actual) que no cesa de actualizarse y de su pasado inmediato, o su presente pasado (imagen virtual) que a su vez asume las actualizaciones que presenta la imagen actual, ocupando el reflejo del mismo. Una y otra se suceden constantemente y sus papeles pueden llegar a intercambiarse. Pero al contrario que en el lenguaje cinematográfico, las imágenes presentadas desde el ámbito pictórico no responden a un contexto artificial, sino que su mundo es el Paisaje Social. Como describe Deleuze:

[171] DELEUZE, Gilles, 1987. Op. Cit.: p. 97

"Lo que constituye a la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo: como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado, diferentes uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado."[172]

Este intercambio de papeles entre las dos caras de la imagen-cristal se produce en el lenguaje pictórico, cuando éste asume al propio objeto, es decir, cuando la representación actúa de forma prácticamente simultánea a la imagen actual:

"Reconocemos aquí el género de ´descripción´ absolutamente particular que, en lugar de recaer sobre un objeto presuntamente distinto, no cesa a la vez de absorber y crear su propio objeto."[173]

La imagen pictórica permite una doble aproximación por parte del espectador, de una parte, la relación de la imagen con lo representado y por la otra la relación de la pintura con la suma de contextos que la envuelven.

En el cine, el opsigno pone en relación la imagen actual con el espacio ficticio en el que se inserta, un espacio que es construido por y para el film; en cambio, en la obra pictórica el espacio en el que interviene la obra será el mundo real, un mundo actualizado y actualizable que requerirá de nuevas relaciones entre la imagen actual y la imagen virtual, donde sus relaciones con la suma de contextos se darán desde los recuerdos del espectador, serán relaciones personalizadas e individuales que se configuran desde el reconocimiento atento relacionando la imagen actual con el recuerdo.

La búsqueda del circuito primigenio es asociada por Deleuze a la Imagen-Recuerdo, un circuito que siempre retorna a un punto inicial del que parten las cosas, es en este punto en el que se crea la doble imagen.

[172] Ibidem.: pp. 113 y 114.

[173] Ibidem.: p.98

En la traslación del modelo del cristal a la pintura, primeramente, consideramos a la imagen virtual como la imagen creada a través de la pintura, la fotografía o el vídeo, una imagen tan real como la imagen actual en muchos aspectos, casi tanto que puede llegar a sustituirla.



Fig. 24. RICHTER, Gerhard. 1985. *Wiesental*. 90,5 x 94.9cm Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Moderno (MoMA). Estados Unidos.

La obra mostrada expone directamente la imagen virtual, en un análisis que en palabras del crítico Robert Storr:

> *"Yet again a picture which seemed reactionary when it was painted because it is a beautiful painting of a beautiful sight but the important thing which you lose in reproduction is that there is a kind of a film between you and the object so unlike the landscape painting that you are invited to walk into this is one that basically says: I am there but you cannot reach me. It is a kind of tantalizing and frustrating treatment of this people."*[174]

[174] MANUFACTURING INTELLECT. 2017. *Robert Storr interview on Gerhard Richter. (2002)* En: *Youtube.* [Vídeo en línea] Publicado el 21 de febrero de 2017. [Consulta: julio 2019] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ish22Ph-2kM 6´45´´

Pero la aplicación de este concepto al lenguaje pictórico permite una segunda aproximación en la que la creación de una imagen óptica pura no solo establece la relación de la imagen representada con lo representado, sino también la imagen con el espacio en el que se inserta, siendo esta una dimensión de la imagen con la que no cuenta el film y que permitirá nuevas posibilidades de intervención por parte del público, generando una imagen escribible en la que el espectador actúe como productor de la misma imagen.



Fig. 25. HUMPHRIES, Jaqueline. 2008. *Prospect 1*. Vista de la Exposición. Estados Unidos.

La artista Jaqueline Humphries propone en esta muestra la doble aproximación a la que nos referimos: por una parte, nos propone una imagen que contiene una dimensión individual similar a la que tendría una fotografía o un fotograma del film y por la otra la relación con otra imagen y con el espacio en el que se inserta. Es una imagen que el público intervendrá desde el recorrido que realice por la instalación afectando al reflejo que se produce en la superficie pictórica.

El análisis de la Imagen Tiempo que realiza Brea en su libro *Las tres eras de la Imagen* (2010)[175] complementa los axiomas expuestos por Deleuze, dando lugar a un acercamiento a este concepto que nos sirve como introducción para realizar un estudio desde el lenguaje pictórico.

[175] BREA, José Luís, 2010. Op. Cit.

La esencia de este concepto radica en que la imagen contenga su propio tiempo, distanciada de la Imagen Film, aunque, inevitablemente, toda imagen contiene su circuito primario y está basada en una relación de signos, la búsqueda de una imagen independiente puede traer resultados teóricamente interesantes con aportaciones ricas en contenido para la realización efectiva de la Imagen Tiempo. Como escribe Brea:

> *"La cuestión no sería ya la de que las imágenes fueran los emisarios o mediadores de algunos entre otros [...] Sino que ellas mismas alcanzarían autonomía operativa: serían sus propios mediadores, ya no actuarían como sustitutos sucedáneos sino acaso, y únicamente, de sí mismas."*[176]

Esta independencia de la imagen solo podría darse en el supuesto de eliminar todo carácter comunicativo, insertándose en una especie de cámara de vacío, donde no tuviese contacto ni con el Paisaje Social ni con el espectador y si desviásemos el estudio de la imagen hacia este escenario nos alejaremos de los objetivos de la tesis: la imagen como productora de conocimiento.

Pero sí conviene tener en cuenta otra de las apreciaciones realizadas por Brea acerca de esta independencia de la imagen:

> *"Lo que ocurre una y la que comparece después no está sujeto por un vínculo de continuidad [...] Las que aquí operan son, más bien, memorias procesadoras, planas, reticulares [...] puros operadores relacionales de datos."*[177]

Esta idea nos conduce de nuevo a la relación entre signos en la que interviene un Atlas Mnemosyne en constante actualización, en la que la (re)lectura de la imagen se produzca de forma constante, una imagen con una memoria cambiante en la que las relaciones en sus circuitos primarios no se encuentren en reposo, característica de la Imagen-Materia, sino en constante movimiento.

Pero si volvemos a un escenario de realidad, aun con esta serie de apreciaciones, la imagen siempre deberá partir de un punto, enfrentando la dualidad de la imagen actual y virtual de forma constante, derivando de la no memoria un desligamiento en el cristal, por ello consideramos inviable una Imagen Tiempo en la que su circuito primitivo se vea sometido a modificaciones de forma aleatoria e infinita en base a la experiencia del paisaje proyectada por el espectador.

---

[176] Ibidem.: pp. 71-72

[177] Ibidem.: pp. 74, 83

En el paradigma actual la imagen, indisoluble del paisaje en el que se inserta, parte de un punto concreto de la historia, siguiendo el axioma común a toda la historia del arte: “Cada artista es hijo de su tiempo”, pero no por ello debe quedar estática en este punto, obligada a la constante repetición. La apuesta que hacemos respecto a la Imagen Tiempo tiene más que ver con una imagen que goza de independencia, pero con un circuito y una relación de signos inicial ligada a un tiempo, para, a partir de este punto, proceder a la constante actualización. De esta forma salvaguardamos la distopía que se produciría entre la imagen actual y la imagen virtual.

Esta ruptura con el momento de la creación inicial se corresponde con el punto de inflexión que Brea describe del siguiente modo:

> *“Acaso - podemos imaginar - escrutamos atentos esas superficies inmóviles, estáticas y fragmentadas del mundo, a la espera de detectar en ellas el momento en que, como el resto de todo lo que acontece, se entreguen al cambio, al movimiento, al pasaje, a la diferencia: abandonen su testarudo y ensimismado autorrepetirse.”*[178]

Este es el punto donde podemos vislumbrar y entender el paso de la imagen-materia a la Imagen Tiempo, lugar donde la deducción actúa y dónde comenzamos nuestro estudio desde la creación pictórica en el paradigma artístico contemporáneo, reconociendo los nuevos planteamientos de la creación artística.

[178] Ibidem.: p. 16

4.2. La relevancia del fuera de campo en la creación de la Imagen Tiempo desde el lenguaje pictórico.

En el apartado anterior hemos propuesto la Imagen Tiempo como catalizadora del Paisaje Social, permitiendo a la imagen actuar como canal de la comunicación entre el conjunto de contextos y el espectador. Para alcanzar esta comunicación debemos tener en cuenta los mecanismos de inclusión de elementos externos, no representados, en la obra. La construcción del espacio y el tiempo en el campo cinematográfico aporta claves que, trasladadas al lenguaje pictórico, pueden ayudarnos a comprender la construcción de una obra con las características adecuadas para la canalización del Paisaje Social. El concepto de *fuera de campo* se demuestra como una de las posibles vías para la resolución de la problemática planteada.

Consideramos la importancia del fuera de campo como una herramienta metodológica que permite la construcción de una Imagen Tiempo activa, ya que nos permite entender la capacidad de una imagen narrativamente vaciada de asumir el contexto externo a la misma. La imagen es, necesariamente, un recorte de una realidad vasta e inabarcable, por ello, debe encontrar y proponer mecanismos que permitan asumir la suma de contextos y abrir un canal de diálogo con la realidad social, permitiendo que el espectador vislumbre más allá y así deduzca narrativas complejas y volátiles que escapan a los límites de la imagen representada:

> *"El cuadro no es el límite incierto del campo visual; es un recorte del espacio que crea la articulación, la disyunción entre un campo y un fuera de campo."*[179]

Pese a que el término fuera de campo es relativamente reciente, podemos rastrear aproximaciones previas en la pintura a lo que luego sería definido desde el lenguaje cinematográfico. Ponemos como ejemplo una de las primeras aproximaciones al fuera de campo: el uso del espejo realizado por Jan Van Eyck en su obra *El Matrimonio Arnolfini* (1436). Este elemento es el punto central de la obra y a su vez condensa la información, no solo del espacio representado, sino del espacio anterior al

[179] BONITZER, Pascal. 2007. *Desencuadres. Cine y Pintura.* Buenos Aires: Biblioteca Km 111. p.20

mismo, del lugar donde debe situarse el espectador, coincidiendo con el quinto segmento de la representación planteado por Noël Burch y que veremos más adelante.



Fig. 26. VAN EYCK, Jan. 1436. *El matrimonio Arnolfini*. Óleo sobre tabla. 82 x 60cm. National Gallery. Inglaterra.

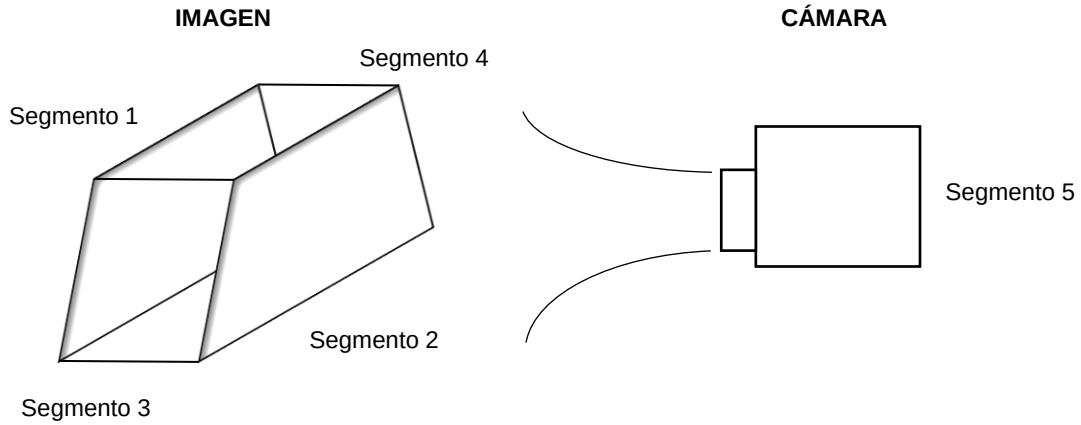
La construcción del fuera de campo parte de la noción de lo ausente, de la necesidad de incluir un espacio que no es captado dentro de los márgenes de la obra como parte esencial de la escena que se propone. El marco es el elemento que condiciona la representación, y de un modo diferente al del cine, podemos hablar de que en el lenguaje pictórico es igualmente volátil; está y no está al mismo tiempo:

> *"La relación, pues, entre el contenido del plano y lo exterior a él (no visible en ese momento, pero actualizable) es dialéctica; una serie de marcas se convierten en*

lazos que unifican en un todo lo que es una suma de partes anteriormente inconexas cuya vinculación está férreamente asentada por las ´llamadas´ a y desde la imagen"[180]

En este apartado proponemos el análisis de los estudios realizados desde el campo de investigación cinematográfico y su compatibilidad en la aplicación al lenguaje pictórico contemporáneo que permita el acceso a la Imagen Tiempo. El fuera de campo juega un papel esencial en la construcción de la obra, aportando suspense y continuidad a las narrativas y, a diferencia del lenguaje cinematográfico, que construye imaginarios a través de la combinación del campo y el fuera de campo, desde la pintura buscamos alcanzar una veracidad cercana al Paisaje Social. Esta será la mayor diferencia entre las aproximaciones del lenguaje pictórico y el film.

En el análisis de la imagen cinematográfica, Noël Burch postula la existencia de dos espacios diferenciados[181]; el espacio interior y exterior, siendo el primero relativo a la composición de la escena y el externo, referido a la tensión generada por las acciones que ocurren fuera del encuadre y que el espectador queda encargado de resolver. Es este espacio externo el que ocupa el interés de este estudio. Esta diferenciación entre espacio interior y exterior se complementa con la división en fragmentos de la percepción de la imagen.



Esquema 5 de los segmentos de la imagen de Burch.

Así mismo, divide el espacio de la imagen en seis segmentos, donde cuatro de ellos corresponden a los límites - al marco - de la imagen, el quinto se refiere a lo que

[180] GOMEZ TARIA, Francisco Javier. 2003. *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico.* [en línea]. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia [consulta: octubre 2020] Disponible en: https://www.tdx.cat/handle/10803/10309#page=1. p.365

[181] BURCH, Noël. 1981 *Theory of Film Practice*. Estados Unidos: Princenton University Press. p. 17

ocurre o se sitúa detrás de la cámara y al que solo los personajes que se encuentran dentro de la escena tienen acceso. Por último, el segmento que consideramos fundamental para la aplicación de la Imagen Tiempo a la pintura es el relativo al espacio exterior, que se da en el cine, por ejemplo, cuando un personaje gira una esquina y sale de la escena, recayendo en el espectador el deber de continuar la secuencia mentalmente. Los segmentos quinto y sexto de la representación, según la clasificación realizada por Burch, condicionan al espectador a darse cuenta de la existencia de un espacio externo a la propia imagen, que no es capaz de ver pero que contiene información relevante para la escena a la que sí tiene acceso:

> *"The immediate confines of the first four of these areas are determined by the four borders of the frame, and correspond to the four faces of an imaginary truncated pyramid projected into the surrounding space, a description that obviously is something of a simplification. A fifth segment cannot be defined with the same seeming geometric precision, yet no one will deny that there is an off-screen space behind the camera. That's is quite distinct from the four segments of space bordering the frame lines, although the characters in the film generally reach this space by passing just to the right or left of the camera. […] There is a sixth segment, finally, encompassing the space existing behind the set or some object in it […] The outer limit of this sixth segment of space is just beyond the horizon"*[182]

Los cuatro límites que inicialmente condicionan la imagen y componen la pirámide truncada de Burch - el encuadre - se consideran inamovibles en el lenguaje pictórico, y de ahí parten muchas de las diferenciaciones que realizan los teóricos y pensadores del campo cinematográfico con el lenguaje pictórico. Pero ya en el S. XVII Velázquez crea una obra que desborda los límites tradicionales del cuadro e integra muchos de los elementos que luego el campo cinematográfico asume en su composición.

El quinto segmento de la representación ya ha sido expuesto por parte de diferentes artistas desde el lenguaje pictórico a lo largo de la historia del arte. Como ya hemos mencionado, Van Eyck ya hace uso de este recurso para la composición de la imagen y la inclusión del espectador en el espacio compositivo. El espejo abre los límites de la imagen, creando una suerte de ventana que no solo nos permite mirar hacia la escena, sino también al espacio en el que se sitúa la cámara, el pintor, y los elementos que rodean al encuadre, es un fuera de campo destinado a resolverse de forma inmediata, un fuera de campo estable fijado en el tiempo.

[182] Ibidem. p. 17

El maestro Diego Rodríguez de Silva y Velázquez propone en su obra *Las Meninas* (1656) la aplicación del campo y el fuera de campo en una combinación magistral de los elementos internos y externos de la representación, que no serían descritos hasta tres siglos después, creando un espacio imaginario fuera de los límites de la propia imagen, e introduciendo de lleno al espectador en dicho espacio.



Fig. 27. RODRIGUEZ Y SILVA VELÁZQUEZ, Diego. 1656. *Las Meninas*. Óleo sobre lienzo. 318 x 276 cm. Museo Nacional del Prado. España.

En esta obra el juego realizado con los espejos revela el fuera de campo, que queda resuelto de forma simultánea, al situar a los reyes en el espacio que ocupa el

espectador. Se da un espacio de coexistencia de los espacios que se incluyen dentro de la propia imagen y las que quedan en el fuera de campo:

> *"En el caso de las Meninas, es el juego de espejos el que sitúa al espectador en el sitio donde debería estar el referente a representar por el pintor […] Estrategia que nos introduce dentro de la representación y que solo podría llegar a ser superior en esa inclusión en el espacio, si pudiéramos ver nuestro propio reflejo en el espacio del fondo."*[183]

Desglosamos los elementos que Velázquez emplea en la aplicación del campo y el fuera de campo en esta obra, en base a la categorización realizada por Fernando Zaparín[184] sobre este recurso de composición de la imagen.

Inicialmente se nos muestra el campo con todo aquello que podemos ver desde la posición de espectador y queda en los límites internos del marco de la obra, es decir, es la habitación, además, el campo establece los diferentes tipos de fuera de campo que participarán de la obra.

Primeramente, describimos el más evidente, un fuera de campo objetivo, compuesto por las paredes que no vemos terminar. No vemos toda la sala, pero comprendemos la arquitectura de la misma.

El fuera de campo objetivo responderá a una síntesis de la representación, evitando incluir dentro de los límites de la imagen aquellos elementos de fácil comprensión que no aporten contenido narrativo relevante para entender la escena. Es un fuera de campo que responde a las leyes de la perspectiva arquitectónica que centran la composición de la imagen representada.

El espejo propone un fuera de campo subjetivo, que muestra la zona donde están situados los reyes y donde también deberíamos aparecer nosotros como espectadores. El espejo involucra al espectador en la escena.

Este fuera de campo subjetivo se demuestra al ver aquello que debería quedar fuera de nuestro campo de visión, ya que, en este caso, estamos viendo aquello que quedaría detrás de la cámara o del punto de vista del espectador, fuera de la escena; es decir, el quinto segmento de la representación propuesta por Burch.

---

[183] GONZÁLEZ COVES, Daniel, 2019. Op. Cit.: p.145

[184] ZAPARÍN, Fernando. 2007. *Fuera de Campo: La importancia del espacio en blanco.* En: Simposio internacional dedicado al álbum ilustrado. 27 – 29 Septiembre 2007. [en línea] Barcelona: Bienvenidos a la fiesta, pp. 1-8. [consulta: enero 2021] Disponible en: http://bienvenidosalafiesta.com/UserFiles/File/EspacioenBlancoTexto.pdf

Los elementos arquitectónicos y las pinturas colgadas en las paredes nos muestran un fuera de campo al que no podemos acceder, espacios que deberán ser compuestos desde la imaginación del espectador. Este fuera de campo recaería en el sexto segmento que hemos descrito en su aplicación en el lenguaje cinematográfico.

El más allá de las escaleras y de la ventana, los cuadros situados en ángulo, serán elementos que sugieren una externalidad al cuadro, pero que no serán resueltos en la imagen. Marcarán el horizonte de la obra.

El fuera de campo interno responderá a los elementos que, por la posición de los diferentes actores dentro de la imagen y los elementos que la componen, cubrirán partes del resto de la composición, dejando al espectador con la tarea de completarlos. Esto se produce por la sucesión de planos en la obra, y es el fuera de campo más evidente de esta descripción.

Por último, Zaparín describe un fuera de campo relativo a la metaestructura de la obra, es el fuera de campo externo omnisciente[185], el más alejado que nos muestra los elementos que han sido necesarios para crear la imagen, dando cuenta de los artificios empleados en la construcción de la misma. En este caso observamos como Velázquez se autorretrata en la obra al mismo tiempo que incluye el lienzo, el elemento sobre el que se realiza la representación.

En la búsqueda de una metodología para la comprensión y aplicación de la Imagen Tiempo a la pintura nos centraremos en el estudio de los segmentos relativos al espacio externo a la imagen, buscando proponer un espacio en el que la tensión fuerce al espectador a buscar más allá de lo representado, desde una imagen narrativamente vaciada.

En la aproximación a la Imagen Tiempo planteada en esta tesis los segmentos externos a la composición permitirán absorber narrativas coyunturales y volátiles que ocurren alrededor de la pintura. Muchos artistas contemporáneos integran el reflejo en la obra, no como elemento representado, sino como un espejo literal que muestra el espacio en el que se inserta la obra. Así pueden citarse los ejemplos de Jacqueline Humphries y de Jacob Kassay, ya mencionados en esta tesis, y como sus obras inciden en este punto.

El artista, al crear una imagen escoge un recorte, una sección de una realidad inabarcable en la que condensa la información necesaria para que el receptor comprenda el mensaje deseado. Este fragmento de la realidad debe ser seleccionado

[185] Ibidem.: p. 4

cuidadosamente, ya que la narración responderá a los seis segmentos. Según el lugar donde se sitúe el mensaje, el espectador requerirá de un mayor o menor esfuerzo. El artista actuará como cámara al seleccionar el recorte de la realidad y el espectador será el receptor del espacio seleccionado:

> *"El cuadro no es el límite incierto del campo visual; es un recorte del espacio que crea la articulación, la disyunción entre un campo y un fuera de campo."*[186]

La imagen propone tensiones entre el espacio interno y el externo de la misma, que en el cine se resuelven con el paso de los elementos del fuera de plano al interior del mismo, pero la pintura plantea una tensión que solo podrá ser resuelta salvo en la mente del espectador:

> *"The longer the screen remains empty, the greater the resulting tension between screen space and off-screen space and the greater the attention concentrated on off screen space as against screen space."*[187]

Este juego de tensiones del que nos habla Burch, se traduce en el trabajo que recae en el espectador al aproximarse a la pieza. Según las tensiones generadas entre el campo y el fuera de campo, las narrativas que componen la pieza actuarán de formas más claras o, por el contrario, será tarea del espectador deducirlas para acceder al conocimiento que en ellas se encuentra. Se produce un balance necesario entre el campo y el fuera de campo.

Gombrich propone que la percepción es un constructo de la imaginación donde las experiencias previas del espectador condicionarán la recepción de la obra de arte, convirtiéndolo en parte productora de una obra de arte que podríamos considerar inacabada. Someter al espectador a una imagen vaciada en la que el elemento fundamental queda fuera de la misma incita a realizar un proceso de producción, de creación artística.

El concepto *beholder´s share* expuesto por Ernst Gombrich, aborda esta problemática y como un espacio vacío necesariamente requiere de una mayor atención por parte del espectador. Como analiza el doctor Daniel González Coves:

> *"Según esta teoría, cuanta menos información haya en la imagen es cuando esta sea manifiestamente ambigua, más tendrá que poner el espectador de su parte [...]*

[186] BONITZER, Pascal. 2007. Op. Cit.: p.20

[187] BURCH, Noël. 1981. Op. Cit.: p. 25

Quizás entiende que la información que necesita encontrar no se halla dentro de los límites de la imagen, sino fuera de ellos."[188].

Los elementos seleccionados deben coordinarse con los que se mantienen fuera del marco de la imagen, y el balance de los elementos variará en función de la intencionalidad del autor, el caso de estudio aparece cuando lo situado en el fuera de campo adquiere mayor importancia que los elementos recogidos en la imagen. El planteamiento de la Imagen Tiempo que realizamos lleva al extremo este desbalance de los elementos dentro y fuera del campo. Nos encontramos ante una suspensión que no está destinada a resolverse, por la inherente condición estática del lenguaje pictórico:

"Off-Screen space is, after all, purely imaginary, an only something that is the particular and principal focus of attention can bring it into play […] It´s important to realise that off screen space has only an intermittent, or rather, fluctuating existence during any film, and structuring this fluctuation can become a powerful tool in a filmmaker´s hands. Renoir was one of the first to have fully realized this" [189]

A diferencia del cine, la pintura no tiene una continuidad directa, no se suceden imágenes, es por ello que todo suspense planteado en este lenguaje no podrá ser resuelto desde el mismo, sino que es tarea del espectador resolverlo desde su Atlas Mnemosyne. La necesidad de entender cómo resolver esta discontinuidad conduce a que el siguiente apartado de este capítulo aborde la cuestión de cómo el espectador deberá enfrentarse a la Imagen Tiempo:

"La pintura es un discurso que calla; legitima el comentario interminable, habilita una lectura conjetural por definición, permite infinitos replanteos."[190]

El espectador recibe la tarea de completar la secuencia con las acciones que ocurren fuera de escena y que debe imaginar, actividades que no puede conocer, pero que puede especular que ocurren u ocurrirán. La tensión generada por el fuera de campo interpela directamente al espectador, obligándolo a ejercer un papel activo en la comunicación entre obra y sujeto y así mismo entre los sujetos que participan de la experiencia artística:

"Un cuadro, o una fotografía, puede generar un espacio virtual fuera de sus propios límites, un espacio fuera de campo, pero por su propia naturaleza, es incapaz de

[188] GONZÁLEZ COVES, Daniel, 2019. Op. Cit.: p. 55

[189] BURCH, Noël. 1981. Op. Cit.: p.21

[190] BONITZER, Pascal. 2007. Op. Cit.: p.33

dar una solución de continuidad a ese suspense generado por el desconocimiento de lo que ocurre en el fuera de campo."[191]

Es posible que se den situaciones en las que los sucesos externos a los márgenes de la imagen a la que el espectador accede sean más importantes narrativamente que lo que ocurre en la propia escena, y que la obra solo sirva como herramienta para las pesquisas que debe realizar el espectador en el descubrimiento del significado de la imagen contemplada. Burch analiza este caso desde el lenguaje cinematográfico, pero en esta investigación, enfocada al lenguaje pictórico, este hecho es objeto de estudio y su realización ocupará los siguientes capítulos de la tesis, buscando ejemplificar y comprender los aspectos que permiten que se de esta imagen.

Burch postula la existencia de dos fuera de campo, uno de ellos de carácter más concreto y otro imaginario. El primero destinado a resolverse en la siguiente secuencia, inmediato y que no requiere un gran esfuerzo por parte del espectador. El fuera de campo imaginario es aquel que no está destinado a resolverse; es el espectador el encargado de indagar y comprender lo que allí está ocurriendo. Ya que la pintura tiene un carácter estático, al contrario que el cine, el fuera de campo imaginario es aquel donde el espectador deberá moverse, generando tensiones que requerirán de la atención del mismo.

Al contrario de la aplicación del fuera de campo en el lenguaje pictórico propuesto por Bonitzer, referente a una eterna pregunta sin respuesta, la aplicación de la Imagen Tiempo y la participación activa del Paisaje Social en la obra propicia una sucesión de preguntas infinitas cuya respuesta se encuentra en el espectador.

[191] GONZÁLEZ COVES, Daniel, 2019. Op. Cit.: p.53

4.3. La influencia del público en el proceso de activación del circuito interno de la Imagen Tiempo.

A lo largo de este capítulo nos hemos centrado en los modos de percibir, de componer y de crear una Imagen Tiempo autosuficiente, con capacidad de asumir las narrativas propias del Paisaje Social, buscando las diferencias y confluencias entre las aproximaciones desde el campo cinematográfico y el campo pictórico.

Para completar la investigación sobre las capacidades de creación de conocimiento que residen en esta imagen, es indispensable abordar el papel del espectador en la contemporaneidad, de cómo su dinámica de aproximación a la imagen se ha actualizado al mismo tiempo que el Paisaje Social y como depende del público la activación y validación de la obra, con la finalidad de que ésta sea productora de conocimiento.

Proponemos un estudio que recoja las condiciones necesarias para la producción de la Imagen Tiempo y asuma los nuevos modos de aproximación del público al objeto artístico. La participación activa del público en la recepción de la experiencia artística es una cuestión fundamental a tener en cuenta y, por ello, es necesario analizar la relación que entabla el público con la obra.

El público, al igual que el resto de agentes que componen el campo del arte, ha tenido que adaptarse a los procesos característicos de las investigaciones interdisciplinares, aproximaciones que exigen más del espectador, que no dudan en someterlo a tensiones y lo obligan a volverse partícipe de la obra. El caso de la imagen que proponemos no es diferente, el espectador debe someter a la obra a un proceso deductivo que permita que el Paisaje Social penetre en la pintura.

Para alcanzar este objetivo la obra deberá actuar como un *maestro ignorante* ante un *espectador emancipado*, más cercano al público del teatro que al de la exposición característica del paradigma anterior. Estos dos conceptos deberán ser tenidos en cuenta para crear una Imagen Tiempo capaz de ser productora de conocimiento.

Antes de ahondar en la cuestión del espectador, consideramos necesario entender los nuevos aspectos a los que habrá de enfrentarse el público ante la obra contemporánea. Nos referimos al cuadro como maestro emancipador y lo que esto supone.

Hablamos de maestro emancipador en los términos expuestos por Jacques Rancière, que ejemplifica desde el caso de Jacotot, demostrando como en la relación maestro – alumno existen dos inteligencias y dos voluntades. En la relación que nos propone este autor la inteligencia no obedece más que a sí misma mientras que la voluntad obedece a otra voluntad. En el ejemplo que este autor nos plantea Jacotot propone la voluntad, pero la inteligencia del alumno se vincula con la del libro. Rancière propone el ejemplo de Jacotot, un profesor que no domina la materia que imparte, por tanto, su estrategia de enseñanza no será la de transmitir conocimiento, sino que se fundamentará en proponer una cuestión que el alumno debe abordar desde su propia inteligencia. Como escribe Rancière:

> *"Jacotot era el maestro por el mandato que había encerrado a sus alumnos en un círculo del cual solo ellos podían salir; había retirado su inteligencia del juego, permitiendo que la inteligencia de sus alumnos se enfrentara con la del libro."*[192]

El esquema de relación para la enseñanza emancipada que Rancière nos plantea sobre la transmisión de conocimiento desde el maestro al alumno es la siguiente:

MAESTRO – COSA COMÚN – ALUMNO

Aplicando esta metodología de la enseñanza que propone Rancière, la obra se asemejaría a Jacotot y el libro, la cosa común, será el Paisaje Social que deberá ser leído y asumido por el alumno, el público. Esta transmisión es posible porque la obra no tratará de imponer una narrativa prestablecida, sino que actuará como catalizador para la transmisión de la cosa común para el espectador, dándose una relación de reciprocidad en la que maestro y alumno comparten y se complementan mutuamente. Como describe el profesor y escritor Alejandro A. Cerletti:

> *"La función del maestro será plantear al alumno un desafío del que no pueda salir más que por sí mismo. […] El que enseña emancipando sabe que él también está aprendiendo y las respuestas del otro son nuevas preguntas para él."*[193]

Entendemos que la obra puede actuar como maestro ignorante al tratarse de una figura de lo humano, que actúa como elemento vaciado que permite el acceso del espectador al Paisaje Social sin la necesidad de que la imagen sea reflejo de una

[192] RANCIÈRE, Jacques. 2007. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual.* Argentina: Libros del Zorzal. p. 28

[193] CERLETTI, Alejandro A. 2003. *El Maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual.* En: *Como Hacemos lo que Hacemos en Educación Superior.* [En línea] Buenos Aires: Uni-pluri/versiad. Vol 3, no. 3, pp. 73-79. [consulta: marzo 2021] Disponible en: https://revistas.udea.edu.co/ p.75

sección exacta del mismo, permitiendo a ésta actualizarse en base a la evolución de la suma de contextos en los que se inserta.

La necesidad de seguir aprendiendo se asemeja a la necesidad de actualización que hemos establecido como clave en la imagen que desarrollamos a lo largo de este capítulo. La obra deberá asumir continua e inexorablemente el paisaje en el que se inserta permitiendo proponer nuevas relaciones en el imaginario del espectador.

En el paradigma contemporáneo la aproximación del público al cuadro se ha modificado drásticamente, el anhelo de acercamiento del arte al Paisaje Social pasa necesariamente por repensar la participación del espectador en el proceso de activación del objeto artístico. El espectador deja atrás su condición de observador distante para verse involucrado en la producción de la experiencia artística.

La reciente adquisición de capital simbólico por parte del público, dada en el paradigma contemporáneo, permite que el espectador no contemple la obra bajo la premisa de la falta de entendimiento y de la necesidad de validación por parte de agentes culturales, se produce una comunicación en la que todos los actores del proceso artístico asumen una igualdad en sus voluntades, permitiendo que todos los agentes tengan un peso y una relevancia en pro de alcanzar la producción de conocimiento. Esta es una de las claves que facilitan la reconciliación entre arte y Paisaje Social. Así, Bourriaud sostiene que:

> *"La gente es uno de los componentes de la exposición. Será pues a través del uso que da la población que la ocupa como se construirá el sentido de la exposición."* [194]

El público ya no será seducido por las imágenes, sino que será parte activa de la experiencia artística.

Para que el público pueda actuar como un conjunto activo en la experiencia artística será necesaria la formación de communitas; comunidades efímeras de espectadores que establezcan relaciones comunicativas interpersonales entre sí y con la obra. Se generará una suerte de Atlas Mnemosyne de carácter comunitario que derivará en la ampliación de los bancos de imágenes personales de cada espectador.

La aproximación a la experiencia artística desde el Atlas Mnemosyne constituirá necesariamente un pensamiento en imágenes, en el que la imagen anterior y posterior a la incluida en la muestra serán igualmente importantes, esto supone que, no solo el compendio de imágenes con el que el espectador acceda a la exposición será

[194] BOURRIAUD, Nicolas, 2009. Op. Cit.: p. 55

determinante en la comprensión del cuadro, sino que la adhesión de ésta al Atlas Mnemosyne y la puesta en común, de al menos parte, de los imaginarios de los asistentes a la muestra permitirán la activación de nuevos circuitos entre las imágenes previas y nuevos modos de aproximación de ahora en adelante con el resto de imágenes. Es un collage comunitario en constante evolución.

4.3.1. Emancipación del público como metodología productora de conocimiento.

El espectador empoderado, más culto y preocupado por su participación en el Paisaje Social, tiene capacidad de validación y debe mantener una actitud crítica sobre los relatos impuestos de lo que es o debería ser el arte y que el mercado trata de imponer como mecanismo de control de la narrativa y reparto de capital simbólico:

> *"La sociedad humana está estructurada mediante relatos, libretos inmateriales más o menos reivindicados como tales, que se traducen en maneras de vivir, relaciones con el trabajo o con el ocio, con instituciones o con ideologías. [....] El arte hace conscientes los escenarios colectivos y propone otros recorridos por la realidad, gracias a las mismas formas que materializan los relatos impuestos."*[195]

La aproximación del espectador es de carácter deductivo, un escrutinio de todos los aspectos que componen la obra en los que debe sumergirse e indagar, cuestionar de forma activa y someter a un proceso de movilización su propio Atlas Mnemosyne. Este proceso tendrá una doble aproximación: por una parte, colectiva, en la que el conjunto de espectadores establezca una communitas donde se den relaciones comunicativas interpersonales y por la otra individual, en base a la experiencia propia del espectador.

La acción participativa del público activa los circuitos internos de la obra que se dan desde su emancipación, en el sentido expuesto por Rancière, dejando atrás una disposición pasiva frente al arte, característica de los paradigmas anteriores, en la que ni el artista ni los agentes culturales pueden regir los comportamientos que deben producirse frente a la obra:

> *"La emancipación, por su parte, [...] Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones."* [196]

[195] Ibidem. p. 53

[196] RANCIÈRE, Jacques. 2010. Op. Cit.: p. 19

El espectador descubre y propone una nueva actualización de su Atlas Mnemosyne en cada obra, siempre cambiante en sus relaciones, donde lo imaginal pasa a formar parte indisoluble en la comprensión del objeto artístico. Se da un constante proceso deductivo que permitirá la activación de la Imagen Tiempo:

> *"Ese es el sentido de la paradoja del maestro ignorante: el alumno aprende del maestro algo que el maestro mismo no sabe. Lo aprende como efecto de la maestría que lo obliga a buscar y verificar esta búsqueda. Pero no aprende el saber del maestro."*[197]

Cada obra asume el papel de maestro ignorante, proponiendo una nueva voluntad en el espectador. Esta aproximación fomenta la acción comunicativa en la obra actualizando los saberes que ésta pueda ayudar a canalizar, sin que la imagen haya sido concebida específicamente para transmitir este conocimiento en cuestión:

> *"El espectador debe tomar decisiones ante la obra de arte, debe dejar atrás la concepción de espectador pasivo, para dar el salto y realizar una aproximación al significado real de las piezas allí expuestas."* [198]

El proceso comunicativo que supone la recepción artística requiere de la interpretación del espectador. El público activa la relación de imágenes internas que componen la obra, debe ser una interpretación abierta y no pautada, en la que obra y espectador estén al mismo nivel, que iguale ambas voluntades:

> *"Uno de los fenómenos más significativos en el panorama artístico contemporáneo es la implicación cada vez mayor del público -el espectador- en el proceso de creación artística. Este público ha pasado de ser mero receptor pasivo de una obra ya concluida -y cerrada- a intervenir activamente en ella, bien interpretándola, manipulándola o incluso formando parte físicamente de sus componentes."*[199]

La conexión de la obra con el espectador ha sido uno de los grandes temas pendientes del paradigma moderno, en el que sí se postulaba esta necesidad, pero no llegaba a darse realmente. El nuevo momento de la investigación artística recoge este desafío y establece como uno de sus elementos fundamentales la participación activa del público en la creación artística, ha pasado de ser el receptor final de una obra ya cerrada a contar con una fuerte relevancia en el pensamiento de su producción:

---

[197] Ibidem.: p.20

[198] BOURRIAUD, Nicolas, 2009. Op. Cit.: p.70

[199] HERNÁNDEZ BELVER, Manuel y MARTÍN PRADA, Juan. 1988. Op. Cit.: p.45

"La recepción del arte sería uno de los aspectos incumplidos del proyecto de la modernidad y la gran insatisfacción de la Vanguardia. La función mediática de la obra de arte de Vanguardia se demostró ineficaz o al menos insuficiente."[200]

Esta forma de integración del público en el proceso artístico requiere un interés y una participación del espectador en los circuitos artísticos, un receptor que cada vez más se vuelve deseoso de comprender, de adquirir los conocimientos que la obra artística puede proporcionar. Este hecho diluye las fronteras tradicionales entre los diferentes públicos, especializado y no especializado y, aunque quedan obstáculos por superar, es objetivo de la contemporaneidad transgredir esta barrera. Ese hecho subyace en todos los mecanismos de producción y recepción del objeto artístico. En este sentido Rancière escribe:

"Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos."[201]

El artista ya no elabora obras bajo un texto que indique el camino a seguir, se hace más compleja la tarea al tener en cuenta la interpretación del espectador constantemente, ya que cada pieza artística existe como contexto y en el contexto.

La interpretación de la obra responde a matices únicos en la percepción de cada espectador, por eso se insiste en la importancia de una comprensión activa y actualizada del Paisaje Social, ya que se establece como nexo entre todos los públicos, tanto especializado como no especializado. La recepción de la obra se desenvuelve en una comunidad invisible, en la que los espectadores no guardan relación directa entre sí, y pese a la distancia dentro de la interpretación de las narrativas de la obra, mantienen bases comunes.

Estas bases se modifican al mismo tiempo que el Paisaje Social se actualiza, estableciendo claves relevantes en el acceso a las narrativas de la obra. Este hecho supone un reto para los artistas, ya que, no solo se debe pensar en el aquí y el ahora propio del creador de la imagen, sino que se vuelve necesario un profundo entendimiento de los tejidos que componen el Paisaje Social.

[200] Ibidem.: p.48

[201] RANCIÈRE, Jacques. 2010. Op. Cit.: p.11

4.3.2. Una comunidad emancipada como teatro sin espectadores.

Como hemos adelantado, la construcción de la communitas formará parte esencial de una experiencia artística efectiva. Cada uno de sus participantes aportará y recibirá información ante la obra de arte en la que los Fondos Definibles actúan de igual modo que el *Telémaco* para Jacotot[202]. Es un público que adquirirá el conocimiento desde la voluntad de adquirirlo, compartiendo y elaborando los relatos que envuelven a la experiencia artística.

Al poner en común sus voluntades con la obra los participantes de la communitas hallarán formas de abordar una imagen vaciada, de carácter escribible para acceder la cosa común entre todos ellos, el Paisaje Social:

> *"Se le mostrará, pues, un espectáculo extraño, inusual, un enigma del cual él ha de buscar el sentido. Se le forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la del investigador o el experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas."*[203]

El espectador se aproximará a la obra desde la voluntad, donde la obra solo es un camino de acceso al conocimiento del conjunto de contextos en los que se inserta el espectador, escribiendo una vez más el sentido de la misma, abordando el Paisaje Social a través de su inteligencia, de manera subjetiva en base a su conocimiento previo.

El proceso de emancipación del espectador permitirá la activación de los circuitos internos de la obra, es decir, la realización efectiva de una imagen que actúe como catalizador del Paisaje Social en el que se inserta.

Durante el paradigma anterior, el espectador se consideraba subordinado al resto de agentes que construían la experiencia artística, siendo embrutecido – en términos de Rancière – ya que se enfrentaba al problema en base a las directrices de unos maestros embrutecedores, que proponían unos relatos que el espectador debía asumir y hacer suyos. Desde la metodología de la igualdad de inteligencias y de la formación de communitas, es la voluntad de los propios espectadores puesta en común la que posibilita el acceso al conocimiento.

Rancière postula la diferencia entre la audiencia colectiva del teatro y los visitantes individuales de una exposición, diferencia que, desde esta tesis, buscamos

---

[202] Ibidem.

[203] RANCIÈRE, Jacques. 2010. Op. Cit.: p.12

disolver demostrando que, desde que se construye una communitas alrededor de la experiencia artística, la comunicación interpersonal pasa a formar parte esencial de la activación del objeto artístico. Es una manera de ocupar un lugar y un tiempo:

> *"Se proponen enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva."*[204]

El conocimiento se adquiere desde una communitas, pero esto no quiere decir que sea un conocimiento colectivo, ya que, la construcción del Atlas Mnemosyne comunitario, al que hacíamos referencia, pasa por los Atlas individuales que pertenecen a cada espectador. Este propondrá y discernirá, desde su propia inteligencia, entre todas las propuestas, la más útil para recombinar las imágenes y sus enlaces ya existentes en su memoria junto a las nuevas imágenes que entrarán a formar parte al atender a la experiencia expositiva. Este proceso se relacionará con el paso de la fase liminal a la posliminal descrita por Turner y que ya analizamos en el tercer capítulo de esta tesis. Rancière describe el proceso de producción de conocimiento individual desde la communitas del siguiente modo:

> *"El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra."*[205]

La recombinación de las relaciones de imágenes que establece el espectador llevará a que, desde su voluntad por aprender, se genere un Atlas infinito y siempre cambiante, tal como propuso Abby Warburg, que fomente la interpretación y la producción de conocimiento. Es la aplicación de la *Enseñanza Universal* de Jacotot al conocimiento del campo del arte.

4.3.3. Análisis de la recepción artística. La interpretación del espectador: Fuera de campo y Paisaje Social.

La recepción e interpretación de la obra de arte en el momento actual se ha modificado y adaptado a las nuevas propuestas artísticas. El público no especializado

[204] Ibidem.: p.15

[205] Ibidem.: p. 23

ha pasado a formar parte fundamental de la recepción de la obra de arte, este hecho ha proporcionado una de las vías de acercamiento entre arte y vida.

Como hemos visto, la recepción de la obra de arte en los términos planteados confluye con su producción, ya que es el público el que terminará la obra, otorgándole su sentido y ampliando su Atlas Mnemosyne.

Los campos de la sociología y la comunicación habían ocupado tradicionalmente el análisis de las propuestas artísticas, pero, en la actualidad el propio campo del arte se involucra en el análisis sobre sí mismo, donde los procesos de investigación se cuestionan qué es arte y cuáles son los límites en su producción.

La necesidad del análisis de la producción y recepción de la obra de arte fue planteada por algunas de las corrientes artísticas de mediados y finales del siglo pasado, incidiendo en la cercanía que debía darse entre la producción y la recepción con el fin de crear una obra relevante en la realidad social.

Estas corrientes de producción artística se abren a nuevos lenguajes y procesos que llegan a prescindir del objeto artístico, postulando la necesidad de una investigación interdisciplinar en la que multitud de lenguajes puedan confluir en una misma obra:

> *"Se trata, en definitiva, de convertir en objeto de arte la investigación sobre las relaciones entre el hecho artístico y los fenómenos sociales que acompañan y determinan su producción y su recepción por parte del público."*[206]

La obra de arte en los términos planteados precisa desde su concepción de la participación activa del público, esto supone tener en cuenta narrativas que deben adecuarse a públicos especializados y no especializados. Ante un espectro tan amplio de público, la noción de *Enseñanza Universal* propuesta por Jacotot aporta una aproximación en la que las voluntades se igualarán ante la obra de arte y la comunicación dependerá de la participación e integración del público en la experiencia artística:

> *"El papel del espectador ha cambiado radicalmente desde que éste ha sido invitado a dar una respuesta total a la obra de arte, es decir, intelectual y física a la vez, y donde se le pide que tome el arte […] con la misma intensidad que el artista."*[207]

[206] HERNÁNDEZ BELVER, Manuel y MARTÍN PRADA, Juan. 1988. Op. Cit.: p.48

[207] Ibid.: p.46

La interpretación del espectador, en base a los términos expuestos sobre la recepción del objeto artístico, será el resultado del Paisaje Social y de la permeabilidad que tenga la obra de arte al mismo, es decir, la apertura que tenga la obra al conjunto de contextos en los que se integra y la capacidad de la misma de canalizar lo que ocurre fuera de ella, en el fuera de campo.

Como ya hemos establecido en el apartado anterior, el fuera de campo en la Imagen Tiempo no está destinado a resolverse dentro de la propia obra, al contrario que en el cine, no se construye un mundo ad hoc para ésta, por tanto, el fuera de campo sólo podrá ser resuelto a través de los elementos que rodean al espectador, el espacio social en el que éste se integra. Se le somete a la tensión de enfrentarse a este espacio vacío fomentando la permeabilidad de los contextos contemporáneos al público, de una manera actualizada y actualizable.

Para alcanzar esta aproximación artística nos basamos en el vaciado de la imagen de su contenido para dar paso a las narrativas del Paisaje Social, la permeabilización del fuera de campo en el objeto artístico supone una de las claves fundamentales en su creación y recepción permitiendo la actualización constante de la imagen. El resultado obtenido dependerá en gran medida del Atlas Mnemosyne que configure el imaginario del espectador y la experiencia con la que cuente, resultando factores fundamentales en la eficacia de la obra:

> *"(La obra de arte contemporánea) Su sentido y su valor se encuentran, más bien, en su poder de descentramiento y en la efectividad con que lleva al espectador más allá de sus límites."* [208]

La obra propuesta actúa como maestro ignorante, una imagen vacía caracterizada por su apertura al fuera de campo, por tanto, su producción pasa por entender las condiciones de su recepción, considerando la constante actualización del Paisaje Social y disponiendo los elementos para que el espectador puede acceder a éste a través de la obra.

La construcción de la imagen en los términos propuestos recae en la división triádica del singo, permitiendo que el nexo entre el Paisaje Social y la imagen se produzca al ser ésta el representamen de la suma de contextos, o el mecanismo de salida del espectador al fuera de campo.

---

[208] BLANCO, Gabriel Oscar, 2012. *Experiencia inmediata y reflexión: a propósito de la recepción de la obra de arte contemporánea*. En *Nombres. Revista Filosófica.* [en línea] Argentina: Universidad Nacional de Córdoba. no. 15. pp. 213 – 226. [consulta: abril de 2021] Disponible en: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2271/1213 p. 216

La recepción de la obra de arte contemporánea puede ser descrita en términos de la semiótica, estableciendo un modelo de comunicación que relaciona la producción, desde su estado más primitivo, y la recepción de las obras.

Desde la creación del signo podemos establecer las fases por las que pasa la creación de la obra de arte, desde el estado mental en el que el artista piensa en lo que va a ser representado, este pensamiento se integra en la primeridad propuesta por Peirce, basada en un carácter emocional, que el artista deberá transformar en un sinsigno icónico o un hipoicono, transformando la primeridad en terceridad, buscando una respuesta de carácter lógico. Se establece una imagen-relación que conecta la obra con lo que ella expresa. Por tanto, una obra de arte expone la primeridad.

En la recepción de la obra de arte, el espectador queda encargado de recoger el testigo propuesto por la obra de arte y transformarlo en primeridad nuevamente, desde lo que la escritora Nicole Everaert-Desmedt denomina pensamiento icónico:

> *"En el proceso de la producción de la obra, el artista efectúa el paso de la posibilidad cualitativa […] a la existencia (es decir del hipoicono, la materialización, la obra realizada), y, en el proceso de interpretación, el espectador pasa de la existencia (la obra) a la mentalidad (es decir, eso que he llamado el pensamiento icónico)."*[209]

La obra actúa como representamen mientras que la primeridad, o la idea detrás de la obra será el objeto y el interpretante será el pensamiento icónico que describe Everaert-Desment.

Volviendo a una de las obras clave del paradigma contemporáneo: *The Brillo Box* (1964) de Warhol – Véase figura 21- nos encontramos con la resignificación del objeto artístico y su interrelación con el Paisaje Social. Esta obra incide en la importancia del fuera de campo, de asumir el paisaje en el que se inserta y transmitirlo al espectador, colocando en el centro de la experiencia artística el conocimiento del elemento externo, la popular caja de jabón a la que se podía tener acceso en cualquier supermercado:

> *"Ver un objeto, y ver un objeto que la interpretación transforma en una obra, son, claramente, cosas distintas, aun cuando, de hecho, la interpretación devuelve el objeto a sí mismo, por decirlo así, el afirmar que la obra es el objeto."*[210]

---

[209] EVERAERT-DESMEDT, Nicole, 2009. *La participación del espectador en el arte contemporáneo.* En: *Conferencia magistral en las Segundas Jornadas Internacionales Peirceanas*. [en línea] México: Universidad Autónoma de Baja California. pp. 1-21. [consulta: Marzo 2021] Disponible en: https://nicole-everaert-semio.be/PDF/esp/participacion_espect.pdf p.4

[210] BLANCO, Gabriel Oscar, 2012. Op. Cit.: p. 220

El aspecto que nos interesa de esta obra no radica en el objeto comercial, ni en la réplica llevada a la institución y a la que se concede el estatus de arte, sino cómo es capaz de asumir el Paisaje Social en el que se insertó y transmitirlo desde el concepto del fuera de campo al espectador.

Esta obra cimenta elementos que consideramos esenciales en la recepción del objeto artístico en la contemporaneidad, aunque en esta investigación buscamos ir un paso más allá: desde la combinación de los elementos expuestos en *The Brillo Box* (1964) junto a la Imagen Tiempo, consideramos viable la opción de crear un objeto artístico con capacidad de asumir un Paisaje Social actualizado sin depender de referencias estancas en el tiempo.

Los diferentes conceptos que hemos desarrollado a lo largo de los cuatro primeros capítulos de esta tesis serán los pilares sobre los que estableceremos las características necesarias para la creación de una obra pictórica con capacidad de integrarse y actualizarse en el espacio que la rodea, permitiendo proponer un conocimiento relevante e independiente para cada espectador.

Los capítulos siguientes establecen una doble vía de aproximación hacia esta imagen, por una parte, se estudiará la aplicación de todos los conceptos estudiados al lenguaje pictórico desde diferentes ejemplos de la historia del arte contemporánea y por la otra, se propondrán técnicas que permitan su aplicación desde la pintura.

5. La imagen vaciada. La imagen Tiempo en el lenguaje pictórico: I-T(f)

En los capítulos tercero y cuarto de esta tesis hemos centrado los elementos que comprenden la creación de una imagen actualizada y actualizable desde el lenguaje pictórico, demostrando la necesidad de comprender, no solo la imagen, sino el conjunto de contextos que la rodean y la lógica de recepción por parte del público en el momento actual. En este capítulo se establecen metodologías para su aplicación recorriendo las propuestas artísticas realizadas en la contemporaneidad, deteniéndonos en los elementos que permiten la aplicación de la Imagen Tiempo desde la pintura.

Dividimos el capítulo en tres apartados, estableciendo un método de creación de una imagen escribible que asuma de forma actualizada y actualizable la suma de contextos en la que se integra. Cada uno de los pilares que fundamentan este capítulo se relaciona con la triada de Peirce sobre la materia prima del pensamiento para concluir en la aplicación de todos ellos, en una metodología de creación del signo desde el lenguaje pictórico, es decir, una imagen productora de conocimiento.

Partimos del análisis de la Imagen Vaciada, una imagen que no contiene una narrativa prestablecida, que actúa como un punto de reorganización del Atlas Mnemosyne del espectador desde la propuesta de un espacio vacío de contenido referencial directo, que consiste en la creación de un representamen que el interpretante vinculará a un objeto desde una aproximación comunitaria para, luego, trasladarla y completarla de forma individual.

Los elementos visuales característicos de esta imagen están destinados a proponer un fuera de campo que cada espectador resolverá de forma autónoma, por tanto, el sentido de la imagen no dependerá de la interpretación inicial del espectador, no habrá una falsa sensación de libertad en la que el artista propone una serie de caminos, pero con su conclusión ya preestablecida.

Los Fondos Definibles ya han sido mencionados en capítulos anteriores. En el apartado dedicado al estudio de este concepto analizaremos sus cualidades y la posibilidad de actuar como objeto en el signo que buscamos crear en la mente del espectador.

Estos fondos son los cimientos de los comportamientos sociales contemporáneos y se forman desde la sedimentación de los procesos ceremoniales que han sido actualizados o sustituidos por la aparición de nuevas ceremonias que cumplan

mejor con el fin para el que fueron creadas. Son un reflejo de la evolución de la sociedad en su conjunto, permitiendo rastrear el porqué de las acciones relativas a los participantes de un mismo espacio social.

Que este concepto actúe como objeto del signo que proponemos establecerá una lectura diferente, con matices personales en cada espectador, basado en la experiencia personal del Paisaje Social del individuo.

El último de los conceptos que vehiculan este capítulo será lo que hemos denominado I-T(f) en relación a la Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles. Este concepto relacionará el representamen y el objeto para que el interpretante pueda situar la imagen en el espacio social y acceder a las narrativas características del paisaje en el que se inserta.

La imagen vaciada se sitúa como una fina película justo encima de los Fondos Definibles, permitiendo que actúe como una ventana hacia el Paisaje Social y sobre la cual proyectar las ceremonias contemporáneas de las que el público participa. Nombraremos a las imágenes que actúan en este espacio de la realidad como I-T(f).

Así mismo, la recepción de la obra constituirá en sí misma una ceremonia que cuente con todos los elementos que los estudiosos de éstas establecen como esenciales. Acotadas en un tiempo, persiguen un fin u objetivo de carácter comunitario.

Se pretende la creación de un espacio en el que el conocimiento se produzca desde la igualdad de las voluntades del espectador, el artista y la obra, donde el público no será seducido por imágenes, sino que deberá actuar como investigador e involucrarse activamente en la experiencia artística.

La communitas que se formará en torno a la recepción de la experiencia artística supondrá la construcción de la ceremonia que vinculará a la imagen con el público emancipado.

5.1. La Imagen Vaciada.

Aglutinamos los elementos que hemos expuesto en los diferentes apartados de la tesis en la producción de la *imagen vaciada*. Esta imagen permite la entrada de las narrativas externas a ella desde el fuera de campo, fomentando su actualización de forma simultánea al paisaje en el que se inserta. La imagen vaciada es análoga al opsigno del cine, una imagen dependiente del fuera de campo, ópticamente pura, con una diferencia significativa: el contenido que la integra no es predispuesto por un montaje, sino que depende de la suma de contextos que la rodean, por tanto, será necesario analizar, descubrir y asumir los cambios que sufre el entorno social y cómo afectan al colectivo y al individuo.

Esta imagen será de carácter centrífugo, en el que la pieza dirige al espectador hacia fuera de sí misma, en busca del contenido narrativo que rodea y en el que ésta se integra.

Para alcanzar este estado de absorción y reflejo permanente, la imagen vaciada fundamentará su capacidad comunicativa en el desarrollo, considerándose una obra inacabada, destinada a actualizarse incesantemente para responder a la situación efímera del sujeto que se ve obligado a un constante cambio dentro de una sociedad en permanente evolución.

El desarrollo permite a la obra establecer un proceso comunicativo no lineal, en la que se dan sentidos paralelos que permiten un proceso de negociación entre espectador y objeto a través del representamen. Esta imagen establece la forma que toma el signo.

La obra, actúa como interlocutora en la conversación establecida con el espectador, desde el modelo comunicativo de Palo Alto en forma de dialogo participativo donde los mensajes no están cerrados y se deben adecuar a cada participante, dándose un cierto carácter de improvisación. Los mensajes no solo se transmiten a través de los signos en un código digital, sino que el código analógico forma parte fundamental de la comunicación, los elementos de la obra que son mutables dependiendo del modo en el que se iluminen, los reflejos, los sonidos e incluso los olores que intervienen en la recepción artística son características fundamentales de la comunicación que permite la obra contemporánea, que, necesariamente, quedan fuera de toda reproducción. Como desarrolla la escritora y profesora Susan Buck-Morss:

"Transparencies do strange things to the art original: they destroy the sense of material presence, of course. But they also flatten out the texture of brushstroke, they play tricks on the luminescence of the original, and most strikingly, they distort scale."[211]

Nos parece necesario incluir una nota sobre las reproducciones incluidas en este texto, y es que somos conscientes de que las imágenes incluidas no hacen justicia a la experiencia que supone la recepción física de la obra pictórica y en ningún caso podrán sustituir su contemplación en directo, pero consideramos necesaria la exposición de las mismas para ejemplificar el estudio.

La obra recibe y sintetiza la información que adquiere del Paisaje Social del que participa, enriqueciendo sus narrativas, al igual que un cajón vacío que se llena de significados que, ante un espectador que ha participado de la vida social, pueda establecer una vía de comunicación cercana al modelo orquestal.

Es en el juego comunicativo que establece la obra con el espectador cuando surge el conocimiento.

Para establecer un modo de producción de una obra tan abierta basamos la hipótesis en aspectos de la teoría de la Gestalt, que defiende que la percepción humana es universal, que existen modelos perceptivos comunes a todas las personas para resumir la complejidad del mundo y en la proxémica que Edward Hall describe como:

"He acuñado la palabra proxémica para designar las observaciones y teorías interrelacionales del empleo que el hombre hace del espacio."[212]

En la relación fondo-figura, la figura actúa como las actividades realizadas de forma consciente y el fondo como aquellas acciones que no requieren de un pensamiento, espacios entre figuras que establecen la materia a representar en nuestro estudio de la Imagen Tiempo:

"Todos los datos visuales se organizan en capas superpuestas, perpetuamente mezcladas, con afloramientos variables, relaciones de retroacción, empujes, hundimientos, derrumbes, una puesta en escombros de donde el acto del habla surgirá."[213]

---

[211] BUCK-MORSS, Susan, 2004. *Visual Studies and Global Imagination*. *Papers of Surrealism.* [en línea] Inglaterra: Universidad de Manchester. Pp. 1-29. [consulta: septiembre 2019] Disponible en: https://www.academia.edu/26226314/Visual_studies_and_global_imagination?auto=citations&from=cover_page p.7

[212] HALL, Edward T. 2003. *La dimensión oculta*. México: Editorial S. XXI. p.6

[213] DELEUZE, Gilles, 1987. Op. Cit.: p. 356

A su vez el espectador, recibe y sintetiza el conocimiento social de forma constante, con esto nos referimos a ceremonias, costumbres, y modos de hacer, en el que cada momento social es de carácter volátil modificando constantemente la relación fondo-figura. Este hecho conduce la investigación a tener muy en cuenta los campos de la sociología, la antropología y la etología en la creación de la Imagen Tiempo.

La imagen vaciada permite la transformación y simplificación de la información con la que el espectador puede dialogar, proyectar su propia experiencia y adquirir conocimiento de una forma real y efectiva.

Como escribe la profesora y escritora Susan Buck-Morss sobre la distribución del conocimiento en las imágenes:

> *"The images surface immediately sends out two lines of force, one toward the viewer, and one toward (any aspect of) the world. Both lines move away from the surface, so that the image boundary appears to disappear. Objects are in the image, not in their entirety, but as an intentionality a face turned toward the perceiver. Lines of perception moving across the surface of multiple images traverse the world in infinite direction and variation."*[214]

Esta condición del objeto artístico ya fue puesta en valor en muchas de las obras realizadas con anterioridad al cambio de paradigma, propias de la Neovanguardia, obras donde se potencia un componente deductivo en la relación de signos establecida por el espectador que permitiese el desarrollo de las narrativas internas a la obra. Como escribe el artista Allan Kaprow sobre la obra de Jackson Pollock:

> *"El artista, el espectador y el mundo exterior se ven atrapados en la obra, en un intercambio de papeles constante."*[215]

Los artistas contemporáneos, herederos del paradigma anterior, realizan una síntesis entre los postulados característicos del arte moderno conjugado con la nueva realidad social. Gerhard Richter estudia esta manera de comprender la imagen llevando a cabo su particular Atlas Mnemosyne, como los realizados por Aby Warburg, busca el circuito base interno a la obra para vislumbrar las posibles relaciones de signos que allí acontecen, creando una imagen cercana, que revelan las secuencias de imágenes del artista y proponen al espectador nuevos modos de reorganización desde su experiencia.

[214] BUCK-MORSS, Susan, 2004. Op. Cit.: p.17

[215] KAPROW, Allan, 2016. Op. Cit.: p. 46



Fig. 28. RICHTER, Gerhard. 2013. *Atlas Mnemosyne 1962-2013*. Fotografía del panel de imágenes expuesto en Städtische Galerie en Múnich, Alemania.

Se plantea la construcción de una imagen que no se concibe como un espacio de representación sino como un marco - o ventana - que sitúa al espectador en un espacio de la realidad social de carácter cambiante y volátil.

La imagen vaciada se nutre del conocimiento que se inscribe dentro de la suma de los contextos que integran el Paisaje Social que envuelve al espectador y a la obra.

> *"Afirmamos que el contexto funciona como catalizador en tanto posibilita y limita la construcción de conocimiento de los sujetos y que un buen análisis del contexto no se compone solamente de las relaciones sociales que ´se ven´, sino también de todas aquellas dimensiones espacio-temporales que pueden no ser tan evidentes, pero que tienen efectos concretos sobre la realidad."*[216]

Desarrollamos metodologías y prácticas de aproximación hacia esta imagen, partiendo de presupuestos antropológicos, sociológicos y etológicos junto a la investigación llevada a cabo en el capítulo anterior sobre la Imagen Tiempo.

Para establecer la posición en la que la imagen vaciada podrá actuar como nexo entre el individuo y el campo, se requiere una doble aproximación: por una parte, establecer la situación del individuo en su contexto y por la otra, la comprensión de la

[216] SHABEL, Paula, HORN, Axel César, GARCÍA PALACIOS, Mariana Inés y CASTRONIA, José Antonio, 2016. Op. Cit.: p.77

obra como margen del fondo, el límite más próximo respecto del espectador. De esta manera abordaremos la imagen vaciada del mismo modo que hemos establecido la progresión de este trabajo, desde una doble perspectiva.

5.1.1. La relación fondo-figura en la situación de recepción y participación del espectador ante la imagen vaciada.

Al igual que en la relación de fuerzas que establece la imagen vaciada con el entorno, se establece un vínculo entre el espectador y el paisaje que puede ser definido en términos de la Gestalt y de la proxémica. Se estudia la posición relativa de las tensiones que debe asumir la imagen en relación al paisaje y al individuo:

> *"El hombre como su medio ambiente participan en un moldeado mutuo."*[217]

La forma, entendida como la totalidad de la sociedad, se configura estructuralmente desde la dicotomía fondo y figura, dónde el individuo asume la forma de figura y la totalidad de la suma de contextos configuran el fondo.

Al visibilizar esta relación entre el fondo y la figura se busca movilizar al espectador desde la escucha atenta, proponiendo conectar su experiencia individual con la del resto de participantes de la experiencia artística, en la que ésta será un ejemplo de la realidad en su conjunto:

> *"¿Qué ocurre a nivel del entorno? Esta pregunta concierne naturalmente al entorno ´real´, ´objetivo´, pero también y quizás sobre todo al entorno ´vivido´, en términos fenomenológicos, la manera según la cual el mundo es construido por la conciencia."*[218]

La experiencia del espectador condicionará su percepción de la forma y la delimitación del fondo, por ello la imagen vaciada deberá ser móvil, en cuanto a la posición en la que se sitúa con respecto al resto de fuerzas que interactúan en el entorno del individuo.

El significado que éste le dé a la imagen que contempla vendrá dado por la consideración que el individuo haga de la situación total, de la suma de los hechos

[217] HALL, Edward T. 2003. Op. Cit.: p.10

[218] TÁRREGA, Ximo. 2000. *Fondo y figura de/en la teoría Gestalt.* En: Revista información psicológica. [en línea] Valencia: Informació psicológica. No74. pp. 9-16. [consulta: julio 2021] Disponible en: http://www.informaciopsicologica.info/OJSmottif/index.php/leonardo/article/view/603 p.14

coexistentes. En el que las influencias condicionan las respuestas posibles en la comunicación del espectador con la obra.

La composición del fondo es inabarcable para el individuo, quién solo recibirá la fracción del mismo que recorre en su espacio de acción y sobre todo en su área nuclear, donde lleva a cabo las acciones que componen su rutina. La communitas fomenta la participación de diferentes individuos que proponen nuevas piezas al mapa que supone el fondo, esclareciendo poco a poco nuevas zonas del campo que son proyectadas en la imagen.

Si recuperamos la metáfora comunicativa de la Escuela de Palo Alto podemos rastrear el siguiente esquema en el que la obra actuará como canal o intermediario de la comunicación, siendo así la relación entre los elementos que intervienen:



Esquema 6. Esquema de la comunicación entre el espectador y el campo.

Al estar ante un fondo flexible y susceptible de la visión subjetiva del espectador serán fondos provisionales, no tendrán un carácter permanente, por tanto, las narrativas que vehiculen a la imagen vaciada tampoco podrán ser estáticas en el tiempo e iguales para cada espectador:

> *"Se trata, en definitiva, de convertir en objeto de arte la investigación sobre las relaciones entre el hecho artístico y los fenómenos sociales que acompañan y determinan su producción y su recepción por parte del público."*[219]

Se propone la implicación del espectador en la construcción de la experiencia artística, ya que se da una relación entre las condiciones del contexto y la producción de conocimiento.

> *"Tradicionalmente el arte ha sido visto en términos de representación y expresión: como la reflexión o expresión de un entorno social; como autoexpresión; y como comunicación- una forma de expresión en donde la acción del artista, la obra de arte misma, y la reacción de la audiencia son componentes necesarios. Los que*

[219] HERNÁNDEZ BELVER, Manuel y MARTÍN PRADA, Juan. 1988. Op. Cit.: p.48

contemplan el arte como la representación / expresión, plantean como un dilema: ¿cómo averiguamos que lo expresado en una obra de arte es lo mismo para el artista que para el público?"[220]

La imagen vaciada se opone a la posición de una narrativa pretendida por el artista que crea el objeto sin que pretenda transmitir un mensaje concreto e igual para todos los espectadores. La comunicación entre la obra y el público será de carácter totalmente subjetivo en la que la experiencia del espectador respecto al entorno será el componente que dicte el mensaje que la obra puede transmitir:

"La obra de arte no es ya ventana a un mundo, sino que se convierte en artefacto, en un objeto de este mundo, en un acontecimiento, en algo que se construye simultáneamente a la observación del espectador."[221]

El artista Yves Klein propone desde sus monocromos, en los que elimina la línea a modo de abolir los barrotes de lo que él considera la celda de la representación. Su obra y él mismo se convierten en habitantes del espacio, un espacio total que propone una absoluta sensación de libertad:

"A través del Azul, el ´gran color´, me acerco más y más a ´lo indefinible´ del que hablaba Delacroix en su Diario como único y verdadero ´mérito de un cuadro´."[222]

La obra actúa como representamen en la composición de un signo, según la relación triádica de Peirce; la obra en sí no puede ser considerada un signo, ya que solamente con el tejido de sus relaciones recíprocas con el espectador podrá adquirir la función de representamen del singo y propiciar el interpretante en la mente del espectador.

Klein nos propone desde sus monocromos un acercamiento al color que, siguiendo lo escrito por Pastoureau, se fundamenta en la percepción del color y la sensación que éste genera:

---

[220] EFTEKHAR, Manuchehr, 1998. *Kosuth y la historiografía conceptual. 1966-1974.* [en línea] Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Madrid. [consulta: marzo 2021] Disponible en: https://eprints.ucm.es/id/eprint/1748/ pp. 355 y 356

[221] HERNÁNDEZ BELVER, Manuel y MARTÍN PRADA, Juan. 1988. Op. Cit.: p.60

[222] KLEYN, Yves, 1959. *Material de consulta. Escritos de Yves Klein.* Buenos Aires: Fundación PROA. p.41

"Los colores son materias, luces, percepciones, sensaciones; por lo tanto, los colores adquieren sentido sólo en la medida en la que se consideran materias, luces, percepciones y sensaciones."[223]

En su búsqueda de la creación de un estado pictórico sensible, propuso una imagen vaciada en el sentido más literal de la palabra, en su exposición *The Void* (1958) en la galería francesa Iris Clert.



Fig. 29. KLEIN, Yves. 1958. *The Void.* Entrada de la galería Iris Clert durante la inauguración de la exposición The void. Paris.

[223] PASTOUREAU, Michel. 2017. *Los colores de nuestros recuerdos.* España: Editorial Periférica. pp. 232-235.

Klein propone una obra pictórica invisible e intangible, en la que la imagen se crea directamente en el espectador, en la búsqueda de una percepción y asimilación inmediata en la cual el individuo recorra y se adentre en la obra. Como contrapunto a la sala, meticulosamente vaciada, se observa desde la vidriera que da al exterior el Obelisco de la Plaza de la Concordia iluminado en su zona superior, dejando la base completamente a oscuras, dejando el azul tangible y visible fuera de la muestra y proponiendo un azul intangible en el interior. Como escribe el artista sobre esta obra:

> *"El Azul tangible y visible estará afuera, en el exterior, en la calle, y en el interior, estará la inmaterialización del Azul. El espacio colorea lo que no se ve, pero de lo que nos impregnamos […] Las superficies cubiertas de jeroglíficos se convierten en materia pictórica de una riqueza profunda y misteriosa, inaudita y emocionante."*[224]

La propuesta de un espacio que impregna al espectador establece un objeto de estudio interesante en el análisis de la imagen vaciada, ya que la ausencia de un punto concreto al que mirar permite que el espectador se vuelva consciente de su lugar en el espacio. La problemática será trasladar esta capacidad de situar al individuo en el espacio a recorrer a la imagen fija puesto que la obra deberá actuar como catalizador del entorno y no ser el propio entorno, ni podrá estar sujeta al espacio de creación propuesto por el artista. La imagen actuará como herramienta para que el espectador acceda activamente a los mundos perceptuales en los que se inserta:

> *"La creciente conciencia perceptiva del hombre; primero de sí mismo, después de su medio ambiente, a continuación de sí mismo a escala de su ambiente, y finalmente de la transacción o relación entre sí mismo y su ambiente. […] El hombre ha vivido en mundos perceptuales muy diferentes y que el arte es una de tantas abundantes fuentes de datos de la percepción humana."*[225]

Los significados de la obra se verán modificados bajo la luz de la experiencia personal del espectador, quién los invalidará, recuperará y modificará en base a la relación de imágenes que establezca con su Atlas Mnemosyne[226], aunque esta experiencia no será tampoco un apoyo estable, ya que como escribe E. Hall:

> *"No se puede contar con que la experiencia sea un punto de referencia estable, ya que se da en un medio moldeado por el hombre."*[227]

---

[224] KLEYN, Yves, 1959. Op. Cit.: p. 44

[225] HALL, Edward T. 2003. Op. Cit.: p.113

[226] HERNÁNDEZ BELVER, Manuel y MARTÍN PRADA, Juan. 1988. Op. Cit.: p.60

[227] HALL, Edward T. 2003. Op. Cit.: p.8

Para que el intercambio comunicativo entre campo y espectador se active, la imagen deberá responder a las cuestiones que plantean los diferentes mundos perceptuales derivados de los diferentes espacios culturales que habita el espectador, que proyectarán el conjunto de experiencias que componen su Atlas.

Nos valemos de los presupuestos de la proxémica propuestos por E. Hall para establecer el empleo que el hombre hace del espacio y el nivel comunicativo de la obra:

> *"La comunicación se produce simultáneamente en diferentes niveles de conciencia, desde la plena conciencia hasta fuera de la conciencia."*[228]

Esta imagen buscará trasmitir los hitos micro culturales que contribuyen a la construcción del Paisaje Social con el objetivo de ayudar al espectador a localizar y ordenar los elementos que componen su universo cultural.

Para resolver esta problemática estudiaremos los elementos de la percepción que deberán entrar en juego en la composición de una imagen vaciada en los términos propuestos.

5.1.2. Relación fondo-figura e intervención del campo en la percepción de la imagen vaciada.

La imagen se debe posicionar en un espacio de relación de fuerzas que sea óptimo para absorber el Paisaje Social y transmitirlo al espectador. Partimos del presupuesto de que la experiencia visual tiene un carácter dinámico; esta imagen solo será posible en relación a su fondo mutable, por tanto, deberemos crear una ventana (imagen) que permita emerger el conocimiento que parece haber quedado sepultado en el maremágnum que supone la realidad social, que cuente con capacidad de actualización y permita ser situada de nuevo en el Paisaje Social, ante un nuevo fondo.

Esta metodología exige situar la imagen sobre un punto concreto del fondo, un lugar en el que las tensiones se igualen y sea proclive a la transmisión de conocimiento, pero, como los fondos son variables, la situación de la imagen deberá ser flexible, con capacidad de adaptación ante las modificaciones constantes. Para alcanzar una imagen relevante, sea cual sea el fondo en el que se inserte, deberemos establecer un doble

---

[228] Ibidem.: p.10

juego en el que los elementos compositivos que conforman la imagen se vuelvan maleables al Paisaje Social.

> *"La obra de arte se convierte de esta forma en un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que convienen en un solo significante."*[229]

La narrativa que atraviesa a la imagen será individualizada para cada espectador, por tanto, su significado será profundamente subjetivo, basado en la relación de éste con el paisaje en el que se inserta.

Debemos responder a la cuestión de cómo situar la imagen vaciada respecto al fondo en el que se sitúa, para ello se deberá tener en cuenta no solo su posición física en el espacio, sino su cualidad de extremo del fondo que actuará así mismo como nexo en la dicotomía fondo y figura en la composición de la forma.

Como expone Rudolf Arnheim; una composición desequilibrada tendrá un carácter accidental y dará la sensación de transitoriedad[230], este hecho obligará a la imagen a modificarse en busca de un equilibrio que facilite la recepción del conocimiento por parte del público. A su juicio:

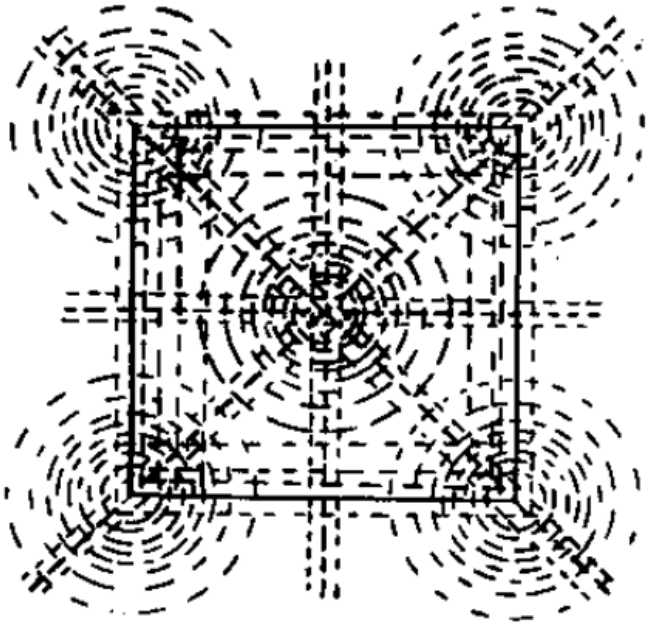
> *"La manera más sencilla de hacerlo (conseguir el equilibrio) consiste en mover un marco alrededor del esquema hasta que el marco y el esquema queden equilibrados."*[231]

Conseguir el equilibrio plantea la siguiente cuestión: ¿cómo conseguimos que el marco (la obra) se adecúe al esquema (el fondo) y permita canalizarlo hacia un espectador emancipado?

[229] HERNÁNDEZ BELVER, Manuel y MARTÍN PRADA, Juan. 1988. Op. Cit.: p.46

[230] ARNHEIM, Rudolph, 2002. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial. p. 36

[231] Ibid.: p.34



Esquema 7. Tensiones en la imagen. ARNHEIM, Rudolph. 2002. *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial. Madrid. p.28

La imagen vaciada es de carácter flexible, permitiendo establecer la posición más adecuada para que el público pueda redireccionar la ventana y reflejar el fondo. Establecer este punto de acceso será una cuestión comunicativa que, desde el diálogo entre obra y público - desde la communitas - establecerá el espacio en el que se igualan las tensiones y permita el acceso al conocimiento.

El conocimiento previo sobre el Paisaje Social con el que cuenta el receptor de la obra de arte supone el punto de partida de la experiencia artística. Este conocimiento, sumado al de todos los participantes de la communitas, aportará las claves para centrar la obra sobre el fondo definible, alcanzando un equilibrio en el que las fuerzas del fondo se equilibran con las de la obra:

> *"Las inducciones perceptuales son a veces interpolaciones basadas en conocimientos previamente adquiridos."*[232]

Por ello, la construcción de la communitas, la realización de un Atlas Mnemosyne comunitario y la igualdad de las voluntades e inteligencias de los asistentes constituirá un punto de partida que aportará las piezas necesarias a cada individuo para acceder al conocimiento inscrito en los fondos.

[232] Ibidem.: p. 27

En la creación de esta imagen, el artista maneja grados de abstracción que, si son adecuados, dirigirán al espectador hacia el fuera de campo. Estos indicios deberán ser congruentes con el lenguaje no hablado y la cultura del público. Esto hace que la imagen vaciada gane capacidad comunicativa cuanto más cercanos sean sus elementos culturales respecto al espectador, facilitando el posicionamiento de la misma respecto al fondo:

> *"La mayoría de los pintores saben que están manejando grados de abstracción relativa, lo que hacen depende de la visión y ha de ser traducido por otros sentidos. […] Si el artista logra su objeto y el espectador tiene su misma civilización, éste puede poner en la pintura lo que le falta. Tanto el pintor como el escritor saben que lo esencial de su oficio es proveer al lector, al auditor o al contemplador indicios debidamente seleccionados, no sólo congruentes con lo descrito sino también de acuerdo con el lenguaje no hablado y la cultura de su público."*[233]

La experiencia y conocimiento que aporta cada espectador a la communitas permitirá incorporar información del contexto, dibujando un entramado complejo de información que será puesta en común y aportará un nuevo nivel a la capacidad didáctica de la communitas construida alrededor de la experiencia artística.

La recepción de la obra de arte en base a la participación y experiencia previa con la que cuenta el espectador girará en torno al objeto artístico que actúa como centro de la communitas y pondrá en relación el hecho artístico y los fenómenos sociales que rodean al espectador, determinando el nuevo conocimiento que pueda aportar la obra de arte. El conocimiento previo del Paisaje Social marcará el mensaje que atraviesa a la obra y proporciona la experiencia artística.

La experiencia previa del espectador inclinará al individuo a posicionar la imagen sobre el fondo, pero solo desde la puesta en común de experiencias se enfocará la imagen y permitirá abrir la entrada al Paisaje Social. Diferenciando el objeto de la acción, el espectador no pretenderá ver el paisaje en la obra, sino a través de ella.

Para crear una imagen flexible ante los movimientos del espectador será necesario comprender como la obra se relaciona con el fuera de campo, con todo aquello externo a ella pero que compone su significado, ya que, por definición, la relación de fuerzas que opera en la imagen vaciada no se da entre los elementos que

[233] HALL, Edward T. 2003. Op. Cit.: p.101

componen la pintura, sino entre los elementos y con el espacio en el que se integra y que pueden ser significados dentro de los márgenes de la obra.



Fig. 30. Fotografía de la exposición Robert Ryman (2017) Museo Jumex. México.

El pintor estadounidense Robert Ryman ya se percató de la influencia que el entorno ejercía en la obra, siendo la luz natural un componente decisivo en la apreciación de las sutilezas de cada pieza:

> *"La obra de Ryman continúa siendo enormemente sensible al entorno: Me gusta la luz diurna, por tenue que sea. Incluso en los días nublados me sigue pareciendo bonita. Las pinturas cobran una vida diferente. La luz diurna es activa, genera variaciones sutiles; es perfecta."*[234]

También se incide en la localización de la obra en el denominado *White Cube*, ya que este artista incluye deliberadamente en la recepción de su obra el espacio, llegando a intervenir en el muro en el que se apoya como parte de la misma y haciendo visible los elementos que sustentan la obra en el espacio que tradicionalmente quedan ocultos en pro de la imagen que es contenida en los límites del marco.

> *"(Ryman) paints in white because it is a neutral color that allows you to see things as a result of it being neutral or relatively neutral."*[235]

[234] GODFREY, Tony, 2010. Op. Cit.: p. 114.

[235] MUSEO JUMEX, 2017. ROBERT RYMAN: CONFERENCIA INAUGURAL CON ROBERT STORR. En: *Vimeo* [vídeo en línea]. Publicado el 27 de marzo de 2017. [consulta: julio de 2021]. Disponible en: https://vimeo.com/210342955 19´12´´ - 19´30´´

Así mismo, Ryman propone una obra centrífuga que recoge los elementos fundamentales descritos en torno a la imagen vaciada para asumir las diferentes fuerzas que intervienen en el espacio donde se da la experiencia artística.

"He is trying to show you that thing that is in front of you and what it is capable of."[236]

En esta tesis proponemos la imagen vaciada como representamen de un signo que sea productor de conocimiento en el espectador, teniendo por objeto los Fondos Definibles. En el siguiente apartado de este capítulo estudiaremos como acceder a ellos y dispondremos los elementos necesarios que debe contener la imagen vaciada para finalizar en el último apartado proponiendo mecanismos metodológicos que permitan crear un interpretante derivado del objeto a través del representamen.

La imagen vaciada será el punto de acceso y a la vez parte de los Fondos Definibles, permitiendo una aproximación abierta del espectador, donde la proyección y la reorganización de las secuencias de imágenes del individuo será el fundamento de la recepción artística.

[236] Ibidem.: 38´43´´ - 38´46´´

5.2. Los Fondos Definibles.

Introducimos este capítulo hablando de la división triádica del signo de Peirce en la creación de la Imagen Tiempo. En este apartado nos centraremos en el objeto del signo: los Fondos Definibles.

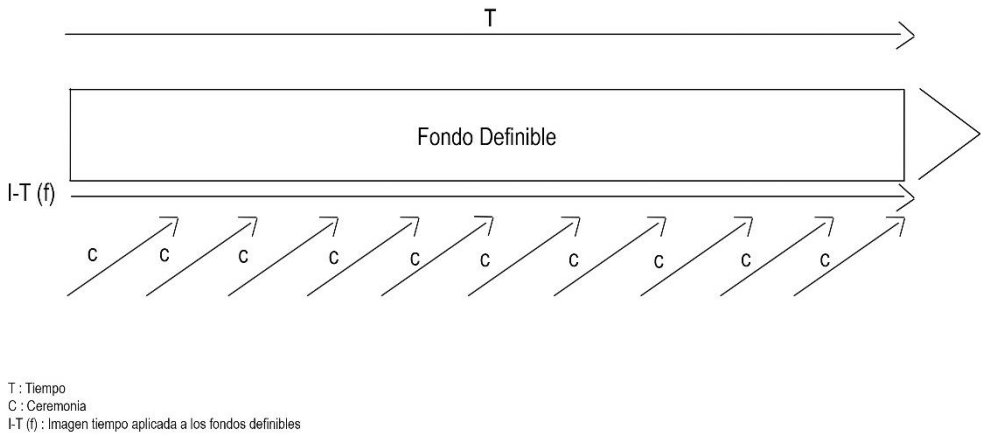
Los Fondos Definibles se constituyen como el tejido de comportamientos reglados, un fondo procesual sobre el que se da lo humano. Son materia compuesta en gran medida por otras formas, por otras ceremonias. Ya analizábamos en el tercer capítulo de la tesis la función y relevancia de las ceremonias en la edificación del Paisaje Social y avanzábamos los fondos sobre los que éstas se deslizan. Como describe el antropólogo Gustavo Bueno:

> *"La ceremonia es una figura secuencial cuyos límites temporales se recortan sobre un fondo viviente […] Si la forma o el sistema tienen límites y éstos no se pueden trazar en el vacío, será preciso contar con un material o medio (un fondo) en el cual se dibujan y sobre el cual se destacan. Por lo demás este fondo o medio habría que atribuirlo a cada ceremonia en particular, no a la ceremonia en general. El fondo de la totalidad de las ceremonias no tiene por qué ser homogéneo, y el fondo de una ceremonia puede estar construido por otras de diferente género o especie."*[237]

Cabe destacar la falta de homogeneidad de los fondos que Gustavo Bueno atribuye a la gran diversidad de agrupaciones ceremoniales que pueden sustentar la realización efectiva de una ceremonia. Por ello, considera que los fondos no son homogéneos en cuanto que no es un fondo único para todos los procesos ceremoniales que se dan simultáneamente, sino que son agrupaciones entre diferentes ceremonias para sustentar la que sea precisa en ese momento.

Se ha escogido el estudio de estas superficies como síntesis de los postulados característicos de los paradigmas moderno y contemporáneo y por su capacidad para fomentar el paso del yo soy al pienso que soy, reconectado así este lenguaje con el Paisaje Social en el que nos vemos inmersos.

[237] BUENO, Gustavo, 1984. Op. cit.: p. 18



T : Tiempo
C : Ceremonia
I-T (f) : Imagen tiempo aplicada a los fondos definibles

Esquema 8. Sedimentación de las ceremonias que componen los Fondos Definibles y el lugar que busca ocupar la imagen de nuestro signo.

Con este esquema pretendemos visibilizar el proceso de sedimentación de las ceremonias que tiene por resultado los Fondos Definibles desde la recepción de aquellas ceremonias que han quedado desactualizadas tras haber perdido su finalidad. Las ceremonias no desaparecen, sino que pasan a formar parte de los fondos al ser sustituidas por sus actualizaciones.

Realizar una obra que se superponga a estas superficies y actúe como una fina película transparente permite un acercamiento hacia la realidad tangible de cada espectador, permitiendo crear una obra capaz de asumir el Paisaje Social en el que se inserta, adaptándose a una sociedad en constante cambio. Parten de un punto, pero, gracias a la Imagen Tiempo, permiten la actualización de sus significados acordes a la realidad cambiante, modificando constantemente la información que transmiten.

Proponemos la analogía entre la construcción de los Fondos Definibles y los muros, ya que los entramados de ceremonias son tan densos que pueden adquirir el carácter de una red infranqueable que se encuentra en un estado de reorganización constante. Las características esenciales de estos fondos pueden ser reconocidas en el Muro de Berlín.

No nos centramos en las cuestiones socioculturales y geopolíticas que determinaron su construcción y la división de una ciudad, ya que sería desviarnos del tema que nos ocupa, sino que ajustamos el estudio a las modificaciones superficiales que sufría a diario por los habitantes de la ciudad en el lado occidental a través de pintadas, mensajes de protesta y, finalmente, su derrumbamiento parcial y transformación en monumento, hechos que han favorecido una absorción directa de la realidad social. Todas estas acciones se han superpuesto sobre una estructura que,

desde un estudio estratigráfico, permite entender la evolución de la realidad social berlinesa de la época.



Fig. 31. STAEHLER, Thomas y BLÖCHL, Isabell. 2004. *Revolution on Air.* Broadview TV.

Escogemos el Muro de Berlín como objeto de estudio porque durante los casi treinta años que estuvo en pie fue el foco de movilizaciones, el epicentro de la absorción cultural de un periodo convulso y crítico de la historia y aún hoy se mantiene de forma fragmentada como la cicatriz de una época. Es un ejemplo de cómo los muros permiten la superposición de conocimiento, y en este caso concreto pasando de un lugar de miedo y tránsito a ser transformado en un monumento tras su caída, un recuerdo de una época. Como escribe Latorre sobre esta edificación:

> *"Durante la separación alemana el Muro fue objeto preferido de artistas grafiteros del Berlín occidental"*[238]

Esta imagen contiene la combinación de los elementos expuestos anteriormente, donde se observa cómo la sucesión de grafitis de carácter socio-cultural reflejan la visión de la realidad social, junto con la acción de derribarlo, un derribo fragmentado que dará

[238] COLLAR, Jorge, ESTARRIOL, Ricardo, KOVROVA, Ana, LATORRE, Jorge, LLANO, Alejandro, LOZANO BARTOLOZZI, Pedro, POPESCU, Valentin, REQUENA, Pilar y TENA, Luis. 2009. *El muro que cambió la historia*. Nuestro tiempo. [En línea] Navarra: Universidad de Navarra. no 711. [Consulta: 21/10/2020] Disponible en: https://nuestrotiempo.unav.edu/es/grandes-temas/el-muro-que-cambio-la-historia

un resultado visual análogo a la metáfora planteada sobre la traslación de los Fondos Definibles a estructuras palpables de la realidad social, reflejando cómo el conocimiento se va superponiendo y es rastreable a través de las diferentes capas o estratos que lo componen.

El ejemplo que hemos seleccionado se centra únicamente en el aspecto de superficie que asume y actualiza su significado en base al Paisaje Social puesto que no buscamos establecer el fondo como una división, sino como una metáfora del fondo procesual sobre el que se sitúan las ceremonias.

El muro se considera hoy un museo al aire libre donde se tratan, no solo las cuestiones socio-históricas, sino que se exhibe una amplia colección de obras artísticas realizadas previamente a la caída del muro. La combinación de significados y significantes que rodean al muro y su actualización constante aún a día de hoy se traduce en una ejemplificación perfecta del sentido de los Fondos Definibles y de su capacidad de transmisión de conocimiento.



Fig. 32. Fotografía detalle tomada en 2018 de restos de intervención pictórica sobre un fragmento del Muro de Berlín.

En los restos que se aún se conservan del muro a lo largo de la capital alemana se observan todavía vestigios de la acción artística de los ciudadanos berlineses durante la división de la ciudad. Esto, junto a la zona transformada en galería al aire libre, la *East Side Gallery*, resignifica los restos de esta estructura divisoria como contenedor de la

experiencia de la realidad social y artística que involucra a todos los ciudadanos y a sus visitantes, permitiendo recorrer la realidad político-social alemana de los últimos cincuenta años.

Todas las intervenciones y el derrumbamiento parcial sirven así mismo para ilustrar la superposición de ceremonias que suponen los Fondos Definibles, una estructura que puede mostrar grietas en su formación y que nos permiten rastrear el avance de los comportamientos rituales y su evolución hasta la actualidad.

Postulamos que revelar y permitir el acceso del espectador emancipado a estas infraestructuras de los comportamientos sociales propiciará en el individuo conocimiento sobre el espacio que le rodea, haciéndole consciente del Paisaje Social en el que se ve inserto y de su constante actualización.

Uno de los principales retos a los que nos enfrentamos en la construcción de una imagen que integre los Fondos Definibles será su condición volátil, ya que se recombinan constantemente para sustentar una nueva ceremonia. Esto obligará a crear una obra capaz de asimilar este comportamiento y deberá resolver la problemática que conlleva.

El inicio del estudio de los fondos como elemento pictórico dio comienzo en el paradigma anterior en el que, aunque no existía un estudio teórico sobre los Fondos Definibles, la metáfora del conocimiento social que albergan estas superficies ya llamó la atención de algunos de los artistas de la época con la corriente del Informalismo. En la actualidad, con el avance de los estudios teóricos y la inclusión del arte de la periferia, encontramos una mayor compresión y relevancia de su análisis desde este lenguaje.

Este apartado de la investigación cuenta con una fuerte carga Emic, ya que las relaciones de imágenes que propondremos siempre contendrán un importante componente subjetivo. Debemos tener en cuenta la inmensa cantidad de acercamientos artísticos realizados y, por ello, hemos seleccionado una serie de referentes que sitúen el inicio de la investigación pictórica ante la imposibilidad de abarcar el enorme espectro de artistas que podrían aportar conocimiento sobre este tema.

Esta selección de artistas no busca la totalidad de aproximaciones a esta materia, sino plantear, a través de la obra pictórica, los avances y la situación de la representación de los Fondos Definibles en la actualidad. Felix Ferrer describe la aproximación con la que los autores asociados a la corriente informalista produjeron su obra desde el lenguaje pictórico:

"La pintura informalista es una manifestación de la libertad individual, pero ella es así misma la manifestación estética de un subconsciente colectivo."[239]

El estudio de los fondos, no solo como elemento pictórico, sino también como elemento de la realidad, propuesto en los paradigmas moderno y contemporáneo, ha permitido establecer algunas de las claves que se demuestran fundamentales en la producción de obras que asimilen e integren los Fondos Definibles en su materia.

La comunicación desde la materia será una de las propuestas más cercanas a la integración real de los Fondos Definibles en el lenguaje pictórico, permitiendo el desarrollo de diferentes procedimientos técnicos como resultado de los planteamientos metodológicos de la obra. En los ejemplos incluidos se plantean dos aproximaciones opuestas a la comunicación desde la materia.



Fig. 33. TÀPIES, Antoni, 1961. *Superposición de materia gris*. Óleo y cemento sobre lienzo encolado a madera. 197 x 263 cm. Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía. España.

El artista español Antoni Tàpies compone la obra a través de procesos de adhesión y substracción de la materia pictórica con el objetivo de crear un muro que no

[239] FERRER GIMENO, Felix, 1960. *Teoría y estética informalista de Antonio Saura Atarés.* En *Argensola.* [En línea] Aragón: Argensola, no. 41. pp. 63-70. [consulta: 22/10/2020] ISSN: 0518-4088. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2110917 p.63

ocupe solamente el espacio delimitado por el cuadro, sino que se expanda más allá. Como escribe el artista sobre su aproximación a estas superficies:

> *"El muro es una imagen que encontré un poco por sorpresa. Fue después de unas sesiones de pintura en las que me peleaba tanto con el material plástico que utilizaba y lo llenaba de tal cantidad de arañazos que, de pronto, el cuadro cambió, dio un salto cualitativo, y se transformó en una superficie quieta y tranquila. Me encontré con que había pintado una pared, un muro, la cual se relacionaba a la vez con mi nombre."*[240]

El resultado de esta metodología de construcción de la imagen será análogo al visto en el Muro de Berlín, dónde se involucra la destrucción, o substracción de materia, como una parte natural de la imagen, que revela espacios que habían quedado ocultos por la sedimentación de nuevos estratos de materia y que son rescatados para que vuelvan a la superficie.

Se rompe el plano final en pro de crear un recorrido por los diferentes estratos que constituyen la imagen, permitiendo acceder al andamiaje de la composición que no solo sustenta el último de los estratos, sino que lo completa.

Tàpies propone en sus obras uno de los axiomas de la introducción de los Fondos Definibles desde la Imagen Tiempo: una imagen de carácter centrífugo que busca expandirse más allá de los márgenes de la obra. Como expone la doctora Ainoa Olaso Delgado sobre la obra de Antoni Tàpies:

> *"Los diseños de las composiciones no se limitan a ocupar la superficie del soporte, sino que tienden hacia fuera, continúan más allá de los límites, como si buscara un espacio infinito."*[241]

Para construir una obra de carácter centrífugo, la imagen debe remitir al espacio externo a sus márgenes, al fuera de campo. Tàpies propone esta direccionalidad de la imagen desde uno de los procedimientos empleados en el lenguaje cinematográfico que ha sido expuesto en el capítulo anterior. En un film no es extraña la introducción del fuera de campo a través de personajes que solo se ven parcialmente y que entran y salen de un espacio que el espectador queda encargado de resolver.

---

[240] TÁPIES, Antoni, 1992 *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Fundación Tàpies.

[241] OLASO DELGADO, Ainoa, 2016. *Relación entre símbolo y materia en la representación artística de la realidad. El lenguaje de la materia y su representación.* [en línea] Tesis Doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. [consulta: 08/07/2021] Disponible en: https://riunet.upv.es/handle/10251/62530. p. 160



Fig. 34. TÀPIES, Antoni, 1966. *Blau amb quatre barres roges (Azul con cuatro barras rojas).* Óleo y arena sobre lienzo. 169,9 x 195,3 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. España.

En la obra *Blau amb guatre barres roges (Azul con cuatro barras rojas)* 1966 se observa cómo Tàpies propone algo similar desde el uso de símbolos que quedan sesgados por los límites físicos de la obra, estableciendo tanto un juego de ambigüedad, valiéndose al mismo tiempo de una simbología que no tiene un sentido definido ni una traducción a ningún idioma conocido, permitiendo ser al mismo tiempo abiertos a la proyección y elementos direccionales en la composición de la imagen.

Así mismo, Tàpies busca mostrar la materia en su obra, otorgándole el papel protagonista como elemento que remite a algo más allá de la propia imagen.

Siguiendo esta metodología, Lucio Muñoz propone en sus obras la construcción de imágenes de elementos “extra pictóricos” que remitan a un proceso de recorrido hacia el interior de la obra. En vez de crear una superficie de la que se extrae material construye un espacio en el que los diferentes estratos que la componen son fácilmente rastreables.



Fig. 35. MUÑOZ, Lucio. 1961. *Sequeros*. Ensamblaje de madera sobre táblex. 140 x 150cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. España.

Lucio Muñoz construye la superficie creando un ensamblaje de madera que no solo sustenta la película pictórica final, sino que es parte protagonista de la imagen. El artista busca que se dé la comunicación desde la materia a través de un proceso de adhesión combinando el ensamblaje con materias de carga y pigmentos.

El tejido de la representación que propone Lucio Muñoz en sus obras se basa en la combinación de razón e intuición que deberán dialogar y ninguna deberá sobrepasar a la otra. La razón establece las pautas sobre las que vehiculará la intuición.

> *"Algunas veces hemos comentado lo que limitamos la visión cuando contemplamos algo, sin darnos cuenta de que lo hacemos con tal carga de condicionamientos culturales, que imposibilitan una percepción enriquecedora. […] ¿Cuáles son tus códigos para introducir un cambio en el cuadro? Sobre todo en pintura no figurativa esos códigos solo pueden estar en eso que llamamos intuición."*[242]

[242] MUÑOZ, Lucio, 2006. *El conejo en la chistera. Escritos del artista.* Madrid: Síntesis. pp. 34 y 36

Ya que en este trabajo se requiere de un espectador emancipado, que sea también productor de la obra, será más sencillo para el contemplador realizar un abandono activo que permita acceder a una imagen escribible. Este proceso se simplifica si se contempla una imagen cercana a la abstracción en lugar de enfrentar una imagen figurativa.

En la historia del árbol que propone el artista[243] nos habla sobre como el conocimiento previo sobre un tema puede ser un impedimento para ampliar nuestra forma de entenderlo. La abstracción, entendida desde sus fundamentos como la simplificación y reducción del objeto a sus formas fundamentales, permite abrir el espectro de posibilidades ante un espectador, dar un mayor abanico de posibilidades sobre cómo completar la imagen.

Proponer una imagen que sea abordada desde la intuición permite al espectador proyectar sobre ésta secuencias de imágenes propias, permitiendo desde esta construcción metodológica proponer un espacio proclive a la producción de conocimiento.

La obra *Sequeros* (1961) se construye en base a esta proposición, en la que se disponen elementos cercanos al espectador, como son los distintos tipos de madera empleada, pero estableciendo una construcción que permite al espectador aproximarse a la obra desde la intuición más que desde el conocimiento previo de la madera y lo que ésta significa.

Los procesos técnicos de Antoni Tàpies y Lucio Muñoz se diferencian en metodología y planteamiento, aunque la finalidad perseguida es análoga: la comunicación del espacio desde la materia como mecanismo de representación y comprensión del entorno social en el que se insertan.

[243] Ibidem.: pp. 34

Los recursos técnicos empleados por ambos artistas aportan claves para la investigación sobre la representación de las superficies que componen la realidad social y permiten establecer una conexión entre obra, público y espectador individual. Centraremos la atención sobre las diferentes propuestas técnicas a lo largo de los siguientes apartados que componen este capítulo de investigación acompañadas de ejemplos de grandes artistas de los paradigmas moderno y contemporáneo.



Fig. 36. BOGART, Bram. 1974. *White plane white*. Cemento, óleo y bastidor sobre cartón. 204,5 x 279 x 15cm. Tate Modern Museum. Inglaterra.

La obra *White plane White* (1974) centra su narrativa en la situación que ocupa el ser humano en el espacio que lo rodea y cómo los bordes que enmarcan la obra vaciada permiten establecer contacto con las superficies que ocupan nuestra atención. En palabras del artista, recogidas en el catálogo digital del museo TATE de Londres:

> *"I started to see how important the borders of a painting were… extending the material over the borders of the painting. It gave me certain looseness or broad outline."*[244]

[244] Esta cita se encuentra en el texto descriptivo de la exposición permanente del museo TATE de Londres. TATE MUSEUM, 1995, *White plane white.* En TATE Museum [En línea]. Disponible en: https://www.tate.org.uk/art/artworks/bogart-white-plane-white-t14202 [consulta: agosto 2020]

Desde esta obra, Bogart propone el paso de la imagen centrípeta, habitual en el lenguaje pictórico, a una imagen centrífuga, donde el A*ire*[245] no rodea al objeto elegido, sino que ocupa el centro de la obra. La imagen nos dirige activamente hacia el margen, centrándose en la noción de lo ausente, posicionando el interés visual de la misma en este espacio límite.

El artista hace referencia a un espacio que se expande con lo que él describe como un contorno amplio en el que el centro de la imagen, que Bogart asimila al centro de su estudio, queda prácticamente vacío, produciendo una pantalla, y la materia tiende hacia los límites de la obra. Como el propio artista escribe sobre la creación de esta obra:

> *"The influence of this emptiness was soon noticeable in my work."*[246]

Este será uno de los axiomas que el historiador y crítico de arte Ernst Gombrich establece como esenciales para permitir la proyección de secuencias por parte del espectador, propiciando la producción de un interpretante que responda al representamen en función del objeto y que veremos en el apartado siguiente.

Este artista nos pondrá sobre la pista de cómo dirigir al espectador hacia los límites de la obra, vinculando la mirada de éste con los Fondos Definibles que son, a la vez, representamen y parte del objeto del signo.

Otro de los procedimientos de inclusión del espacio externo a la obra es propuesto por la artista Jacqueline Humphries, postulando que la pintura puede adaptarse a cualquier situación, como describe Mark Godfrey sobre el trabajo de esta artista:

> *"A profound knowledge of how to make, and fake, marks on canvas. […] How to navigate the histories and associations of those marks and control what impact they might have on viewers."*[247]

---

[245] Nos referimos a Aire según el término cinematográfico y que José Luis Borau describe en *El cine en la pintura* (2002) como: *"Aire, para quien no esté habituado a nuestra jerga, se dice del espacio vacío, inservible a efectos descriptivos que puede rodear al sujeto elegido."* BORAU, José Luís. 2002. *El cine en la pintura.* 21 de abril de 2002. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. p.18

[246] TATE MUSEUM, 1995. Op. Cit.

[247] GODFREY, Mark, 2017. *Jacqueline Humphries.* En: Greene Naftali Gallery [En línea]. [consulta: septiembre de 2019] Disponible en: https://www.greenenaftaligallery.com/artists/jacqueline-humphries

Una de sus fundamentaciones metodológicas se centra en la idea de la no existencia de una imagen definitiva: sus imágenes proporcionarán simultáneamente proyecciones y reflejos, haciendo que éstas se adapten y modifiquen en función del entorno en el que se integran, permitiendo a la obra actuar de forma análoga a los Fondos Definibles.



Fig. 37. HUMPHRIES, Jacqueline. 2009. *Untitled*. Óleo sobre lienzo, 203,2 x 220,98 cm. Colección particular.

En las obras expuestas por esta artista en la galería Greene Naftali, en el año 2012 vemos una idea similar a la planteada por Bogart, llevando el peso visual de la imagen hacia las esquinas y los bordes del lienzo, como describe la artista en una entrevista realizada en la revista *Art in America:*

> *"Soto: So, the traditional hierarchy of seeing a painting, between figure and ground – and we´re thinking about it metaphorically here, since we´re talking about abstraction – is rejected, or violated, in favor of atmosphere, through the lens of noir?*

Humphries: It´s rejected in favor of seeing just the world, where figure is everywhere, dissolved into field. I´m even uncomfortable talking about it in these terms, because it´s immaterial, there is no figure obviously."[248]

La figura queda disuelta en el espacio de la imagen, pasando a ser indiscernible del fondo de la misma. De esta manera, Humphries nos propone un todo en el que la figura forma parte indisoluble del fondo, y viceversa.

5.2.1 La integración de los Fondos Definibles en la imagen. El Muro de Berlín como construcción abierta y flexible a los Fondos Definibles.

Continuando con el estudio del objeto de nuestro signo, partimos del análisis del espacio con el objetivo de alcanzar su integración en la imagen, ya que la construcción de la obra que proponemos no será únicamente representación del espacio, sino que formará parte indisoluble del mismo, es a la vez ventana y parte del Paisaje Social en el que se inserta.

Entender la relación entre la imagen y los Fondos Definibles será un punto clave en la construcción del signo. El objetivo que perseguimos no es únicamente la creación de un representamen del objeto, un icono, sino la creación de una imagen que visibilice y, a la vez, sea parte de los Fondos Definibles; un índice, entendiendo las claves expuestas en el ejemplo aportado en el subapartado anterior para traducirlas a la construcción de la imagen desde el lenguaje pictórico.

Existe una contigüidad y proximidad entre el singo sustituyente y el objeto sustituido, esto es lo que Peirce denomina índice:

"Un índice, por otra parte, es un signo que es tal porque está en reacción o relación real con su objeto, y será así, igualmente, aunque nunca fuera interpretado como signo."[249]

Otra de las dificultades en la integración de los Fondos Definibles en la imagen será su carácter abierto, ya que el objeto no será igual para el conjunto de los espectadores, sino que se fundamentará en la experiencia previa del mismo y en las secuencias de imágenes que componen su Atlas Mnemosyne.

---

[248] SOTO, Paul, 2012. *PAINTING IN SILVER AND NOIR: Q + A WITH JACQUELINE HUMPHRIES.* En: *Art in America*. [En línea]. [Consulta: 06/10/2021] Disponible en: https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/jacqueline-humphries-greene-naftali-56263/

[249] PEIRCE, Charles. 2007. *La lógica considerada como semiótica: El índice del pensamiento peirceano*. Madrid: Biblioteca Nueva. p.52

Resolver esta cuestión pasará por proponer una imagen escribible que apele a la experiencia de cada espectador. Integrar los Fondos Definibles en la imagen supone transformar estos fondos en un espacio legible.

El Muro de Berlín permite obtener claves para la construcción de una imagen abierta y flexible a los Fondos Definibles, ya que los grafitis que se inscriben en la superficie de este muro se sitúan en un punto análogo al visto en el esquema sobre la situación de la imagen vaciada respecto a los Fondos Definibles, -véase esquema 8 – en un espacio de absorción y reflejo de estos fondos, permitiendo actuar como una potente representación de estos espacios integrados en la suma de contextos, cumpliendo el objetivo de actuar como parte y representación de los Fondos Definibles.

Para comprender las condiciones que se deben de dar en la obra para modificar la percepción de los Fondos Definibles y transformarlos en espacios legibles, partimos de las nociones extraídas del Muro de Berlín porque propone aspectos que consideramos fundamentales en el estudio del objeto de nuestro signo, ya que cuenta con la singularidad de haber sido una edificación disruptiva de la capital alemana, que dividió la ciudad de forma total e infranqueable durante los veintiocho años que se mantuvo en pie, pero al mismo tiempo fue un lugar de absorción de la realidad social de la época, un muro que responde a las condiciones que Tàpies[250] exponía como propias de este tipo de edificación.

Los habitantes del área occidental de Berlín plasmaron sobre la superficie del muro la realidad social de su época, sus vivencias personales y mensajes propios de su tiempo, que fueron superponiéndose y consolidando, a base de estratos, un dibujo de la realidad de la época. Este modo de proceder abre una puerta interesante a un estudio desde una perspectiva antropológica y artística. Como plantea la doctora Ainoa Olaso Delgado:

> *"El muro es el espacio de experiencia común cotidiana, especialmente el de la calle. Es utilizado como un espejo donde se refleja el trascurrir de la vida. […] El muro crea la posibilidad infinita del lenguaje, como un lienzo en blanco. Conceptualmente el muro puede ser inmenso, sin límites, tanto vertical como horizontalmente. […] Las personas, cuando pintan sobre el muro dejando una señal, lo hacen con la convicción de que formará parte del tiempo detenido que contiene esa pared, de su atemporalidad, determinado por su materialidad."*[251]

[250] Véase cap 5.2. Los Fondos Definibles.

[251] OLASO DELGADO, Ainoa, 2016. Op. Cit.: pp.122 y 124

Nos interesa esencialmente el modo de composición de estos estratos ya que, según la propuesta realizada por Bueno, sería un modo análogo de construcción al de los Fondos Definibles.

Si trasladamos esta forma estratigráfica de archivo de la realidad social a la construcción de la imagen, nos encontramos con ejemplos de artistas de diferentes paradigmas y disciplinas que proponen claves que recogemos en la identificación del objeto de nuestro signo.

El muro ha sido y es considerado como un espacio social, un lugar que recoge la evolución del paisaje y a la vez forma parte del mismo. Este postulado ha sido estudiado y llevado a la práctica desde diferentes lenguajes del campo de investigación artística. En la escultura del maestro Jorge Oteiza encontramos algunas claves que resultan útiles en la construcción de la imagen vaciada.

La inversión de la composición tradicional de la escultura, pasando de un elemento que ocupa un vacío a la creación del vacío a través del espacio que nos propone el artista Jorge Oteiza en sus obras escultóricas, pone de relieve que la comprensión del paisaje pasa por entender como estos dos aspectos de la realidad interactúan entre sí y con el individuo.

En sus obras al aire libre, Oteiza pone de manifiesto las estructuras que componen la realidad, en la que volumen y vacío son dos aspectos que dialogan y que componen el paisaje a transitar, integrando la obra en el paisaje en espacios que escapan a los lugares habituales de contemplación del arte:

> *"¿Cuál es la naturaleza de la escultura? Son unos volúmenes que pueden estar vacíos, llenos, rodeados de espacio o bien el espacio atraviesa los volúmenes, pero es un juego, una combinatoria de espacio con volúmenes."*[252]

Estas condiciones de la escultura, que son de difícil acceso desde el lenguaje pictórico, nos remiten a la constitución del espacio que ocupamos, remiten al impacto de la edificación que pueden tener los muros y sirven para entender un poco más las características del objeto de nuestro singo, ya que, los Fondos Definibles, son un muro sobre el que se van superponiendo los comportamientos rituales que han quedado desactualizados, pero que siguen ocupando un lugar y un espacio en la realidad social.

[252] MUSEO OTEIZA. 2017. *Oteiza explica su obra. Oteizak bere obra azaltzen du.* En: *Youtube*. Publicado el 3 de abril de 2017. [Consulta: 10/09/2021] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=bnwmMqkUHjE&t=752s 1´24´´ - 1´31´´



Fig. 38. OTEIZA, Jorge, 1997. *Monumento Espiritual*. Acero pintado en negro. 610 x 570 x 400. Parque de Yamaguchi de Pamplona. España.



Fig. 39. OTEIZA, Jorge, 1997. *Monumento Espiritual*. Acero pintado en negro. 610 x 570 x 400. Parque de Yamaguchi de Pamplona. España.

Las dos imágenes que hemos incluido de la obra *Monumento Espiritual* (1997), donde el artista propone un espacio que aúna ambos aspectos desde el lenguaje escultórico, nos permite establecer una comparativa entre la obra tal y como se planteó en un inicio, pese a ser la imagen después de su restauración, a como diferentes individuos han decidido intervenir en ella permitiendo observar paralelismos con las intervenciones realizadas en nuestro caso de estudio.

El periódico Navarra.com en su artículo sobre la restauración llevada a cabo en esta pieza[253], destaca que la escultura presentaba hasta doce niveles superpuestos de pintura, estas pintadas pueden ser recibidas como una reinterpretación de la obra, como escribe la doctora Ainoa Olaso:

> *"Refuerza la teoría del muro como continente de un espacio vacío, repleto de aire, en el que, lo material y lo inmaterial, se complementan y forman parte de un todo. Se trastocan las realidades estáticas, aparentes […] para volver a la realidad dinámica por excelencia. […] El lienzo, es el muro del frontón donde rebota la obra de arte y se reinterpreta. Del vacío nacen las cosas y, por tanto, la materia."*[254]

Puede aducirse que las pintadas realizadas sobre esta obra son fruto del desconocimiento de los individuos que han intervenido sobre ella, pero no deja de ser un resultado interesante en los términos en los que concebimos el muro y el espacio de realidad social.

Edward Hall se pronunciaba sobre la obra de Paul Klee en su libro *La dimensión oculta* (2003) en términos relativos a la percepción del espacio y consideramos que sus palabras son muy pertinentes al hablar sobre esta obra del artista español Jorge Oteiza:

> *"Paul Klee relaciona tiempo y espacio con la percepción dinámica del espacio, que cambia a medida que nos desplazamos por él."*[255]

Esta breve reseña a la obra del maestro suizo de la pintura nos pone sobre la pista de una forma de entender la modificación que ha sufrido y que, mientras las condiciones no varíen, volverá a sufrir la obra de Oteiza. Estamos ante un espacio dinámico donde la evolución de la realidad social tiene un impacto directo en la obra de arte, esta obra es un caso literal de este impacto.

La percepción del espacio y del vacío como elementos indisolubles que forman parte de la realidad social serán comprendidos por el espectador desde la legibilidad de los recorridos físicos y visuales.

---

[253] EL ESPAÑOL. 14 de septiembre de 2017. Sin pintadas, barro ni chicles: termina la restauración de la escultura de Oteiza en Yamaguchi, que ha costado 6.000 euros. En *Navarra.com.* [consulta: 19 septiembre 2021] Disponible en: https://navarra.elespanol.com/articulo/sociedad/obras-restauracion-escultura-oteiza-yamaguchi/20170914201319142052.html

[254] OLASO DELGADO, Ainoa. 2016. Op. Cit.: pp. 128 y 131

[255] HALL, Edward T. 2003. Op. Cit.: p.112

Una vez expuestas las características de los fondos, debemos entender la interacción que tiene el individuo con los mismos, permitiendo su acceso y modificación en base a la experiencia vivida.

5.2.2. La experiencia artística como espacio legible.

La integración del paisaje y sus procesos de construcción y actualización constante en la imagen pasan por la construcción de un espacio legible, que tenga en cuenta tanto los elementos fijos como a las personas que lo integran.

La legibilidad del espacio es relativa al paisaje urbano, basada en el reconocimiento de las estructuras y patrones, hitos, sendas y recorridos determinados que dibujan una pauta coherente en la organización del paisaje. El espacio urbano no es solamente el espacio físico en sí, sino que se conforma en base a la percepción de los transeúntes y se compone de una sucesión ininterrumpida de fases.[256]

Un espacio legible puede actuar como marco de referencia organizando la actividad y los recorridos que establece el ser humano en tanto animal – Territorialidad Humana – dibujando una imagen mental en el individuo del espacio en el que se inserta. Lynch describe la influencia del espacio en el individuo de la siguiente manera:

> *"Un escenario físico vívido e integrado, capaz de generar una imagen nítida, desempeña así mismo una función social. Puede proporcionar la materia prima para los símbolos y recuerdos colectivos de comunicación de grupo."*[257]

La comunicación del individuo con el espacio pasa por la construcción del *mundo visual* desde el *campo visual*. Dos personas no perciben el espacio de igual modo, han sido enseñados a mirar de forma distinta. El modo de enfrentarse al espacio, la movilidad y las distancias de acción condicionan la aproximación que tiene el individuo respecto a sus contextos que, en suma, denominamos Paisaje Social.

Por ello consideramos importante dejar un espacio de cierta apertura en la construcción de la experiencia artística, que no se ciña a la capacidad visual de una persona, sino que abogue por crear un espacio legible para el conjunto de receptores de la obra.

Existe una distancia en la percepción entre los integrantes de una sociedad basada en las fases de aprendizaje del individuo y la experiencia previa. Por ello, las

[256] LYNCH, Kevin, 2015. *The image of the city*. Barcelona: Gustavo Gil.

[257] Ibid.: p.13

formas de comprender el entorno y relacionarse pasan por el modo de ver y sintetizar el espacio del individuo.

La construcción de la communitas en los términos planteados en esta tesis permite visibilizar la imagen del espacio legible y debe recoger el aporte que realice cada uno de los individuos e integrarlo en la construcción de la subestructura. La experiencia artística que propone la imagen de los Fondos Definibles desde la Imagen Tiempo se centra en asumir la constante actualización de las fases que suponen la construcción de la imagen ambiental, proponiendo una imagen del Paisaje Social que ponga de manifiesto la evolución que acontece en la realidad social.

Para construir una obra con la capacidad de asumir el Paisaje Social es necesario la construcción de una imagen legible, que recoja los comportamientos característicos de los recorridos que efectúa el espectador – emancipado – y cuente con adaptabilidad a las situaciones específicas y concretas del individuo en el momento en el que se inserta. Como expone Lynch:

> *"Si nuestro objetivo consiste en construir ciudades para el goce de grandes grupos de personas con antecedentes sumamente diversos -y ciudades que, además, sean adaptables para propósitos futuros -, mostraremos sensatez si concentramos la atención en la claridad física de la imagen y permitimos que el significado se desarrolle sin nuestra guía directa."*[258]

La construcción de una imagen que no necesite de la guía directa de los agentes sociales involucrados en disponerla para la recepción del público -artistas, comisarios e instituciones – permite la actualización y adaptabilidad de las narrativas propuestas por la obra a la realidad social del paisaje en el que se inserta, donde el público valida la obra y la relaciona con la realidad en la que se ve inmerso.

La imagen se establece como espacio legible comprendiéndose como un *Screen Symbol* que desarrolla un lenguaje propio, conectando con las inquietudes personales e íntimas del individuo.[259]

El análisis de los comportamientos rituales aporta claves para comprender la construcción de la imagen ambiental, ya que el ritual actúa como componente evolutivo de la especie humana y permite una mayor adaptabilidad al espacio que recorre el ser

[258] LYNCH, Kevin, 2015. Op. Cit.: p. 18

[259] RODRÍGUEZ EGUIZÁBAL, Ángel Blas, 2001. Nueva sociedad, nuevos museos. *Ph Boletín* [en línea] España: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. no.34. pp. 106-109. [consulta: agosto 2021] https://doi.org/10.33349/2001.34.1139. Disponible en: https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1139

humano, rigiendo las acciones llevadas a cabo en el área nuclear, los espacios de acción y la territorialidad humana.

> *"En cuanto animal social, el hombre es un animal ritual; si se suprime el rito bajo cierta forma, no deja de surgir en otras, con mayor fuerza mientras más intensa sea la interacción social."*[260]

Estos conceptos permiten vincular lo humano a lo animal y se muestran útiles para la comprensión de la construcción de los rituales en base a los espacios o lugares físicos que ocupan las personas.

La construcción de una imagen eficaz, en términos de su legibilidad, requiere del cumplimiento de tres términos según Lynch:

> *"Una imagen eficaz requiere, en primer término, la identificación de un objeto, lo que implica su distinción con respecto de otras cosas, su reconocimiento como entidad separable. […] En segundo término, la imagen debe incluir la relación espacial o pautal del objeto con el observador y con otros objetos. Por último, este objeto debe tener cierto significado, práctico o emotivo, para el observador. El significado es así mismo una relación, pero se trata de una relación completamente diferente de la espacial o pautal."*[261]

La imagen pictórica que tiene por objeto los Fondos Definibles, deberá responder a estos términos para ser considerada legible. Iremos resolviendo cada una de las cuestiones para proponer la construcción del representamen que responda al objeto de nuestro signo.

La identificación de un objeto, como una entidad separable puede ser entendida metodológicamente como la movilidad de la imagen, ya que no estamos ante un objeto fijo que sea uno con los Fondos Definibles, sino que será una película situada sobre los mismos.

La separación de la imagen sobre los fondos permite deslizar la imagen sobre estas superficies, y proponer nuevas lecturas, así podríamos considerar una entidad separable a la imagen, ya que refleja un espacio móvil, pero debemos tener en cuenta que para mantener su sentido no puede ser separada de los fondos que integra.

La relación espacial del objeto con el observador y con otros objetos es una de las piezas metodológicas fundamentales para la inclusión de los Fondos Definibles en

---

[260] DOUGLAS, Mary, 1970. *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú.* Madrid: Siglo XXI de España Editores, S. A. p. 88

[261] LYNCH, Kevin, 2015. Op. Cit.: pp. 17 y 18

la imagen, ya que se fundamenta en la relación del espectador con el entorno, por tanto, los fondos siempre mantendrán esta relación con el individuo y la imagen: si se posiciona sobre estos fondos y actúa a la vez como representamen y parte del objeto, mantendrá dicha relación espacial.

La tercera de las condiciones, relativa al significado del espacio con el contemplador, se cumplirá siempre y cuando el espectador sea partícipe de la vida social, ya que estos fondos por definición son la edificación y registro de la evolución de los comportamientos sociales. Por tanto, podemos concluir que este objeto cumple con las tres condiciones descritas por Lynch.

Vemos la obra del artista Mark Bradford como ejemplo de la creación de una imagen legible de la lógica de la ciudad que remite a cualquier individuo que sea ciudadano en la cultura occidental, ya que este artista se centra en la creación desde los espacios que le son cercanos, en este caso la ciudad de Los Ángeles, para crear espacios legibles para cualquier individuo que participe de una sociedad similar.

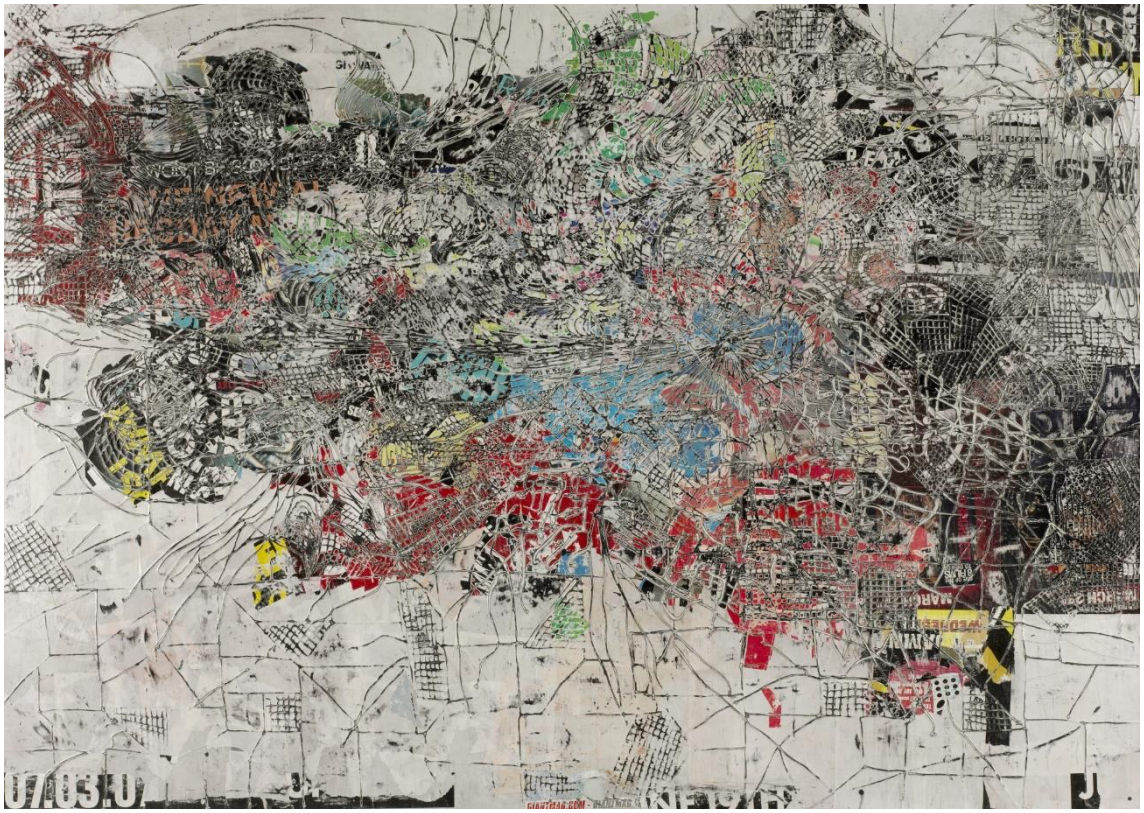


Fig. 40. BRADFORD, Mark. 2007. *Giant*. Collage con técnica mixta sobre lienzo. 259,1 x 365,8 cm. Museo de Arte Moderno (MoMA). Estados Unidos.

En el espacio representado en la obra *Giant* (2007), Bradford expone la construcción de la ciudad, siguiendo una lógica a medio camino entre el mapa y los Fondos Definibles, incluyendo recorridos y espacios de carácter alegórico, ya que no

busca representar un punto concreto, sino crear la imagen a partir de su experiencia personal, llegando a integrar elementos encontrados en sus recorridos por la ciudad.

En este espacio las distancias se alteran, no busca crear una herramienta que sitúe los hitos ni los mojones de la ciudad, sino que la atención pasa a los recorridos, poniendo en valor los conceptos de área nuclear y espacio de tránsito, construyendo una imagen, que, aunque mantenga elementos locales a los que sólo el autor tiene acceso, pueda ser reinterpretada e integrada en las secuencias de imágenes de un individuo ajeno a la ciudad de la que es originario el artista.

> *"El poseedor de un mapa de este tipo puede moverse con mucha más libertad y puede interconectar a voluntad nuevos puntos. A medida que la densidad de la imagen aumenta, comienza a asumir las características de un campo total en que es posible la interacción en cualquier dirección y a cualquier distancia."*[262]

Partiendo de una construcción concreta y real como es la del Muro de Berlín hemos desgranado todos los factores que intervienen en la integración de los Fondos Definibles en la imagen y como nos valemos de ellos para establecer el objeto de nuestro signo.

Este objeto se encuentra en constante evolución y será acorde a la experiencia previa del espectador, la imagen ambiental derivada del entendimiento del espacio por parte del individuo reflejará y albergará el conocimiento que éste tenga del espacio social en el que se inserta, por tanto, el conocimiento derivado de esta imagen será actualizado y actualizable. Como escribe Lynch:

> *"La creación de una imagen ambiental es un proceso bilateral entre observador y observado. Lo que él ve se basa en la forma exterior, pero la manera cómo interpreta y organiza esto, y cómo orienta su atención, influye a su vez en lo que ve. El organismo humano es sumamente adaptable y flexible, y diferentes grupos pueden tener imágenes sumamente diferentes de la misma realidad exterior."*[263]

El último elemento de la triada que interviene en la construcción de una imagen actualizada y actualizable será el interpretante del signo, que definirá la construcción mental del objeto en la mente del contemplador.

[262] LYNCH, Kevin. 2015. Op. Cit.: p. 110

[263] Ibid.: p. 159

5.3. I-T(f). La Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles.

Siguiendo la división triádica propuesta al comienzo de este capítulo, debemos proponer el interpretante del signo, es decir, la imagen mental que generará el espectador. Denominaremos a esta imagen I-T(f) para reflejar la propuesta de creación de una Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles como interpretante del signo en el espectador.

No buscamos establecer una forma universal que tomará el signo en la mente del espectador, solo proponer los elementos que permitan que éste proyecte secuencias de imágenes para establecer nuevas relaciones a través del representamen del signo. En este apartado proponemos claves representativas en la imagen que dirijan al espectador a los términos deseados.

El interpretante derivado del representamen será el resultado de posicionar al espectador ante una imagen ópticamente pura, que dirija al contemplador hacia el fuera de campo y que mantenga la cualidad de ser escribible en términos de Barthes[264].

Al proponer una imagen vaciada que entre en la categoría de abstracción se facilita la proyección de imágenes por parte del espectador, puesto que su integración en el Atlas Mnemosyne será más flexible y resultará en un mayor número de recombinaciones de relaciones entre las imágenes.

Si a este hecho le sumamos los elementos metodológicos descritos en los apartados anteriores, conseguiremos una imagen que sea capaz de producir un interpretante actualizado y actualizable, que se adecúe al Paisaje Social y responda a la situación del espectador.

El estudio de la imagen vaciada en combinación con los signos de significación abierta permite la proyección de secuencias de imágenes por parte del espectador. La Imagen abierta a la proyección permitirá su reconfiguración dentro de las secuencias previas del espectador. En los siguientes subapartados proponemos los elementos necesarios con los que la imagen vaciada deberá cumplir para actuar como intermediario y parte del objeto y ser capaz de producir el interpretante en el espectador.

[264] Véase definición de Imagen Tiempo. Cap. 4. La Imagen Tiempo como síntesis de los presupuestos teóricos contemporáneos. p. 110

5.3.1. Proyección del signo en la mente del espectador: la parte del contemplador.

El análisis de la proyección del signo en la mente del observador requiere que nos detengamos en alguno de los aspectos que intervienen en la percepción de la imagen. Gombrich[265] sostiene que el espectador debe proyectar su experiencia previa para completar la imagen pictórica, ya que cualquier representación estará limitada por su medio para representar una realidad inabarcable.

En el caso de la imagen que proponemos, nos encontramos ante esta misma problemática, poniendo al espectador en la necesidad de plantear una proyección flexible que se activará siguiendo las dos cuestiones que Gombrich propone como esenciales:

> *"Es obvio que hay que cumplir dos condiciones para que se ponga en marcha el mecanismo de la proyección. Una es que al espectador no le quede duda sobre la manera de llenar el hueco. La segunda es que se le dé una pantalla, una zona vacía o mal definida sobre la cual pueda proyectar la imagen esperada."*[266]

Por lo inabarcable de la realidad, la representación siempre será de carácter limitado, fundamentándose en elementos clave que permitan al espectador completar la imagen a través de las secuencias derivadas de su experiencia. Para poder abordar la primera de las cuestiones que Gombrich establece como esenciales, debemos situar al contemplador ante una imagen que sea flexible a las proyecciones que el espectador pueda realizar sobre la misma.

Los impresionistas, desde el uso de los elementos compositivos en la construcción de la imagen proponen un espacio que responde a las cuestiones que posteriormente desarrolla Gombrich en sus textos. Manet en su obra *Carrera de caballos en Longchamp* (1866) sintetiza ambas exigencias de forma magistral, y su análisis nos servirá de punto de partida para trasladar los elementos a la creación de un interpretante en los términos propuestos.

---

[265] GOMBRICH, Ernst. H. 1979. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Barcelona: Editorial Gustavo Gil. pp.167-181

[266] Ibid.: p.184



Fig. 41. MANET, Édouard. 1866. *Carrera de caballos en Longchamp*. Óleo sobre lienzo. 43,9 x 84,5 cm. Instituto de Arte de Chicago. Estados Unidos.

Ilustramos la proposición de Gombrich con esta obra de Manet, en la que los dos elementos se distinguen claramente. Estamos ante una carrera de caballos en la que todo está en movimiento: hay zonas ocultas por las diferentes figuras, pero que el espectador podrá completar fácilmente si establece una serie con los elementos que sí están definidos, sumada a su experiencia previa. En cuanto al espacio vacío o difuso, tenemos una suerte de manchas que resemblan la imagen de una muchedumbre, pero que este maestro dejó inacabada siendo el contemplador el que recibe la tarea de completar la obra.

Tanto la manera de resolver los huecos de la imagen como el espacio difuso sobre el cual proyectar el interpretante, permitirán la construcción de un signo en el que la relación triádica será productora de conocimiento en el espectador.

En este estudio consideramos necesario abordar primeramente la segunda de las cuestiones planteadas por Gombrich; la creación de una zona vacía o pantalla, para poder plantear los elementos que permitirán al espectador completar la imagen.

El representamen, actuará como una pantalla, o zona vacía, proponiendo un espacio centrífugo en el que se expondrán símbolos sin un significante definido, que el espectador completará estableciendo el interpretante o proyección mental del signo.

El espectador pondrá a prueba las posibilidades de la imagen desde su conocimiento previo, modificando su significación de forma flexible al avance de la experiencia vivida.

Al igual que el opsigno, la imagen vaciada se resuelve de forma diferente para cada espectador, en el que la communitas aportará claves que completen el mapa de los Fondos Definibles sobre la que se sitúa la imagen, pero será en última instancia tarea del espectador componer el signo que proponemos:

> *"Donde no encontramos esta coherencia, inmediatamente nos ponemos a buscar un marco de referencia que la proporcione, revisando nuestra hipótesis sobre el tipo de mensaje que tenemos delante. Dentro de nuestro contexto cultural, lo hacemos tan automáticamente que apenas nos damos cuenta del proceso. Pero no por eso es menos interesante nuestra flexibilidad en tales materias."*[267]

La flexibilidad en la percepción del espectador es tan importante como la flexibilidad de la imagen ante el Paisaje Social, ya que establecer una comunicación efectiva requiere de predisposición por parte de todos los participantes.

Esta imagen, basada en la ambigüedad, busca un estado actualizado y actualizable; por ello deberá ser flexible al Paisaje Social, pero no es la única que requiere de esta apertura ya que el espectador, en visionados posteriores al primer encuentro, deberá ser capaz de reubicar a la imagen dentro de su Atlas Mnemosyne mental, dándole un nuevo lugar para que ésta pueda proponer nuevas relaciones con el resto de imágenes:

> *"La posibilidad de clasificar una imagen entra dentro de una posible categoría de la experiencia."*[268]

Una de las vías para conseguir esta flexibilidad en la percepción del espectador se puede abordar desde los términos que propuso Ryman y a los que se refiere Robert Storr en la conferencia *Apples and Oranges*:

> *"You are looking at an artist who says not only I am making something with the brush but everything that is in your field of vision is part of the work. It is an active element. […] He is trying to show you that thing that is in front of you and what it its capable of. […] If you think about the walls as active elements and if you look away from the painting or at least to the edge of them you will find out that suddenly the room comes alive"*[269]

[267] Ibidem.: p. 202

[268] Ibidem.: p.209

[269] MUSEO JUMEX, 2017. Op. Cit.: 32´04´´ - 42´37´´

En este extracto de la conferencia podemos rastrear diferentes elementos que propone Ryman que intervendrán en la proyección del espectador y como desde una imagen, a priori vaciada, se establecen nexos con el entorno y el espectador que intervendrán en la proyección que éste pueda hacer sobre la imagen.



Fig. 42. RYMAN, Robert. 2017. Fotografía de la exposición individual de Robert Ryman organizada por el museo Jumex de México.

La noción de que todo lo que se sitúe dentro del campo visual del espectador colabore en la creación del interpretante resulta interesante para este análisis, ya que será un elemento en constante actualización, donde los muros actúan como elementos activos de la recepción artística y valorará la modificación del paisaje en el que se introduce la imagen como un elemento compositivo a tener en cuenta.

La pantalla o zona vacía permite la traslación de la comprensión y percepción del espacio físico en el que se inserta el espectador y la imagen, permitiendo que éste proyecte sobre la imagen la narrativa deseada. Junto a esta forma de comprender la pantalla, construimos los significantes que abrirán la puerta a responder a la primera cuestión.

La imagen que proponemos se verá afectada en menor medida que la obra de Ryman por la introducción de los diferentes símbolos que guiarán la percepción del espectador, esto nos llevará a resolver la primera condición planteada por Gombrich.

Para poder resolver la cuestión de cómo llenar o completar la imagen, ésta deberá proponer un espacio de representación que resulte familiar al espectador, que invite a que éste pueda proyectar sobre la imagen su experiencia, que se vea involucrado en el proceso artístico, que sea productor de la imagen.

Proponemos la relación del interpretante con el representamen desde el análisis realizado en el primer apartado de este capítulo, para establecer los elementos que participarán de la creación del signo en los términos propuestos por Gombrich.

La zona vacía descrita por este autor permite un espacio de absorción y reflejo, en un espacio inacabado, en el que el espectador proyecta la secuencia de imágenes derivada de su experiencia. La imagen vaciada -representamen del signo propuesto- actúa de igual modo, llevando esta condición al extremo, sintetizando los cambios propios del Paisaje Social y ofreciendo al espectador un espacio de proyección proclive a la producción de conocimiento.

En la doble aproximación que proponíamos en el primer apartado del capítulo observábamos, de una parte, la situación del individuo en su contexto y, por la otra la comprensión de la imagen como margen del fondo, situándose como el límite más próximo al espectador.

La imagen vaciada será el representamen y parte, al mismo tiempo, del objeto, actualizándose en función de este y a su vez será el nexo con el espectador, quien construirá el interpretante desde la proyección.

Para que la imagen vaciada sea capaz de actuar como receptor de la proyección del contemplador y ser capaz de transmitir el conocimiento inscrito en los Fondos Definibles, el representamen deberá transmitir y ser forma del objeto, produciendo un interpretante que incluya al Paisaje Social, al contemplador y a la propia obra.

Para que la imagen sea efectiva y pueda darse esta interconexión entre los tres elementos que componen el signo, el espectador deberá ser parte en la producción de la imagen desde su proyección. La imagen propondrá una pantalla abierta al espectador, que permitirá que éste proyecte dentro del marco de la obra el fuera de campo, la suma de contextos que los que se inserta.

La pantalla actuará como una superficie escribible, donde se dará una actualización constante, proponiendo una reorganización en las secuencias de imágenes que posea el espectador, adecuándose ésta al Paisaje Social y a los Fondos Definibles que circunscriben el espacio de acción del contemplador. La reconfiguración del Atlas Mnemosyne del espectador vendrá dada por la deducción; por tanto, podemos

hablar de una relación entre proyección y deducción en el proceso de escritura ante la Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles.

El proceso de deducción se producirá desde la interpretación de los símbolos que componen la obra, que serán de significación abierta y responderán a la primera de las exigencias que plantea Gombrich:

> *"Los símbolos […] forman estructuras abiertas a la posibilidad. Es decir, se desarrollan a través de su función como mantenedores del fluir de esa propia estructura."*[270]

Ante la magnitud de los elementos que son necesarios para establecer una respuesta a la primera cuestión planteada por Gombrich desde la Imagen Vaciada, consideramos necesario establecer un nuevo apartado relativo a los elementos técnicos de significación que permitirán la creación de un interpretante.

Para ello nos valdremos de símbolos de significación abierta, que permitan que el espectador proyecte su experiencia y escriba la imagen. Los elementos que permiten completar la imagen y acceder a los fondos serán desarrollados en profundidad en el apartado siguiente, pero consideramos que son la herramienta que nos permite responder de forma eficaz a la primera de las cuestiones planteadas.

La Imagen Tiempo aplicada desde los fondos puede parecer demasiado árida para el contemplador, al igual que los Fondos Definibles; por ello se requiere de una lectura atenta por parte de un espectador emancipado que ante la obra verá cómo los símbolos y las composiciones empiezan a dirigirle hacia narrativas que se cuelan en la imagen procedentes de los fondos.

La combinación de una simbología de significado abierto junto a la noción de pantalla que hemos definido constituye la aproximación a los dos elementos descritos por Gombrich. En el apartado siguiente desarrollamos varias de las aproximaciones posibles que permitirán la construcción de la imagen en los términos planteados.

[270] OLASO DELGADO, Ainoa, 2016. Op. Cit.: p. 61.

5.3.2. Elementos que permiten la creación de un interpretante actualizable.

Dedicamos este subapartado a analizar diferentes posibilidades a la hora de enfrentar la producción de la Imagen Tiempo desde los Fondos Definibles, buscando resolver la primera de las cuestiones que nos plantea Gombrich.

Este autor sostiene que la metodología para llenar los huecos que el pintor deja en la obra de arte se abordarán desde la consecución de series, en las que la experiencia previa del individuo otorgue las piezas necesarias para completar la obra.

Ballester propone al espectador un nuevo recorrido por las obras de los grandes maestros de la historia del Arte, en concreto sobre las obras situadas en el Museo Nacional del Prado. Este artista resuelve de forma directa las dos condiciones postuladas por Gombrich para que se ponga en marcha el mecanismo de la proyección.



Fig. 43. BALLESTER, Juan Manuel. 2009. *Palacio Real*. Impresión Fotográfica sobre lienzo. 318,4 x 276 cm. Museo Guggenheim de Bilbao. España.

Este artista dispone una réplica de los espacios que albergan algunas de las situaciones icónicas de la historia del arte, pero esta vez sin sus personajes, proponiendo revisitar los espacios un tiempo más tarde. Es una manera de abordar un tiempo pasado sin renunciar a su propio tiempo.

Desde sus obras, Ballester apela a la experiencia y al conocimiento previo del espectador, recurriendo a imágenes del imaginario colectivo como forma de crear una imagen que permita la integración del interpretante en la secuencia, o, lo que es lo mismo, siguiendo los postulados de Gombrich, el artista propone una imagen vacía que el espectador sabe cómo llenar sino ocultarle nada, al contrario de la lógica de superposición de personajes, deja un espacio prácticamente diáfano que el público será capaz de completar.

En el caso de estudio que ocupa esta tesis, el individuo deberá componer el interpretante partiendo desde un representamen centrífugo, en el que existirán indicios que le dirijan a través de la obra, encontrando las claves en el fuera de campo. En este apartado proponemos elementos que han permitido a diferentes artistas abordar esta tarea de forma eficaz.

La imagen vaciada, al igual que la imagen tradicional, se basa en el uso de los significantes para iniciar las secuencias de interpretantes que construyen la recepción de la experiencia artística. Para la producción de una obra actualizable, los significantes que la componen deberán ser de carácter flexible, adecuándose al Paisaje Social en el que se inserten, fomentando multitud de series simultáneas entre varios espectadores y en el propio individuo. Deben ser un recurso al que el contemplador pueda acceder nuevamente y reubicarlo dentro de una nueva serie de signos.

Para construir una Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles, los significantes que constituyan la pieza deberán contar con la capacidad de adaptación a los nuevos entornos en los que se sitúen, así como la obra de Ryman se crea para ser expuesta en el *White Cube*, perdiendo su significado al extraerla del entorno expositivo de la galería, la imagen vaciada deberá contar con una adaptabilidad permitiendo el surgimiento de nuevas narrativas acordes a los Fondos Definibles sobre los que se sitúa.

Robert Ryman persigue, desde la integración de su obra esencialmente blanca sobre un fondo blanco, que el espectador se percate de cómo la neutralidad del color permite ver más allá:

"*He is not painting white because […] It´s a neutral color than allows you to see things as a result of its being neutral or relatively neutral."*[271]

La construcción del interpretante se basará enteramente en la conjugación de la percepción del espacio en el que se integra el espectador emancipado y la interpretación que este haga de los significantes que componen la recepción artística. Ryman hace mención a la importancia de contar no solo con los elementos que componen la obra sino con el entorno que servirá como un mecanismo de activación de la imagen.

Así mismo, este autor también remarca la ruptura de la división entre marco y entorno, introduciendo los elementos característicos de la museística o interviniendo el muro sobre el que sustenta cada pieza, como partes fundamentales en la recepción.

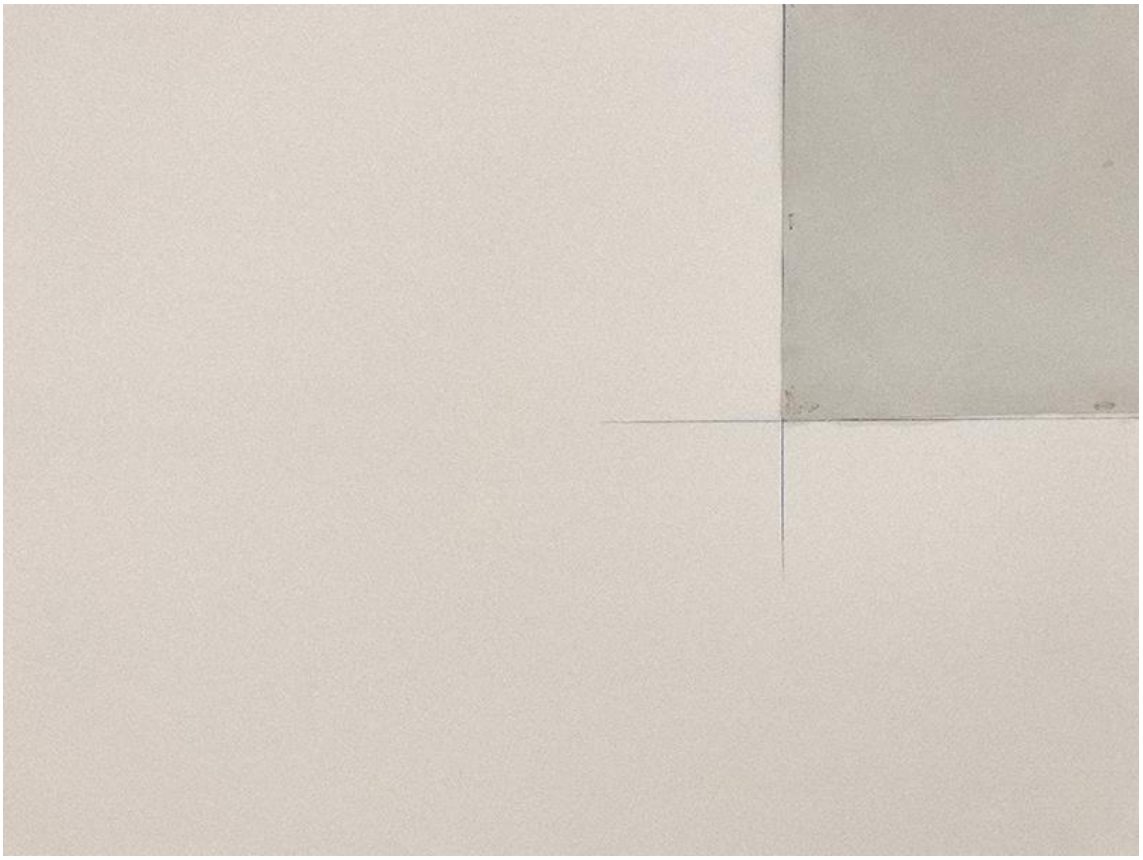


Fig. 44. RYMAN, Robert, 2017. Fotografía de la exposición individual de Robert Ryman organizada por el museo Jumex de México.

En la doble vertiente de recepción artística, individual y comunitaria, nos centramos en el espectador como figura individual, que se vale de la communitas para enriquecer su Atlas Mnemosyne y compartir nuevas posibilidades en la secuenciación de los signos. El contemplador se vale del grupo para revelar la ambigüedad de los

[271] MUSEO JUMEX, 2017. Op. Cit.: 19´12´´ - 19´30´´

signos y proponer diferentes secuencias desde las que interpretar la imagen. Gombrich habla en estos términos de cómo la ambigüedad permite múltiples interpretaciones:

> *"La ambigüedad […] no puede ser vista en cuanto tal, sólo nos fijamos en ella cuando aprendemos a pasar de una lectura a otra, y al advertir que ambas interpretaciones encajan igualmente bien con la imagen."*[272]

Para conseguir esta multiplicidad de significados, los elementos que inicien la cadena de relaciones en la mente del espectador en la imagen vaciada requerirán de cierta flexibilidad, ya que cada espectador proyectará elementos de su propia territorialidad, relativos a su experiencia social. Serán elementos que dirijan al espectador a buscar desde los indicios que se encuentran dentro del marco de la obra los elementos de la serie que se encuentran en el fuera de campo en combinación con su experiencia.

El uso del espacio y la integración del público en el mismo será la piedra angular sobre la que vehiculen todos los elementos que componen la experiencia artística.

Por tanto, para cumplir con las condiciones propuestas por Gombrich desde una imagen vaciada que actúe como representamen del singo I-T(f) debemos tener en cuenta los siguientes aspectos:

- El opsigno y el fuera de campo.
- El uso de símbolos de relación abierta.
- Intervención de la experiencia en la integración del símbolo en la secuencia mental del espectador.
- La lógica del mapa y el espacio legible.

Los diferentes puntos que hemos recorrido en este trabajo nos llevan a plantear un apartado de análisis de carácter técnico estudiando aspectos en diferentes propuestas pictóricas que permitan alcanzar el objetivo propuesto.

La composición de la obra deberá resolver una doble problemática, de una parte, la imagen deberá ser de carácter centrífugo para dirigir al espectador hacia el fuera de campo, pero al mismo tiempo deberá fomentar su interés en la imagen. Ante esta aparente contradicción, proponemos diferentes elementos que pueden cumplir con el objetivo perseguido.

[272] GOMBRICH, Ernst. H. 1979. Op. Cit.: p.220

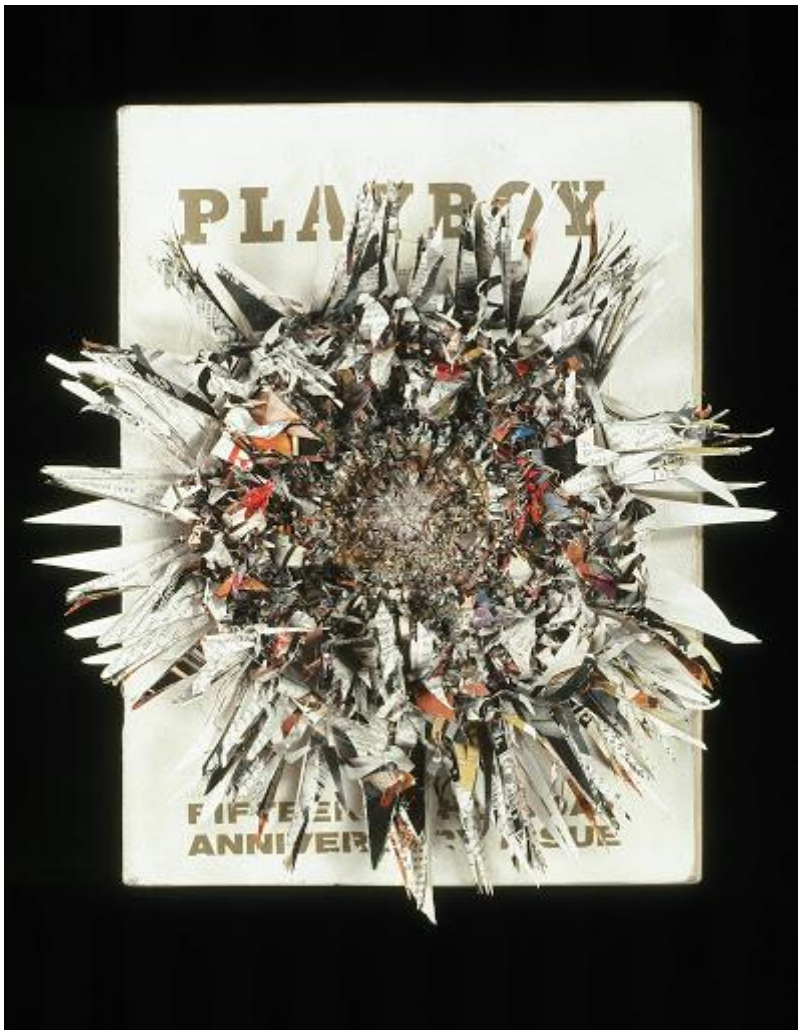


Fig. 45. COPPERS, Christopher. 2012. *Playboy*. Revista esculpida. Colección particular.

El artista Christopher Coppers propone una imagen que parte desde el interior y se precipita hacia los bordes de la misma, en un doble recorrido, de una parte, trasciende la superficialidad de la imagen en lo que podríamos llamar el epicentro de la explosión y, por la otra, excede los límites que establece la revista.

Esta metodología de abordar la composición de la imagen puede resultar útil en la creación de la imagen deseada, ya que Coppers nos propone los elementos que hemos reconocido como esenciales para la construcción del interpretante de forma evidente, aunque falla en la capacidad de la imagen para actualizarse, puesto que el artista describe la obra como el estado actual de la televisión:

> *"There's not really a message behind it. It's more about just pointing out the current state of television, what we have to live with at the moment."*[273]

[273] SCHUG, Sarah, 2012. *Christopher Coppers.* En *The world magazine*. [En línea] [Consulta: 19/07/2021] Disponible en: http://thewordmagazine.com/art/the-interview-christopher-coppers/

En la búsqueda de la aplicación de la Imagen Tiempo desde los Fondos Definibles encontramos, como uno de los caminos más fértiles para la investigación, el uso de símbolos, y más aún cuando estos tienen un carácter abierto a la proyección.

Como hemos visto en el capítulo anterior, el símbolo se produce desde la terceridad, en la relación de dos imágenes según su contexto o conocimiento previo, la problemática surge en la creación de un símbolo flexible a ser integrado en múltiples secuencias basadas en el conocimiento previo del espectador.

Como proponíamos en la tabla de contenido del capítulo cuarto de esta tesis, el símbolo es el signo que marca la circunstancia por la cual dos imágenes está unidas según un ámbito. Conecta la imagen con todo lo que ella expresa.

Se busca generar una pantalla, un espacio centrífugo que proponga un área de disponibilidad para el espectador, donde el propio espacio con los símbolos que lo integran permita al contemplador proyectar las secuencias de imágenes previas que éste tenga, fomentando la adhesión de la nueva imagen, y permita establecer nuevas relaciones entre las mismas. Como describe José Ángel Valente:

> *"Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación."*[274]

Esta imagen debe ser legible ante un público diverso, y por tanto, los símbolos que la componen deberán tener la capacidad de adaptación a las sumas de contextos, permitiendo nuevas relaciones actualizadas a cada nuevo contemplador.

En los términos propuestos se llevó a cabo la exposición en el año 2018 de una obra de carácter experimental en la que se documentó cómo, ante la oportunidad de intervención por parte del contemplador, éste abordará la imagen y propondrá sus propios símbolos que resignificarán la obra para los nuevos espectadores.

La obra, de carácter incompleto, proponía un espacio de escritura marcada por el contexto antropológico occidental y basada en el juego. Se consideró que empleando elementos de carácter infantil se apelaría de una manera más efectiva a la intervención en la obra.

[274] VALENTE, José Ángel, 2004. *Comunicación sobre el muro. Cinco fragmentos para Àntoni Tàpies.* Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica. p.33



Fig. 46. SAN FRANCISCO, David. 2018. *Play*. Óleo, esmalte y acrílico sobre lienzo. 120 x 150 cm. Colección particular. España.

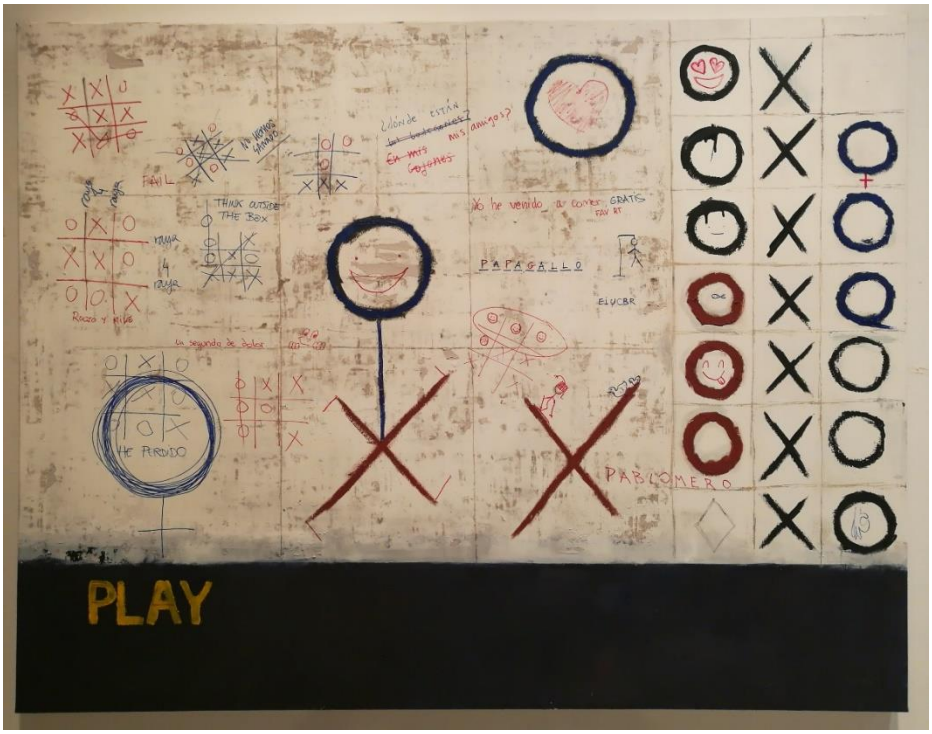


Fig. 47. SAN FRANCISCO, David. 2018. *Play*. Óleo, esmalte, rotulador y acrílico sobre lienzo. 120 x 150 cm. Colección particular. España.

En las imágenes que hemos adjuntado podemos ver la obra al inicio de la muestra que disponía únicamente de la imagen, el pedestal, unos rotuladores y una cartela con los datos relativos a la pieza titulada “Play”.

La obra parte de la premisa del juego popular del “Tres en Raya”, apelando a la capacidad participativa de la experiencia artística, buscando suscitar un estado de integración en una communitas efímera, en la que los asistentes se agrupaban para compartir ideas sobre, en primera instancia, si se podía o no intervenir en la obra y posteriormente sobre cómo hacerlo.



Fig. 48. Imagen de la intervención del público en la obra *Play* (2018) en la exposición “Las 11 Condiciones”. Sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. España.

Tras completar la simbología inicial a la que se conducía al espectador, se produjeron nuevas intervenciones que seguían respondiendo a la narrativa planteada en la obra, pero con un carácter libre, en la que los participantes aprovechaban cualquier espacio que les resultase atractivo para realizar nuevas intervenciones en la obra:

"Ver, mover, tocar: al constituirse desde la percepción que suscita, la obra de arte claramente a perder su autonomía frente al público."[275]

La obra *Play* (2018) ofrece respuestas interesantes relativas a la integración del público en la experiencia artística y a la creación de una communitas, pero desde una simbología cerrada en la que resulta complicado la proyección de secuencias de imágenes alejadas de la temática de la obra.

Por tanto, la pregunta se transforma en: ¿cómo incluir en la pantalla los símbolos que permitan la integración de secuencias diferentes de imágenes que no respondan a una temática concreta por parte de una communitas formada por un conjunto de heterogéneo de espectadores?

Proponer símbolos que no se vean anclados a la temática preconcebida de la imagen supone un reto que buscamos resolver gracias a la conjugación de los elementos expuestos a lo largo de la tesis en los términos estudiados en este capítulo, la relación de imágenes y la creación de nuevas secuencias desde el símbolo se basará en la capacidad de adaptación de aquellos símbolos que estén ligados a un objeto en un estado de constante actualización y que, por tanto, tengan un mayor grado de flexibilidad.

Como nos propone la doctora Ainoa Olaso Delgado, los símbolos cuentan con una inherente capacidad de adaptación, ya que actúan como vínculo entre la realidad y lo real:

"Lo que subyace detrás de los símbolos es el movimiento incesante de la realidad, entendemos mejor el hecho de cómo la experiencia directa de la realidad es el gran problema al que se enfrenta el arte […] Los símbolos permanecen como el único vínculo seguro de acercamiento a la realidad. […] Son dinámicos como la estructura de la que son reflejo."[276]

El estudio y aplicación de los mismos deriva de la intención de crear una obra actualizada y actualizable. Uno de los mecanismos de aplicación de un símbolo actualizable puede ser encontrado en la denominada abstracción ambigua. Generar un símbolo abierto, sin un objeto definido, que el espectador pueda relacionar con secuencias de imágenes basadas en su experiencia puede ser uno de los caminos más

[275] HEINICH, Nathalie, 2014. Op. Cit.: p.130

[276] OLASO DELGADO, Ainoa, 2016. Op. Cit.: pp. 42 – 51

eficientes para la creación de una imagen que responda al Paisaje Social en el que se inserta.

En el subapartado anterior veíamos la relación entre representamen e interpretante y ahora analizamos cómo los símbolos permiten al espectador acceder al objeto.

Al igual que postulábamos la necesidad de conocer los diferentes contextos que confluyen en la creación de la imagen, consideramos necesario establecer la influencia de los mismos en su recepción.

El proceso de proyección abierta que permiten los símbolos entraría dentro de la categoría C de lo humano, ya que en su recepción influye la conducta, el espacio de acción del espectador y las secuencias de imágenes de su Atlas Mnemosyne. Estos símbolos se fundamentan esencialmente en códigos analógicos, permitiendo la creación de una imagen escribible basada en la experiencia del contemplador. Este punto será fundamental para otorgar significado y permitir la proyección de secuencias en la imagen:

> *"El símbolo, es una forma particular del lenguaje que, con sus propios códigos, nos acerca al núcleo de la experiencia de forma intuitiva; que llega hasta nosotros mediante su representación visual, e incluso más allá de esta, pues abarca otras dimensiones espacio temporales."*[277]

El proceso comunicativo se daría como consecuencia de la deducción y a la proyección: deducción del fuera de campo y proyección del mismo desde los símbolos y en la pantalla que los contiene.

La artista Marieta Chirulescu establece, desde el uso de grafismos sobre la superficie pictórica y la superposición de estratos basados en la aplicación de imágenes escaneadas y fotocopiadas la construcción de un espacio donde se dan elementos abiertos a la proyección, el resultado es prácticamente un boceto abierto que sea concretado por el espectador.

[277] Ibidem. p.52

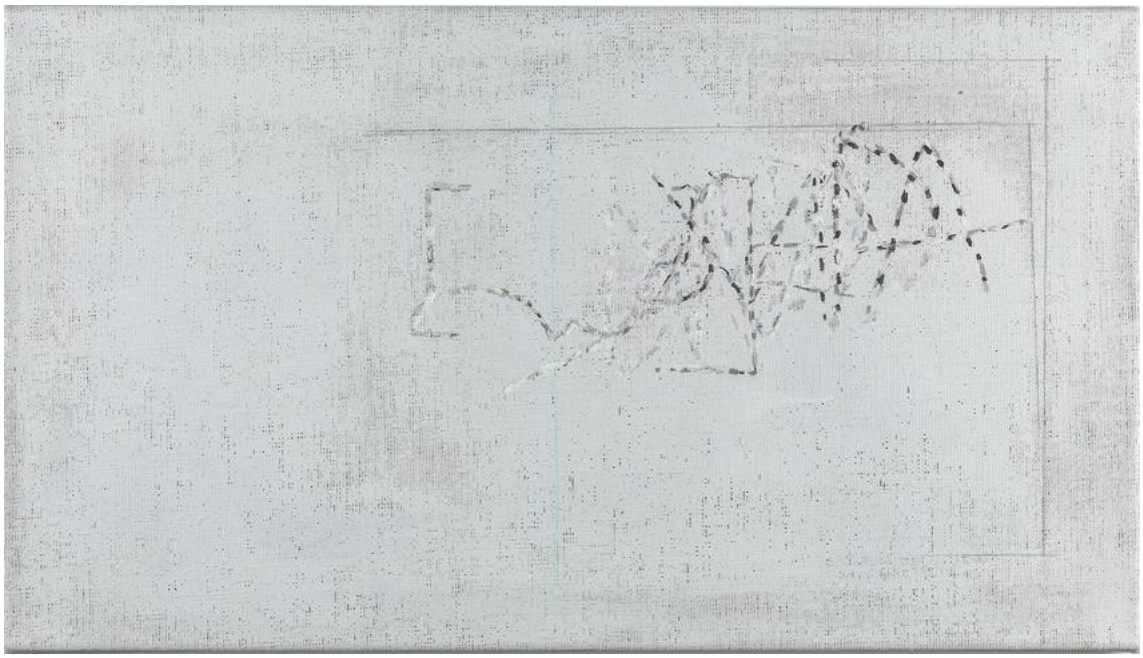


Fig. 49: CHIRULESCU, Marieta. 2014. *Untitled (Dialog III).* Guache y óleo sobre arpillera. 48 x 85cm. Colección particular. Rumanía.

Los trazos que describe Chirulescu están abiertos a múltiples relaciones con secuencias de imágenes, partiendo de la superposición continua de imágenes la artista construye un muro compuesto por sus propias referencias que no llegan a ser discernibles en el resultado final, solamente nos presenta una superficie que contiene una serie de símbolos sin un objeto definido que permitirán una aproximación abierta por parte del espectador. Como escribe Omar Kholeif sobre el trabajo de esta artista:

> *"Commonly, she will trawl through archives of images before beginning to paint, appropriating source material from multiple contexts. She then scans these images into her computer, subtly manipulating and transforming them, before superimposing and layering them on the canvas as the basis for her paintings. […] Principal to Chirulescu´s work is the idea of repetitive layering, motifs becoming visible in the irregularly overlapping borders and margins that accumulate on her canvases over time. The result is a somewhat official-looking aesthetic (but one in which the original documents have gone missing)."*[278]

Lo que llega al público a través de la obra son los restos de esta superposición de imágenes, que tras múltiples reproducciones y la manipulación de la artista, son eliminadas dejando solo el rastro de su paso por la obra, será esta recombinación de información la que llegue al público. Como se describe en el catálogo digital de la galería Kurimanzutto sobre la obra de esta artista:

[278] SCHWABSKY, Barry, 2016. *Vitamin P3. New Perspectives In Painting.* Londres: Phaidon. p.58

> *"Through a rigorous process of technological reproduction and manipulation, she breaks down and erases images leaving only sediments and traces of the originals."*[279]

Este proceso de trabajo concluye en una obra contenedora de un signo sin un objeto definido, compuesto por la combinación de imágenes que resultan en una serie de trazos sintéticos que son dispuestos para que el espectador pueda escribir sobre ellos en base a su propia experiencia. La artista propone un espacio en el que se conjuga su experiencia con la proyección de secuencias de imágenes del contemplador.

Lo expuesto a lo largo del capítulo permite establecer los elementos metodológicos necesarios para la creación de una imagen abierta a la proyección y fundamentada en la creación de un espacio legible basado en el Paisaje Social que rodea a la obra y al espectador, de un carácter actualizado y actualizable. En el siguiente capítulo estudiamos la integración de la información teórica expuesta hasta el momento en la obra desde el lenguaje pictórico a través de la propuesta de diferentes procedimientos técnicos y uso de materiales que consideramos que permiten la construcción de una imagen que responda al signo I-T(f).

[279] KURIMANZUTTO, 2013. *Marieta Chirulescu.* En *Galería Kurimanzutto* [En línea] [consulta: 17/10/2021] Disponible en: https://www.kurimanzutto.com/artists/marieta-chirulescu#tab:slideshow;slide:0

6. La imagen vaciada de carácter centrífugo. Procesos técnicos de integración del espacio en el lenguaje pictórico.

Dividimos el capítulo anterior en los tres elementos que componen la edificación del signo y, de ahora en adelante, se centrarán los esfuerzos en resolver los procesos y metodologías que respondan a los elementos que intervienen en la creación de una Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles: I-T(f)

El representamen aglutina los elementos compositivos y representativos que dirigen al espectador hacia el fuera de campo, lugar donde se dará el encuentro entre el individuo y el Paisaje Social en el que éste se integra. Este objetivo plantea problemáticas inherentes a la imagen estática que se deben resolver para establecer un camino comunicativo de entrada y salida con un Paisaje Social en constante actualización.

Los elementos compositivos de la imagen vaciada deberán dirigir al contemplador desde el centro de la misma hacia los márgenes, llegando más allá del marco de la obra, proponiendo que el conocimiento se encuentra en el fuera de campo y será tarea del espectador acceder a él. El objetivo es crear una imagen óptica pura, donde el fuera de campo no se establece desde el montaje, sino desde la integración del Paisaje Social en el que participan obra y espectador.

Existen múltiples factores a tener en cuenta para dar respuesta a las cuestiones que plantea esta imagen desde el lenguaje pictórico. En los siguientes capítulos se propondrán aquellas herramientas que a través de la experimentación práctica y de la aplicación de procedimientos respondan a este interés, buscando comprobar las claves fundamentales en la producción del signo.

Se considera necesario resaltar que todo el estudio teórico previo a este capítulo se ha desarrollado paralelamente a la experimentación técnica del lenguaje pictórico y no solo es la pintura la que responde al planteamiento teórico desarrollado, sino que este camino se ha pavimentado en paralelo al desarrollo práctico, permitiendo alcanzar conclusiones desde este doble mecanismo de investigación.

Durante el desarrollo de los diferentes apartados de los capítulos que restan en la tesis, se hará referencia constante a las ideas propuestas en los capítulos anteriores y se ejemplificarán maneras de resolver los aspectos derivados del estudio desde

procedimientos prácticos, concluyendo en obras que cumplen los requisitos necesarios para construir una Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles en la mente del espectador.

Se establece una triada de capítulos en los que se expondrán la relación de elementos que permitirán a la imagen vaciada actuar como representamen del signo propuesto. Se plantea la combinación de diferentes herramientas técnicas y su aplicación desde procedimientos pictóricos para permitir que la imagen vaciada actúe como intermediario entre Paisaje Social y espectador.



Fig. 60. SAN FRANCISCO, David. 2022. *Sin Título N15*. Óleo, acrílico, resina acrílica pan de plata y pan de cobre sobre tabla. 120 x 75cm. Colección particular. Madrid.

Esta propuesta tendrá como objetivo la integración del espacio más allá del límite físico de la imagen en la percepción visual del espectador, fomentando que éste se aventure a este espacio exterior a través del fuera de campo externo omnisciente y permitiendo su retorno desde la expectativa de campo.

Múltiples artistas han tenido en cuenta la relación de la imagen con el espacio externo a ella desarrollando diferentes procedimientos y técnicas de representación que permiten exceder el marco de la obra. En este capítulo atenderemos a las conclusiones compositivas derivadas de la práctica de estos artistas para proponer las claves fundamentales que permitirán a la obra actuar como representamen del signo I-T(f) desde un recorrido de salida y posterior entrada en la imagen.

La integración de la suma de contextos se plantea desde una doble aproximación, de una parte, se propone una obra que se sitúe como una fina película sobre los Fondos Definibles y, de otra parte, con el uso de elementos que proyecten y reflejen el espacio, permitiendo la participación del espectador.

Primeramente, consideramos que es necesario el análisis de la imagen en términos compositivos con el objetivo de establecer la direccionalidad deseada, permitiendo que el espectador acceda a los Fondos Definibles situados en el fuera de campo y, a su vez, que la obra actúe como una pantalla donde quien la contempla podrá proyectar las secuencias de imágenes actualizadas basadas en el conocimiento adquirido en el fuera de campo.

Los Fondos Definibles componen el objeto del signo propuesto; por tanto, son un elemento fundamental a tener en cuenta en la creación del representamen. Haremos referencia a ellos constantemente, estableciendo elementos de conexión entre la imagen y su objeto. La cuestión principal será crear una imagen que actúe en los dos campos, ya que el representamen formará parte indisoluble del objeto.

Este elemento de la realidad social está en constante evolución, puesto que se constituye desde la suma de los diferentes procesos rituales que componen la actualidad de los comportamientos sociales. Hemos propuesto el símil de los fondos con muros sobre los que se da la realidad social y esta metáfora nos será útil en su integración en la imagen vaciada.

La integración del espectador en la recepción de la obra se llevará a cabo desde el uso de diferentes elementos que le dirigirán hacia los márgenes de la obra, sugiriendo un diálogo entre el individuo con el fuera de campo. Para llevar a cabo este proceso será imprescindible que la obra interactúe tanto con el espacio como con el espectador.

El objetivo que se persigue con la imagen vaciada es disponer el espacio de manera óptima para que se dé la deducción y la proyección. El resultado deseado será

un interpretante actualizado y actualizable abierto a la proyección desde una imagen físicamente estática basada en elementos cambiantes de la realidad social.

Para que la imagen pueda actuar en estos términos, será necesario que ésta delegue en el espectador el movimiento, partiendo de la deducción y fomentando la proyección. En los capítulos restantes se expondrán los diferentes elementos que deberán tenerse en cuenta y su desarrollo en la práctica pictórica junto a procedimientos que permitirán que la imagen tenga una direccionalidad centrífuga y que a su vez permitan el retorno del espectador a la obra.

Mediante la combinación de los elementos que interactúan con el espacio y el espectador junto a la integración de los Fondos Definibles, se alcanza un resultado que permite postular la creación de una Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles.

Esta imagen debe ser capaz de permitir el diálogo entre los Fondos Definibles y el espectador emancipado, por ello deberá resolver las problemáticas inherentes a la constante actualización de ambos participantes de la conversación, actuando como moderador o intermediario entre ambos.

Kandinisky propone que todos los elementos que participan en la composición se interrelacionan y se modifican entre sí, exponiendo la fragilidad de la imagen, ya que, si un elemento varía, toda la imagen es susceptible de perder su sentido; y así señala que:

> *"Toda forma es tan sensible como una nubécula de humo: el más mínimo e imperceptible cambio en cualquiera de sus partes, la modifica esencialmente, hasta el extremo de que posiblemente sea más fácil conseguir el mismo sonido con diferentes formas que expresarlo repitiendo la misma; pues la repetición exacta es imposible."*[280]

Este hecho hace que no solo las relaciones entre los elementos dentro de la imagen sean relevantes, sino que si, además, incluimos en la ecuación el estado de constante actualización en la que se encuentran espectador y Paisaje Social, habremos dispuesto las variables a tener en cuenta en la construcción de una Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles.

[280] KANDINSKY, Wasili, 1989 *De lo espiritual en el arte.* 5ª ed. México: Premia editora de libros, S. A. p. 34

En este capítulo nos centramos en la creación del representamen del signo, de la imagen vaciada, teniendo en cuenta los elementos metodológicos que hemos postulado como fundamentales, tanto para la imagen como para el objeto, con el objetivo de generar el interpretante del signo actualizable a través de su relación con el resto de imágenes que componen el Atlas Mnemosyne del espectador.

Siguiendo con el planteamiento metodológico del capítulo anterior y basado en la relación triádica de la construcción del signo, abordamos esta última sección de la tesis basándonos en los tres aspectos fundamentales a tener en cuenta en la creación de la imagen propuesta:

• Elementos compositivos a tener en cuenta en la construcción de la imagen vaciada.

• La composición centrífuga y direccionalidad de la imagen.

• Expectativa de campo. Retorno desde el fuera de campo.

• Construcción e integración de símbolos abiertos a la proyección a través de la línea y el reflejo.

• La integración de los Fondos Definibles en la imagen.

• Materiales y procedimientos que permiten la vinculación entre representamen y objeto. Resinas sintéticas como base de los procedimientos.

• Integración del espacio en la composición de la imagen. La intervención del reflejo en los segmentos quinto y sexto de la representación.

•Combinatoria de procedimientos y materiales en la creación del signo I-T(f).

• La combinación de las herramientas técnicas descritas para fomentar la construcción del interpretante.

• Generar una imagen vaciada que aglutine los elementos necesarios para generar el signo I-T(f) desde el lenguaje pictórico.

Cada una de las herramientas que analizamos en esta tesis ya han sido estudiadas previamente en numerosos textos sobre la imagen y su composición. En los

sucesivos capítulos nos centramos en cómo valernos de estos recursos en la creación de una Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles.

6.1. Elementos compositivos que permiten la salida desde la imagen hacia el fuera de campo.

Atendiendo a los diferentes aspectos que deberán participar de la construcción de la imagen vaciada para que ésta actúe como representamen del signo, se ha concluido en la necesidad de generar un espacio que permita la relación entre campo y fuera de campo.

Una vez dispuesta la importancia de la direccionalidad de la imagen en la construcción de un representamen que permita la actualización del interpretante, se abordarán ahora los diferentes elementos compositivos que permiten generar un espacio de carácter centrífugo desde el lenguaje visual concretando las variables que permitirán a la imagen conectar al espectador con el Paisaje Social.

Para abordar la construcción de una imagen que dirija y, al mismo tiempo, se nutra de lo que ocurre fuera de sus márgenes, nos detenemos en algunos conceptos clave y desarrollaremos alguna de las posibilidades prácticas buscando ejemplos en los grandes artistas de los paradigmas moderno y contemporáneo.

El lugar que ocupa la imagen en el espacio sitúa el punto de partida del contemplador, el nexo entre objeto e individuo para la construcción del interpretante del signo. El objetivo de la obra será introducir el juego de llenos y vacíos que deberán ser conjugados para integrar el espacio a través de la imagen.

En el campo de la escultura es dónde hemos observado una mayor preocupación por esta problemática y su traslación más evidente al lenguaje pictórico se ha desarrollado en la conocida como pintura expandida. Aquí se propone ir un paso más allá y abordar esta preocupación, proponiendo la obra como un punto de entrada y salida al espacio que la rodea.

Jorge Oteiza expone el desarrollo del artista frente a la producción de la obra de arte, que experimenta un proceso de adhesión y posterior sustracción respecto a la materia que ocupa la obra, y así dice:

> *"La técnica del comienzo es por ocupación espacial. El artista se apoya en el espacio y va poniendo las cosas en él. Pero al final el artista va desocupando el*

espacio, quitando cosas de él o representando el aspecto temporal y más subjetivo de las cosas…"[281]

En esta cita se condensa la preocupación por vaciar la imagen para permitir la doble condición propuesta por Gombrich expuesta en el capítulo anterior. Dejando vacíos se permite la salida hacia el fuera de campo.

Elipse y fuera de campo externo omnisciente: Para abordar las posibles vías de acceso a la creación del muro, se desarrolla un modelo de aplicación práctica de los elementos teóricos propuestos. Desde el fuera de campo y el protagonismo de un espacio mutable que incluye al espectador, se propone una vía para alcanzar este objetivo. En este sentido, Zaparín propone:

"El fuera de campo es una elipsis espacial que excluye una porción escénica (personajes, decorado, sonido o atmósfera) significativa para la historia. En sentido estricto, toda la realidad no encuadrada quedaría en fuera de campo respecto a lo elegido [...] Sería más preciso hablar de un proceso de metonimia en cuanto representación del todo con una parte, ya que el fuera de campo, no se usa el vacío en sí mismo, sino su relación con lo seleccionado."[282]

En este extracto del texto *Fuera de campo: la importancia del espacio en blanco.* (2007) se describen los retos que se deben afrontar para establecer el camino de entrada y salida requerido para la aplicación de una imagen que responda a los intereses de esta tesis.

El proceso de metonimia que describe Zaparín será el eje central en la construcción de la imagen y será la principal problemática a abordar, ya que, desde un espacio finito se busca la integración de un espacio inabarcable y en constante actualización.

Para alcanzar una posición en la que el espectador se haga consciente de los Fondos Definibles y la obra fomente la proyección de secuencias, será necesario proponer un fuera de campo externo omnisciente, lo que Zaparín describe como "Puesta en Abismo", en la que se pretende sumergir al individuo en el sistema productivo que le rodea ante la obra:

[281] DE YRIZAR, Íñigo. 2005. *La estatua, el muro y el frontón. Oteiza en sus textos.* Madrid: Delegación en corte, Departamento de Publicaciones. p.96

[282] ZAPARÍN, Fernando. 2007. Op. Cit. p.1

"Se consigue que la representación incluya los artificios utilizados para realizarla. La escena aparece junto a lo obsceno (lo que está alrededor de la escena). Se multiplican los puntos de vista y se da noticia a la vez de la realidad, de su manifestación formal y del proceso de ficción empleado para construirla y analizarla."[283]

En la imagen propuesta se buscará, desde una economía visual, evidenciar los mecanismos internos a la imagen que dirijan al espectador hacia el fuera de campo, donde se dará la acción.

Para la aplicación del fuera de campo externo omnisciente la obra deberá responder a las cuestiones que se marcan como esenciales, visibilizando los artificios integrados en la imagen para dirigir al espectador hacia el fuera de campo, así como la integración de lo que está fuera de escena. En los siguientes apartados se propondrán herramientas y modelos de representación que respondan a estas necesidades desde diferentes recursos visuales.

El camino más directo para poner de manifiesto la estructura que sostiene la imagen, pasa por permitir al espectador acceder a los esquemas empleados en la construcción de la obra, actuando a su vez como mecanismo de entrada y salida de la imagen, permitiendo así la proyección de secuencias por la parte del contemplador.

Composición áurea como punto de partida: La permeabilidad de la obra y la inclusión del Paisaje Social de forma actualizada requerirá que la imagen tenga un carácter centrífugo, dirigiendo al espectador a atender más allá de los límites de la misma.

La imagen se sitúa como frontera, o espacio de contacto entre el Paisaje Social en el que se inserta y el público que forma parte de la communitas. El acceso a la suma de contextos requiere de una imagen que permita al espectador proyectar en la obra la realidad más allá del marco de la imagen.

Para construir los recorridos de salida y entrada de la imagen, la direccionalidad de los elementos que componen la obra junto a los símbolos abiertos a la proyección serán los factores que permitirán generar la elipsis entre campo y fuera de campo estableciendo el nexo entre ambos espacios.

Deleuze propone desde el opsigno una imagen de carácter centrífugo basada en la proyección del fuera de campo – Véase capítulo 4.1.-. La imagen vaciada se construye en base a los mismos principios del opsigno desarrollado en el lenguaje

[283] Ibidem.: p.4

cinematográfico, buscando establecer un puente de comunicación entre el espectador y el Paisaje Social.

En una imagen de carácter centrífugo, los elementos compositivos pueden llegar a ser excluidos total o parcialmente de la composición, se pueden yuxtaponer o individualizar, todo ello con el objetivo de llevar al espectador a cuestionarse los elementos incluidos en la imagen y la dirección que le proponen. Como escribe Kandinsky respecto a la situación de los elementos dentro de la imagen:

> *"La composición general puede estar formada por composiciones parciales, completas en sí mismas, incluso aparentemente opuestas, pero que sirven a la composición general."*[284]

En la dicotomía entre composición abierta o cerrada, nos interesa la primera, ya que en palabras de la profesora María José Gómez Redondo:

> *"La composición abierta puede ordenarse alrededor de un eje central o lateral o en función de un punto de fuga exterior. La definiremos como aquella en la que los elementos huyen del centro teórico – composición centrífuga – y, a veces, los excluye, en parte, de la representación."*[285]

La composición propuesta será unitaria, ya que se busca un efecto global, persiguiendo el todo, una síntesis de los elementos que dirijan al espectador hacia el fuera de campo.

La proyección de secuencias desde la composición áurea: Establecidos alguno de los elementos que permiten la estructuración de la imagen vaciada, analizamos una de las secuencias más cercanas al ser humano: la composición aurea, ya que es la misma relación de elementos que mantienen muchos de los organismos que se encuentran en la naturaleza, por ello consideramos que desde esta herramienta compositiva es posible fomentar la comunicación entre Paisaje Social y espectador.

Analizando brevemente los fundamentos representacionales, proponemos los mecanismos que permitirán la creación del representamen en los términos deseados.

Uno de los textos fundamentales sobre el estudio de la relación áurea y su aplicación visual fue elaborado por Luca Pacioli en su obra *La divina proporción*

---

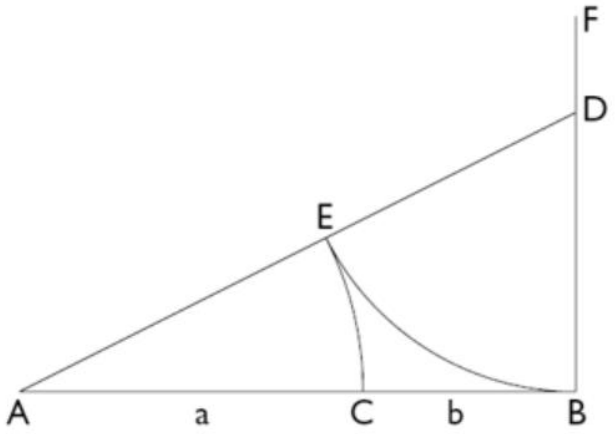
[284] KANDINSKY, Wasily, 1911. Op. Cit.: p. 31

[285] GÓMEZ REDONDO, María José. 2011. *Composición como expresión.* En: *Slideshare* [en línea], unidad 4. Transparencia 36. [consulta: 10/05/2022] Disponible en: https://es.slideshare.net/redondus/unidad-4-composicin-como-expresin

publicada originalmente en 1509[286] en el que la caracteriza de la siguiente forma: la división de un segmento en extrema y media razón o la razón proporcional entre la parte menor y la mayor, es igual a la existente entre la mayor y el total, es decir, la suma de ambas. Carmen Bonell expone como hallar de forma gráfica la proporción áurea:

> *"Dado el segmento AB, se sitúa sobre BF, perpendicular a AB, un segmento BD = AB/2, y se une A con D. Con un compás, tomando como centro D, se obtiene DE = DB. Después tomando como centro A, se traza el arco del círculo EC, siendo C el punto buscado. La longitud AB se ha dividido en dos partes iguales de forma que la mayor es a la menor como la suma de las dos es a la mayor."*[287]

Esta relación se ejemplifica desde el siguiente esquema:

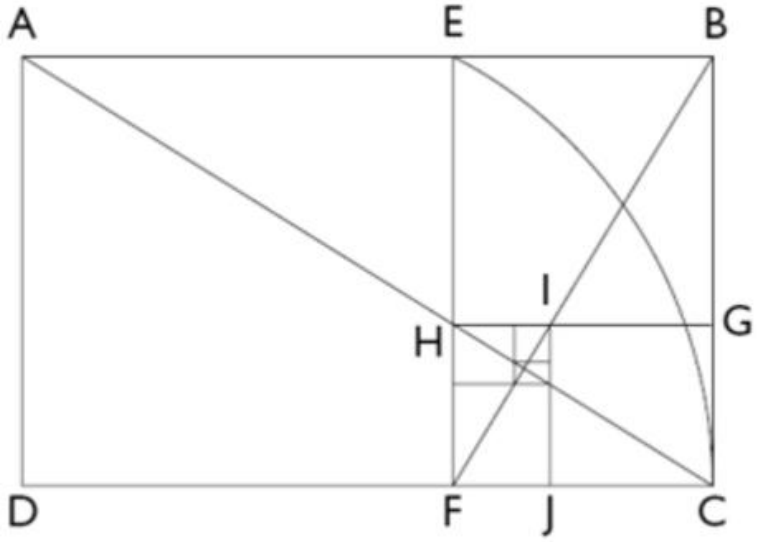


Esquema 9. Proceso de construcción del rectángulo áureo dado el lado mayor. BONELL, C. (1999) *La divina proporción*. Las formas Geométricas. Ediciones UPC. España. p.6

También añade el proceso de división infinita del rectángulo áureo en secciones proporcionales que llevado al límite daría por resultado un punto que actuaría como centro de la espiral euclídea:

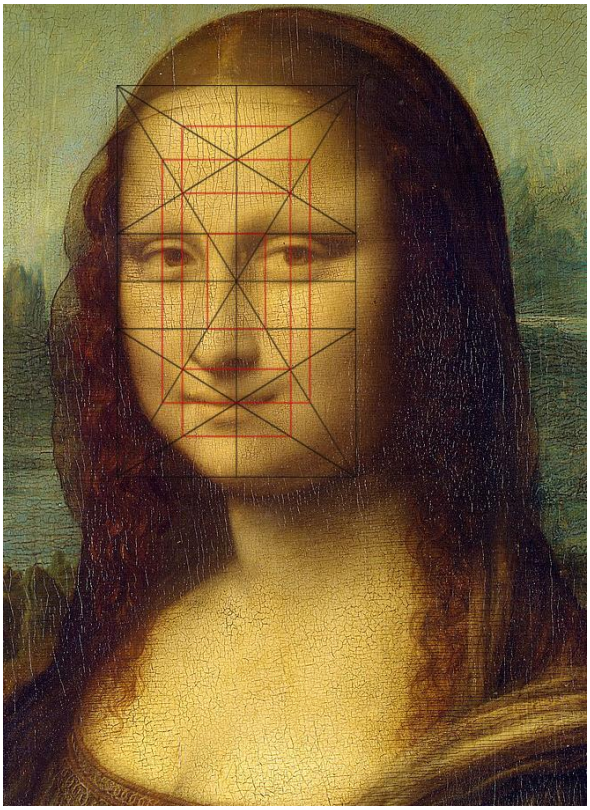
[286] PACIOLI, Luca. 1991, *La divina proporción.* Madrid: Akal.

[287] BONELL, Carmen, 1999. *La divina proporción. Las formas geométricas.* España: Ediciones UPC. p.5



Esquema 10. Proceso de división interna del rectángulo áureo en secciones proporcionales. BONELL, C. (1999) *La divina proporción*. Las formas Geométricas. Ediciones UPC. España. p.15

La relación áurea aplicada a la composición ha sido un recurso tradicional en el lenguaje pictórico occidental desde que el maestro Leonardo Da Vinci popularizase su uso en el Renacimiento y, por su inherente conexión con la naturaleza, resultará cercana y accesible al espectador, al mismo tiempo que permitirá situar los elementos dentro de la obra que servirán como puntos de entrada y salida de la imagen.

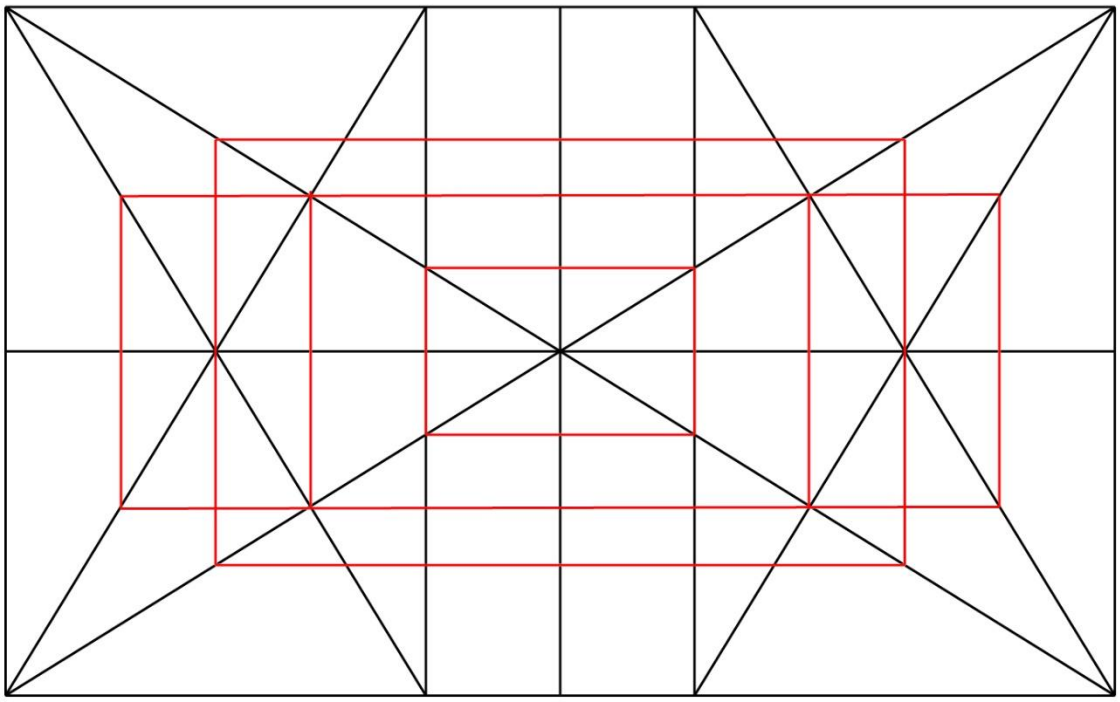


Esquema 11. Puntos de interés situado sobre detalle de La Gioconda (1513 – 1519). DA VINCI, L. (1513 – 1519) La Gioconda. Óleo sobre tabla. 77 x 53 cm. Museo del Louvre. Francia.

En la figura anterior se observa cómo en la obra magistral *La Gioconda* (1513 – 1519) Leonardo Da Vinci aplica la divina proporción. Los esquemas superpuestos a la reproducción de la obra permiten situar los puntos de interés que el maestro consideró como esenciales, vemos como en la construcción del rostro los ojos, la nariz y la boca se enmarcan en secciones de interés visual que se sitúan en las divisiones creadas por la aplicación de la sección áurea.

La divina proporción permite concretar los espacios de interés dentro de la imagen y ordenar la composición. Si trabajamos únicamente en torno a la espiral euclídea derivada de la unión de los puntos de los vértices de los rectángulos inscritos dentro de la sección áurea, obtenemos una imagen de carácter centrípeto. Sin embargo, mediante su combinación con las direcciones visuales que establecen los elementos que integran la imagen, será posible establecer una composición de carácter centrífugo.

La espiral euclídea resultante de la unión de los puntos derivados del dibujo de los cuadrados internos de la composición áurea es de carácter centrípeto, pero si atendemos a los espacios de interés que surgen de su aplicación podremos modular la dirección de la imagen para vincular la obra al fuera de campo.



Esquema 12. Espacios de interés derivados de la composición áurea.

Si consideramos una imagen de formato y proporciones áureas, podemos establecer centros y áreas de interés visual: las zonas circunscritas por las líneas en rojo en nuestro esquema. Esta relación compositiva permitirá establecer niveles internos en la imagen, pudiendo desarrollarse nuevos espacios áureos dentro de la misma.

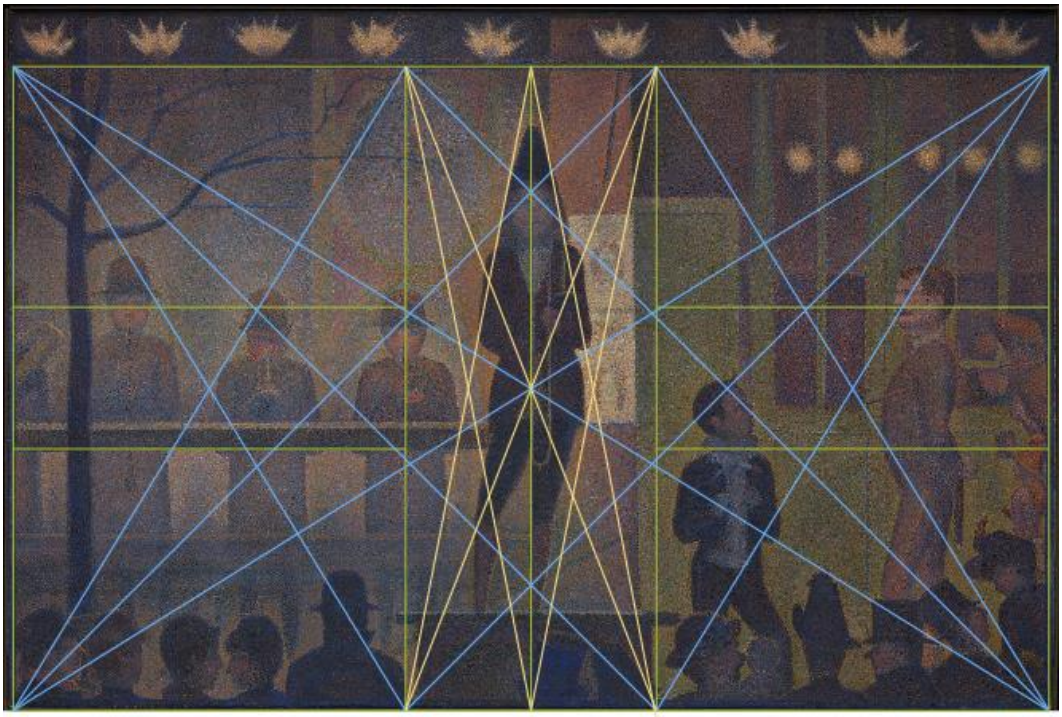
A este respecto producimos una serie de obras que buscan responder a la cuestión de la creación de una Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles que incluimos en capítulo octavo de la tesis donde se proponen diferentes composiciones partiendo de la sección áurea.

Seurat en el último tercio del siglo XIX recupera el vínculo entre arte y ciencia componiendo sus obras desde la sección áurea, buscando desligarse de la corriente impresionista basada en la experiencia para establecer una relación interna en la construcción y disposición de los elementos representados en la imagen.

Proponemos el análisis compositivo de la obra: *La parada del circo* (1888) en la que comprobamos como la imagen ha sido construida en base a la divina proporción:



Fig. 61. SEURAT, G*eorges.* 1888*. La parada del circo*. Óleo sobre lienzo. 99,7 x 149,9cm. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Estados Unidos.



Esquema 13. compositivo en base a secciones áureas de la obra La parada del circo (1888) de G. Seurat. SEURAT, Georges. 1888. *La parada del circo*. Óleo sobre lienzo. 99,7 x 149,9cm. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Estados Unidos.

Este artista dividió las manchas de color en sus componentes elementales y las organizó para la construcción de la imagen, aunque aquí nos centramos en su composición del espacio a través de líneas verticales, horizontales y diagonales construyendo una estructura, recuperando la sección áurea y midiendo el espacio en sus imágenes en base a la divina proporción. Como escribe Carmen Bonell:

> *"El convencimiento de Seurat de que el arte no tiene por objeto reproducir cosas sino expresarlas mediante el lenguaje que le es propio fue lo que le hizo investigar las claves de este lenguaje."*[288]

Nos valdremos de los elementos que le son propios al lenguaje para establecer la doble direccionalidad necesaria afín de que la obra actúe como punto de partida y lugar de retorno para el espectador. A continuación, se analizan los elementos que permiten establecer una direccionalidad y en el apartado siguiente desarrollar las condiciones necesarias para que se dé el regreso desde el fuera de campo.

Dirección que establecen los elementos derivada de sus relaciones: Los elementos que integran la obra y sus relaciones marcan las direcciones visuales de la imagen y servirán como guía para el espectador. La dirección visual se constituye por la atracción que ejercen los elementos entre sí, marcando la aproximación y lectura que realiza el contemplador ante la obra. Como expone Lorenzo Vilches en el texto *La lectura de la imagen* (1995):

> *"El texto inicial se forma gracias a una negociación entre diversas variables que determinan la isotopía producida […] Lo importante es comprender que una imagen está atravesada por una complejidad isotópica; es decir, por variables de naturaleza diferente y en permanente interacción. Las isotopías son leídas en un contexto por un lector:"*[289]

Ya que consideramos el espacio externo a la obra como un elemento compositivo de gran importancia en la percepción de la imagen, ésta deberá contar con una composición abierta, siendo necesario que los símbolos que construyen la imagen dentro de sus límites dirijan al espectador hacia el fuera de campo; por tanto, al producir la imagen se deberá tener en cuenta cómo afectará la proyección a la interpretación de la misma.

---

[288] Ibidem. p. 31

[289] VILCHES, Lorenzo, 1995. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión.* 6ª ed. Barcelona: Paidós Comunicación. p. 42

En lugar de construir una profundidad virtual en la obra a través de herramientas como la perspectiva, desde la imagen vaciada se propone una imagen basada en el uso del espacio aprovechando su carácter plano con el fin de integrar el espacio que rodea a la obra como otro componente más que participa en la recepción visual. Así, las líneas de fuerza y la interacción entre todos los elementos que conforman la obra, incluso los que se encuentran en un fuera de campo, marcarán la composición de la imagen.

La composición abierta ha sido empleada en el lenguaje pictórico desde el Manierismo y el Barroco, aunque como hemos advertido en el capítulo cuarto de la tesis, el desarrollo de esta composición en la época reciente se ha producido sobre todo en el campo del lenguaje cinematográfico.

Para alcanzar el fuera de campo desde una imagen exenta de una secuencia inmediata, como es la imagen pictórica y al contrario que en el lenguaje fílmico, se han expuesto aquellos elementos compositivos que posibilitan la construcción de una imagen centrífuga y los puntos de entrada y salida que permiten la elipsis formada por el campo y el fuera de campo. La combinación de estos elementos servirá como punto de partida para señalar los procedimientos técnicos que permitirán conseguir este objetivo.

Cabe destacar que el acceso al fuera de campo y lo que él comprende, siempre mantendrá una fuerte relación con lo señalado dentro de los márgenes de la obra, así que, se debe producir necesariamente un juego entre los símbolos abiertos a la proyección junto a la direccionalidad de la obra para poner en diálogo ambos espacios.

Estos símbolos, inherentemente polisémicos, permiten una imagen escribible, construida a partir de una serie de datos sintetizados para permitir al espectador emancipado proyectar en la imagen el Paisaje Social, la clave reside en proponer los elementos visuales necesarios para que se produzca este proceso.

El fuera de campo objetivo omnisciente será aquel que permita la efectividad de una imagen escribible, haciendo al espectador parte de la obra que se basa en la experiencia previa del mismo, permitiendo integrar en la imagen el mundo no visible que sólo es conocido por él.

Si se aleja el foco al máximo, se alcanza el fuera de campo externo omnisciente que Fernando Zaparín describe del siguiente modo:

> *“Es lo que no se ve del sistema productivo que el observador tiene a su alrededor. Propiamente es el desplazamiento más hacia atrás del fuera de campo subjetivo, rebasando la posición del observador e incluso de la escena, hasta contemplar el*

aparato mismo de expresión. Así se informa a la vez sobre la representación y el mecanismo. Se consigue que la representación incluya los artificios utilizados para realizarla. La escena aparece junto a lo obsceno (lo que está alrededor de la escena). Se multiplican los puntos de vista y se da noticia a la vez de la realidad, de su manifestación formal y del proceso de ficción empleado para construirla y analizarla."[290]

La visibilidad de la estructura, relativa a los elementos que han sido necesarios para construir la obra y la posición que ocupa el observador respecto a la misma, le facilitará a éste recorrer la imagen y establecer el juego de relaciones dispuesto por el cuadro entre el campo y el fuera de campo.

Si este conjunto de estructuras se construye en base a puntos ópticos de interés y se dirigen hacia los márgenes de la obra, se fomentará que el espectador pueda establecer puntos de entrada y salida hacia el fuera de campo, conjugando la imagen con el Paisaje Social en el que se inserta.

Relacionar la línea que constituye el símbolo y la materia en los puntos de atención derivados de la composición áurea, permite establecer la dirección de lectura y escritura en la imagen desde el centro hacia los márgenes. Los elementos internos a los márgenes de la obra actúan como punto de entrada del espectador y fomentarán la interacción de éste con el fuera de campo, que permitirá completar la imagen.

Modelos de construcción de la imagen de carácter centrífugo: En la imagen vaciada se debe invertir la relación fondo figura tradicional, en la que el centro de atención y el lugar dónde se propicia la narrativa interna de la imagen se produce dentro de los márgenes de la obra y por ello será necesario establecer mecanismos de dirección hacia un fondo que sobrepasa los límites de la imagen.

No se trata de otorgar profundidad a la imagen a través de la construcción de una realidad virtual, sino de construir un espacio que dirija al espectador hacia el fuera de campo, dando valor al sexto segmento de la representación en un espacio que sólo el espectador podrá resolver, ésta será la metodología propuesta para la conjugación de realidad actual y virtual.

El análisis que realiza Kandisnky sobre la forma y la influencia que ejerce en la composición, propicia la hipótesis con la que trabajaremos en el aspecto compositivo: la inversión de aquellas claves que fomentan la composición centrípeta con el fin de alcanzar el resultado opuesto, una composición de carácter centrífugo, permitiendo

[290] ZAPARÍN, Fernando. 2007. Op. Cit.: p. 4

vaciar el espacio interior a los márgenes de la obra de significado narrativo, creando una imagen vaciada.

En la imagen que se ha propuesto como representamen del signo, la distancia entre fondo y figura se difumina, pudiendo llegar a ser imperceptible. Así es viable la posible creación de una obra compuesta únicamente por fondo, en la que el espacio de la figura se puede situar en el propio contemplador o en un espacio situado en el sexto segmento de la representación, llegando a darse el caso, si se considera el fuera de campo parte de la composición, en el que la imagen al completo sea la figura y el fondo se componga exclusivamente del espacio externo a los márgenes de la misma. Esta flexibilidad compositiva permite aproximaciones muy diversas hacia la construcción de la imagen vaciada.

Para que puedan producirse las aproximaciones descritas, será necesario tener en cuenta el concepto de "inducción", descrito por Rudolph Arnheim en el texto *El poder del centro* (1988) en estos términos:

> *"La inducción es el proceso perceptual gracias al cual un rasgo puede aparecer en una imagen visual sin tener presencia retiniana. […] La estructura percibida genera una inducción siempre que la estructura sea incompleta; dimana de la tendencia de toda estructura a autocompletarse. La eficacia de la inducción depende del vigor con que pugne por ser completada la parte retinianamente presente de la estructura. Cuando la estructura es fuerte y la contrapartida retiniana débil, es posible incluso que se hagan visibles formas inducidas."*[291]

La inducción nos permite desarrollar las bases sobre las que se sustentan las aproximaciones expuestas en el párrafo anterior. Este modelo perceptual nos dirige a las dos condiciones expuestas por Gombrich sobre la percepción de la imagen vaciada referidas en el capítulo anterior[292]. Analizamos los casos de estudio que se desprenden de tener en cuenta el fuera de campo como un elemento compositivo más:

a) Figura situada en el fuera de campo interno, sexto segmento de la representación:

Partiendo de la hipótesis de generar un centro dinámico en el espacio externo a los márgenes de la obra, se puede situar la figura en el sexto segmento de la

[291] ARNHEIM, Rudolph. 1988. *El poder del centro.* Madrid: Alianza editorial. p.17

[292] Véase Cap. 5.3. I-T(f). La Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles. p.187

representación descrito por Burch[293]. Se trata, por tanto, de establecer la metodología de producción de una imagen que descargue la continuidad de sí misma en el espectador.

Este desarrollo es posible si se crea una imagen centrífuga que apele a este segmento de la representación, permitiendo que la influencia del Paisaje Social se haga patente en la imagen. De esta manera la obra actúa como parte del objeto y es representamen del signo propuesto.

La aplicación más directa de esta proposición de la imagen vaciada y su interacción con el fuera de campo se ejemplifica a través de las obras que incluyen una superficie de reflejo. El espejo, teóricamente, permite la creación de un opsigno, una imagen ópticamente pura, en la que su contenido se desarrollará exclusivamente en función del contexto físico en el que se inserta.

Ya advertimos en capítulos anteriores de la inoperancia del espejo como imagen, por la carencia retentiva y el fallo en la cualidad necesaria de actualización, puesto que su contenido será eliminado ante cualquier movimiento, perdiendo la característica necesaria de ser productora de conocimiento. Por tanto, será necesario el desarrollo de nuevas vías de construcción de la imagen que respondan a la necesidad de integrar de forma activa este segmento de la representación.

Al entender que el centro se sitúa en el fuera de campo, el espacio al que el espectador tendrá acceso se compondrá únicamente por un fondo, que a su vez deberá proponer una serie de dinámicas internas que dirijan al espectador hacia la figura.

Respecto a la aplicación del quinto segmento, siguiendo la categorización realizada por Zaparín[294], situar la figura fuera de los márgenes de la obra puede ser aproximado de forma directa, teniendo en cuenta el fuera de campo subjetivo, referido a aquello que debería quedar fuera de nuestro campo de visión.

Las primeras alternativas al entendimiento del lenguaje pictórico desde el punto de vista frontal ya tuvieron lugar a principios del siglo XX, con las aproximaciones del primer cubismo, donde las obras propuestas mostraban figuras desde una multiplicidad de puntos de vista y la distancia entre fondo y figura tradicional se difumina, proponiendo

[293] Véase Cap. 4.2. La relevancia del fuera de campo en la creación de la Imagen Tiempo desde el lenguaje pictórico. p. 125

[294] ZAPARÍN, Fernando. 2007, Op. Cit.: pp. 2 y 3.

la necesidad de recorrer la figura para entender su construcción y el lugar que ocupa en el espacio:

> *"Frente al punto de vista único e inmóvil de la perspectiva lineal empleada en la pintura occidental tradicional, los pintores cubistas utilizan diferentes puntos de vista en una misma obra."*[295]

En base a este planteamiento, se deduce la necesidad de evitar un punto de vista único, requiriendo de la deducción y la simultaneidad, en la que el artista busca mostrar la figura en su conjunto, trasladando múltiples puntos de vista a la bidimensionalidad del soporte pictórico. Así se logra crear una imagen consciente de la movilidad del centro que supone el individuo ante el objeto.

Este interés por ir más allá de la representación de la perspectiva lineal desarrollado por los autores cubistas, desemboca en la simultaneidad a la hora de construir la imagen:

> *"Durante esta etapa que se desarrolla entre 1908 y 1911, los objetos se descomponen en formas geométricas. Esta visión fragmentada de un mismo objeto desde varios puntos de vista y en un solo momento, implica la simultaneidad y, por tanto, la incorporación del tiempo en la pintura. […] Forma y fondo se confunden y como espectadores nos supone un esfuerzo ver lo que hay representado."*[296]

Las obras producidas en base a la multiplicidad de puntos de vista, características de este movimiento artístico, en una única imagen priorizan la idea de trabajar en torno a un centro dinámico móvil, situado más allá de los márgenes de la obra, integrando en la imagen múltiples proyecciones de manera simultánea y ubicando el aspecto clave para el desarrollo de la imagen en el sexto segmento de la representación. En la obra de Juan Gris se evidencia tanto la aproximación cubista como la composición basada en la sección áurea.

[295] FUNDACIÓN TELEFÓNICA. 2013. *Cuaderno para profesores.* Madrid: Fundación telefónica. p.3

[296] Ibid.: p.4

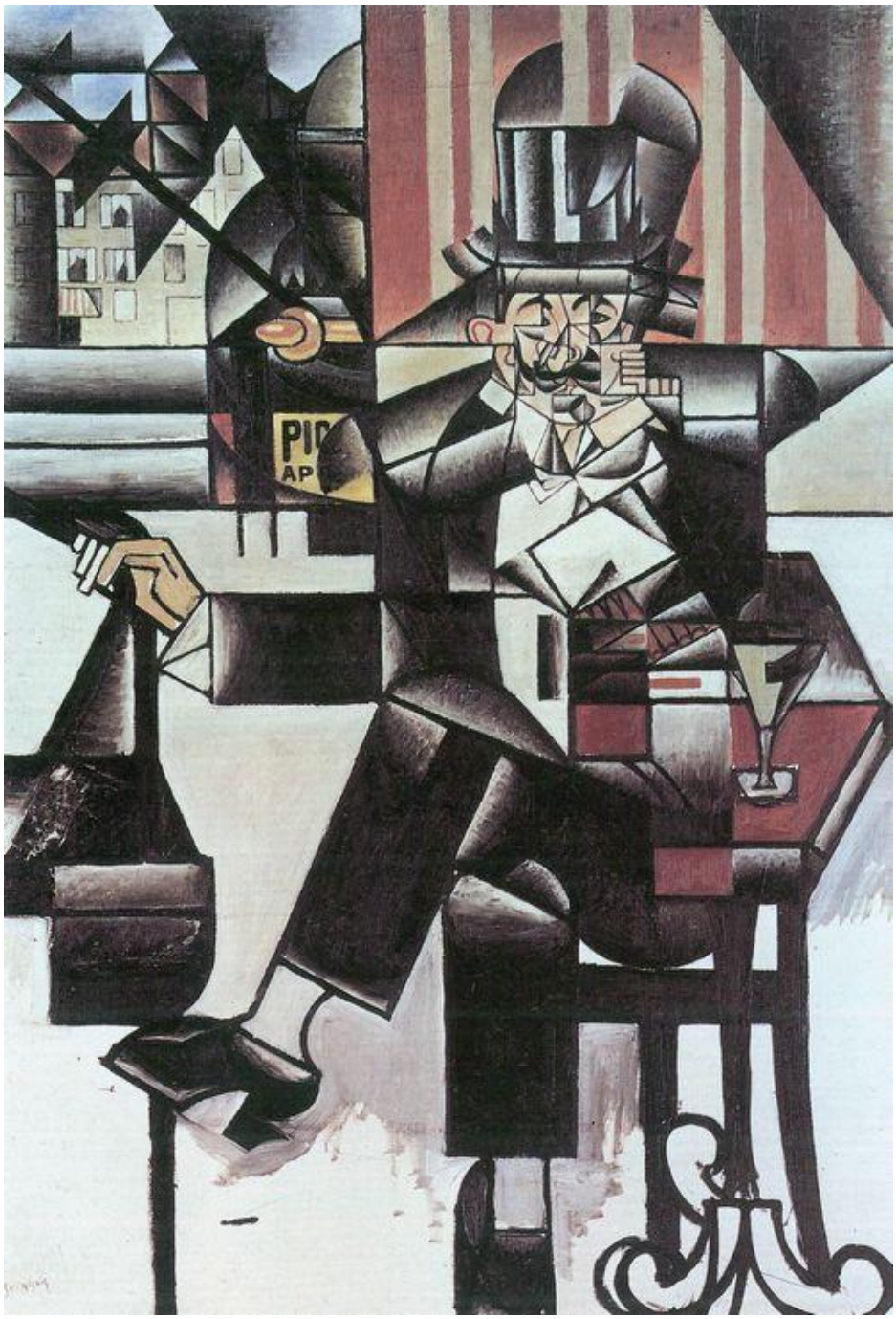


Fig. 62. GRIS, Juan, 1912. *Hombre en el café*. Óleo sobre lienzo, 128 x 88 cm. Philadelphia Museum of Art. Estados Unidos.

En *Hombre en el café* (1912) Gris propone una composición de red lineal, donde aplica los presupuestos matemáticos cubistas para la ordenación del espacio, desde la deducción de los elementos. Como escribe Íñigo Sarriugarte Gómez:

> *"A Gris le interesó especialmente el método deductivo, basado en no crear a partir de una botella un cilindro, tal y como lo planteaba Cézanne, sino en un sentido*

inverso, extraer de un cilindro una botella, procediendo de lo abstracto a lo figurativo, […] donde las propuestas lineales se simplifican."[297]

Para este maestro de la pintura, la imagen surge partiendo de los elementos más simples, sintetizando la realidad para devolver desde el lenguaje pictórico el objeto. En este punto Iñigo Sarriugarte señala que:

"Debemos recordar que la apariencia última de los cuadros cubistas era el resultado de un proceso de fragmentación formal y de la consiguiente disolución del espacio circundante. Una vez que se conformaba la estructura general, las pinturas eran abordadas sección por sección hasta generar un equilibrio compositivo."[298]

En el capítulo cuarto de esta tesis se ha expuesto, siguiendo los planteamientos de Bonitzer[299], que los márgenes de la imagen actúan como la disyunción entre un campo y un fuera de campo. La propuesta pictórica del maestro Juan Gris que parte de los presupuestos de la corriente cubista, fundamenta la creación de la imagen desde una multiplicidad de centros. El autor de la imagen actúa como cámara que vuelca múltiples fuentes de información en una sola imagen, permitiendo al espectador acceder a un fuera de campo subjetivo que de otra manera le sería inaccesible.

En este procedimiento pictórico se encuentran claves que resultan útiles en la aplicación del fuera de campo subjetivo en la creación de una imagen que responda al signo I-T(f).

Si consideramos la inducción, sería teóricamente posible proponer esta multiplicidad de centros de una manera no presencial, sólo con indicios de que estos centros se encuentran fuera de los márgenes de la obra. Manteniendo un espacio vacío o ambiguo, se aumenta la tensión entre el campo y el fuera de campo, a fin de dirigir al espectador hacia este espacio extra pictórico.

Por tanto, la imagen deberá ser capaz de dirigir al espectador y mostrar aquello que queda fuera del límite de la obra, para ello se propone trabajar desde la

---

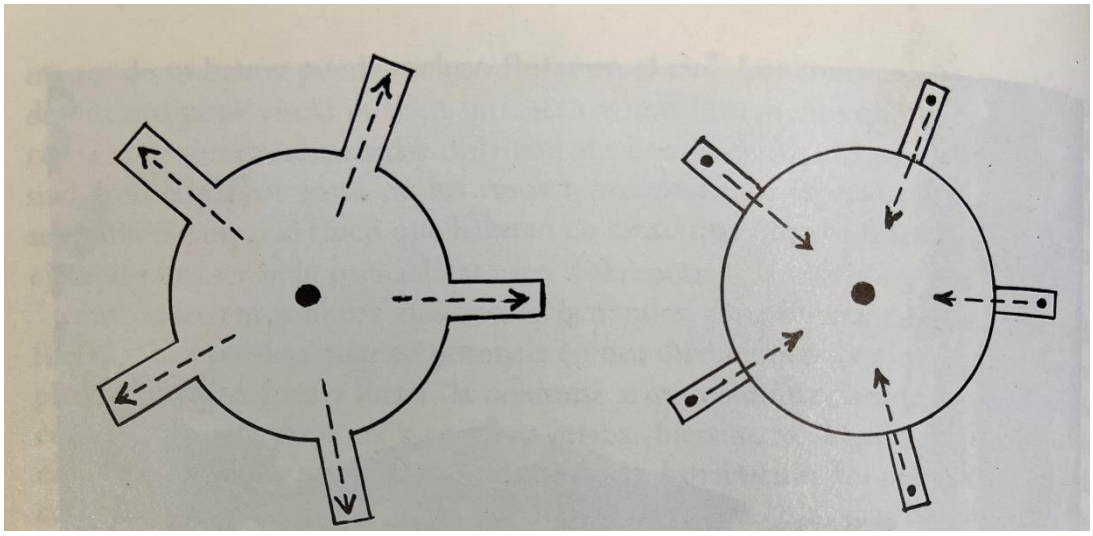
[297] SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo, 2016. *La Section d´Or y Juan Gris: Un camino hacia lo espiritual.* En: *Revista De Arte*. [en línea] Nº 15. Pp. 238 – 251. ISSN electrónico: 2444-0256. [Consulta 25/05/2022]. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/311780334_La_Section_d'Or_y_Juan_Gris_Un_camino_hacia_un_cubismo_espiritual p.239

[298] SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo, 2019. *El camino cubista hacia la experiencia N-Dimensional.* En: *Revista Quintana* Nº18. ISSN 1579-7414. Pp. 333-348. Doi: Http://dx.doi.org/10.15304/qui.18.3996. [Consulta: 24/05/2022] Disponible en: https://revistas.usc.gal/index.php/quintana/article/view/3996 p.341

[299] BONITZER, Pascal. 2007. Op. Cit.: p.20, véase también capítulo 4.2. La relevancia del fuera de campo en la creación de la Imagen Tiempo desde el lenguaje pictórico. p.124

ambigüedad, fomentando que la pintura se integre en las secuencias de imágenes previas del espectador.

Se debe dar un juego de entrada y salida de la imagen, siguiendo el desarrollo expuesto por la escritora Susan Buck-Morss, que se ha analizado en el capítulo anterior, relativo a la superficie de la imagen y líneas de fuerza.



Esquema 14. ARNHEIM, Rudolph. 1988. *El poder del centro*. Madrid: Alianza Forma. p. 36

El esquema anterior, desarrollado por Arnheim, propone la dualidad centrífuga / centrípeta basada en la distribución de los centros dinámicos, o pesos visuales, llegando a describir cómo el peso visual aumenta con la distancia:

> *"La energía potencial interna de un objeto se incrementa a medida que el objeto se aleja del centro de atracción. Análogamente, la experiencia visual nos dice que en una pintura cuanto más arriba esté un objeto en el espacio pictórico, más pesado parece. Esto sucede sólo si se percibe un anclaje del objeto a un centro de atracción, en especial a la base gravitatoria."*[300]

Siguiendo esta propuesta compositiva, para establecer una composición de carácter centrífugo, se deben disponer elementos que dirijan las fuerzas desde el centro de atracción hacia los márgenes de la imagen. Pero, ¿qué ocurre cuando se tiene en cuenta al contemplador como centro dinámico de la imagen?

b) Contemplador como centro dinámico: La necesidad de situar la figura en el sexto segmento de la representación, valiéndonos en un principio, de un fuera de campo subjetivo, permite proponer la composición de una imagen en la que el contemplador

[300] ARNHEIM, Rudolph. 1988. Op. Cit.: p.36

actúe como figura con capacidad de proyectar secuencias de imágenes, estableciendo al sujeto como centro dinámico de la obra.

El espectador será la pieza fundamental en la activación de la imagen y permitirá la actualización de la misma, admitiendo que ésta mantenga la condición de un interpretante actualizado y actualizable. La propuesta de construcción de un interpretante en base a una Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles se desarrolla desde la premisa de que el contemplador actúa como el mayor centro de atracción de fuerzas de la obra.

El paso del fuera de campo interno al fuera de campo externo omnisciente dará cuenta de los elementos compositivos necesarios para establecer la dirección de lectura centrífuga, permitiendo al espectador acceder a condiciones necesarias para resolver la imagen en términos de Gombrich.

El acceso a los elementos que han permitido la construcción de la imagen facilita que ésta se amolde a las secuencias de imágenes previas del contemplador, promoviendo la activación de la proyección y evitando la necesidad de un control de la narrativa por parte del autor.

Esta hipótesis fomenta la participación activa del espectador en la construcción de un interpretante adaptado a su personal Atlas Mnemosyne, que se valdrá de la communitas para proponer diferentes derivaciones de la misma imagen, promoviendo en última instancia la actualización inmediata del espacio contemplado.

Que el espectador actúe como el mayor centro dinámico, del que emana la fuerza visual de la imagen, pone de relieve cuestiones compositivas complejas, ya que se está trabajando con un elemento mutable y extra pictórico en constante evolución. No siempre será el mismo espectador ya que éste evoluciona en función a la suma de contextos que haya experimentado recayendo en la imagen la obligación de actualizarse para mantener su condición de representamen de un signo mutable.

Será necesaria cierta concreción en cuanto a la construcción de la imagen vaciada para que ésta pueda actuar como objeto del signo propuesto. Tanto la distribución formal dentro de los márgenes de la imagen como la composición basada en el espectador como centro dinámico, son dos aspectos que deberán coordinarse para permitir un proceso de entrada y salida de la imagen. Este doble juego permitirá que la obra dirija al espectador hacia el objeto del signo propuesto.

En los textos de uno de los teóricos de la construcción de la imagen más reputados, encontramos claves que permiten desarrollar modelos compositivos que respondan a este objetivo. Como escribe Wassily Kandinsky:

> *"La elasticidad de las diversas formas, su transformación orgánica interna, su dinámica dentro del cuadro (movimiento), el predominio del elemento corpóreo o del abstracto en cada una de ellas, por una parte, y, por la otra, la ordenación en una composición general de los diversos grupos formales; la combinación de las formas con los grupos formales para crear la forma general de todo el cuadro; más los principios de consonancia o disonancia de todos los elementos enumerados, es decir, el encuentro de formas, la contención de una forma por otra, el empuje, la fuerza de arrastre y de disrupción de cada una, el tratamiento idéntico de grupos de formas, la combinación de elementos velados con elementos manifiestos, la combinación de lo rítmico y lo arrítmico en un mismo plano, la combinación de formas abstractas, puramente geométricas (sencillas o complejas) o geométricamente indeterminadas, la conjunción de los límites entre las formas (más o menos señalados), etc.: todos estos elementos hacen posible la existencia de un contrapunto puramente gráfico y conducen a él, siguiendo todavía al margen del color."*[301]

Kandinsky describe que la interrelación entre los elementos simples y abstractos que componen la imagen permitirá al artista componer las bases de la obra que, en combinación con el análisis que realiza sobre el color, determinarán la direccionalidad de la imagen.

Este maestro de la pintura abstracta analiza la relación de fuerzas visuales que ejercen los colores en la obra, concluyendo que el amarillo y el blanco serán colores puramente centrífugos, mientras que el azul y el negro mantienen un aspecto puramente centrípeto. Kandinsky describe el gris como un color carente de fuerza activa, proporcionando una resistencia inmóvil, en sus términos:

> *"Como un muro tan grueso que se pierde en el infinito, o como un pozo sin fondo"*[302]

Siguiendo esta hipótesis, que él mismo advierte de que no sigue ningún presupuesto científico, podría distribuirse un color gris sobre la superficie lo que permitirá desarrollar los elementos formales y aplicar color con el objetivo de crear una composición centrífuga.

---

[301] KANDINSKY, Wassily, 1989. Op. Cit.: pp. 34 y 35.

[302] Ibid.: p. 41



Fig. 63. SAN FRANCISCO REYES, David, 2017. *Yellow Box.* Acrílico y óleo sobre lienzo. 150 x 120. Colección particular. España.

La obra *Yellow Box* (2017) fue realizada en los primeros estadios de esta investigación, siguiendo los postulados de Kandinsky, buscando establecer una direccionalidad centrífuga de la forma más directa posible. Atendiendo la descripción realizada por este autor, el color deberá rebasar el objeto y derramarse hacia los lados.

En la obra propuesta se busca una síntesis de los elementos siguiendo lo descrito por Arnheim, alejando al máximo el elemento visual principal del centro de atracción de la imagen. La obra apela a los elementos descritos de forma directa, basados únicamente en la búsqueda de una composición centrífuga. Al ser una obra temprana, no se tiene en cuenta en su realización ni el signo ni la actualización de la misma; únicamente la puesta en práctica de los elementos descritos como posibilitadores de este tipo de composición visual.

El análisis de Kandinsky confirma la posibilidad de crear una obra de carácter centrífugo a través de los elementos formales del lenguaje pictórico, pero se deben desarrollar modelos y aspectos concretos que permitan concluir en el objetivo deseado.

Desde que Kandinsky realizase su estudio sobre la forma y el color, se han desarrollado diferentes propuestas pictóricas que escapan a la delimitación del margen tradicional del cuadro.

El artista y profesor Josef Albers es otro de los grandes estudiosos de la interrelación cromática en la percepción visual y de la composición de la imagen que aporta conclusiones interesantes en la composición pictórica. Como señala Karl Ruhrberg:

> *"Albers fue quien indicó el camino a seguir. Se dio cuenta de que la percepción habitual se podía trastornar forzando al ojo a asimilar dos percepciones contradictorias, y por lo general, mutuamente excluyentes a la vez, confiando en lo que denominó la interacción del color."*[303]

En su texto fundamental, *Interaction of Color* (1975), Josef Albers realiza un exhaustivo estudio sobre la interacción del color y su percepción, en la que expone la complejidad perceptual de los colores:

> *"Clear reading depends upon the recognition of context. […] Colors presents themselves in continuous flux, constantly related to changing neighbors and changing conditions."*[304]

Las líneas anteriores establecen la doble relación de los elementos que componen la obra, y a la vez, su relación con la suma de contextos que rodean a la imagen.

[303] RUHRBERG, Karl. 2012. *ARTE del Siglo XX*. Alemania: TASCHEN p. 345

[304] ALBERS, Josef. 1972. *Interaction of Color.* 4ª Ed. Estados Unidos: Yale University. pp. 4 y 5

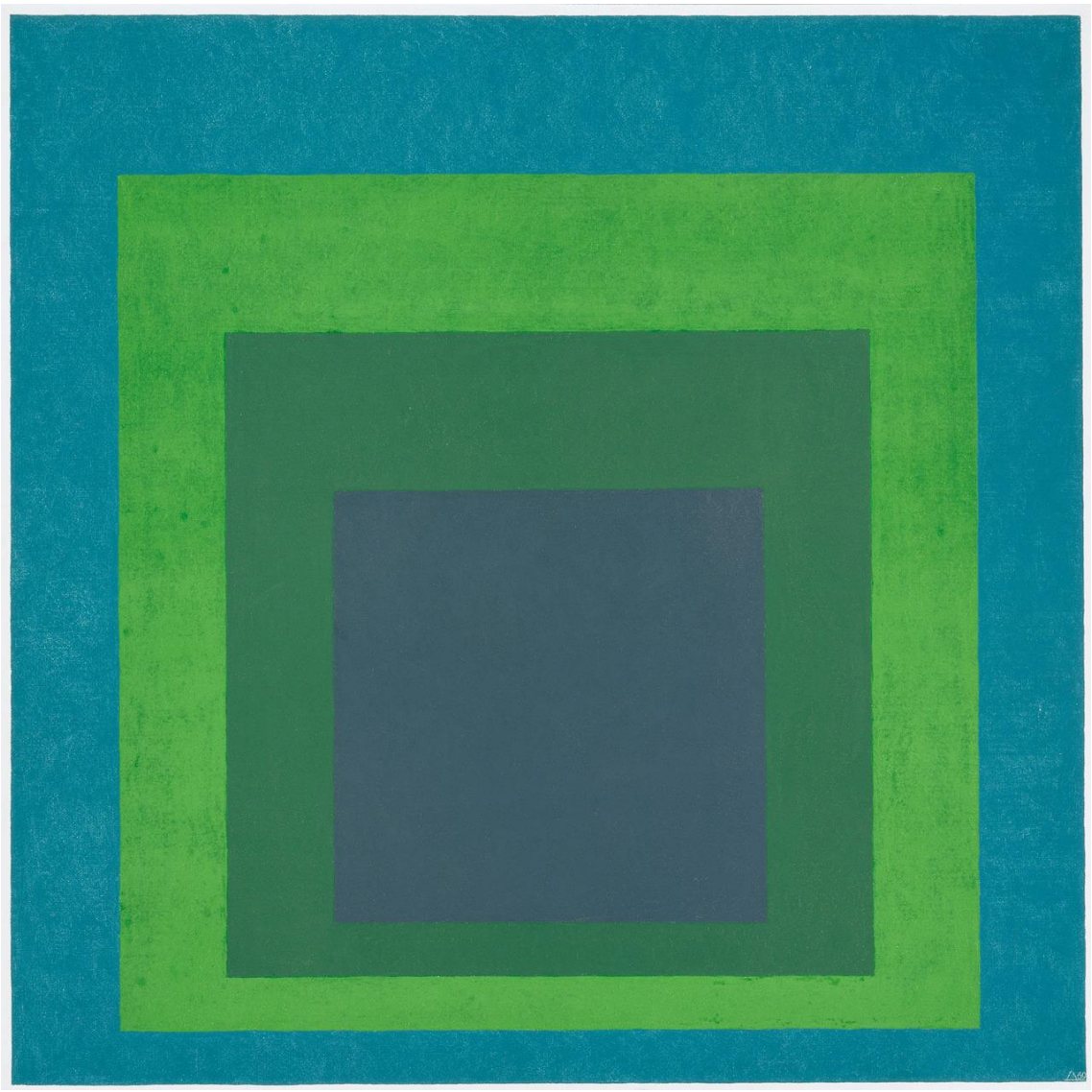


Fig. 64.: ALBERS, Josef. 1969. *Homenaje al cuadrado*. *Soft.* Óleo sobre tabla, 122 x 122 cm. Metropolitan Museum. Estados Unidos.

El autor expone, en base a una serie de experimentos visuales realizados con sus alumnos y desarrollados en multitud de capítulos, la volatilidad de la percepción del color en función del contexto, en el que diferentes gradaciones del mismo color afectarán a la percepción del mismo de forma diferente a las formas físicas que los diferencian, en función de la longitud de onda y su capacidad de refracción de la luz.

En la imagen incluida *Homenaje al cuadrado. Soft.* (1969), referente a una de las piezas que compone la extensa serie de obras iniciadas en 1950 y que produce durante los siguientes 25 años, creadas a partir de los estudios que realizó sobre la relación del color y su percepción, propone un doble juego visual en el que la visión progresiva de tonos fríos crea una imagen concéntrica. Una imagen en la que el tono gris actúa como el fondo de un túnel, pese a que estratigráficamente este cuadrado se realiza en la primera capa del estrato pictórico. Esta percepción concéntrica se detiene

repentinamente al encontrar un tono verde con una alta concentración de amarillo en su composición que rompe el patrón progresivo y propone una confusión en la recepción de la imagen.

El artista y estudioso del campo cromático rompe deliberadamente el juego de trampantojo que parece proponernos en un inicio, creando un estado de confusión visual únicamente desde la superposición de cuadrados planos de color.

Las conclusiones alcanzadas por Albers, junto a las propuestas por Kandinsky y las expuestas en los extractos citados del texto *Arte del Siglo XX* (2012) aportan aspectos metodológicos y procedimientos útiles en la producción de la imagen en los términos deseados.

El arte óptico es una de las propuestas artísticas que recogen los presupuestos y condiciones analizadas, plantea una imagen basada en la necesidad de que el espectador la perciba desde múltiples puntos de vista, basándose en los modelos perceptivos relativos a la visión humana. Ruhrberg escribe sobre esta propuesta:

> *"Lo que todos los artistas op tienen en común es la renuncia a todo punto de vista fijado por parte del espectador, aspecto que, junto a una composición multifocal, obliga al ojo a una percepción simplemente nueva. […] La inquietud visual del op art refleja un deseo no sólo de mantener al ojo en movimiento, sino también a la propia obra."*[305]

[305] RUHRBERG, Karl. 2012. Op. Cit.: p. 347

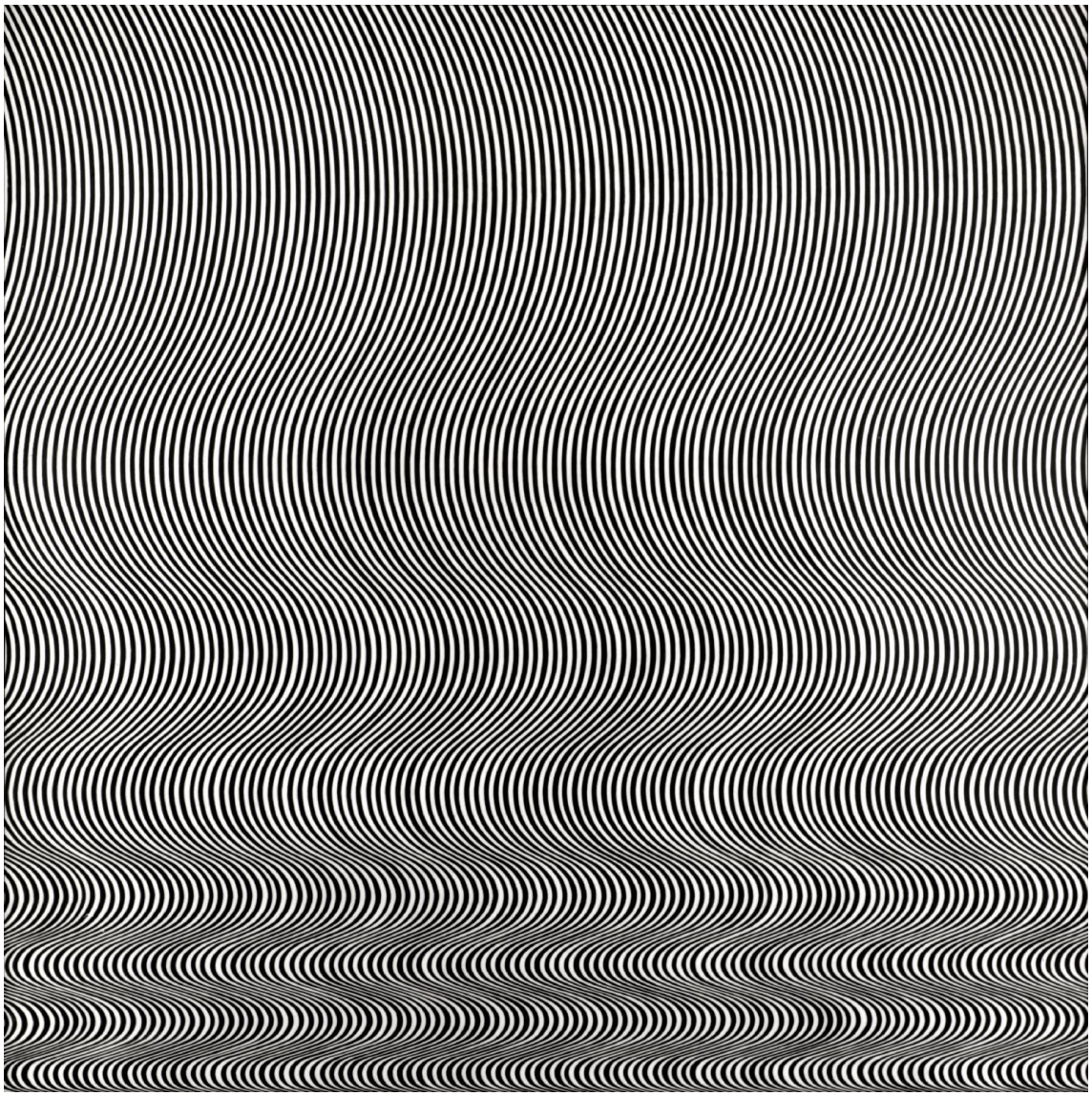


Fig. 65. RILEY, Bridget. 1963. *Fall.* Pintura de acetato de polivinilo sobre aglomerado.141 x 140 cm. Tate Museum. Inglaterra.

El análisis realizado sobre la obra *Fall* (1963) de Riley llevado a cabo por Johannes M. Zanker, propone un estudio computacional de la afectación visual que produce en el contemplador esta obra. Replicando por un algoritmo matemático el patrón de las ondas que componen la imagen, permite obtener conclusiones del proceso físico al que se somete al espectador ante la imagen:

> *"Fall (1963) was chosen as stimulus pattern because (a) the pattern is composed exclusively from fine lines without any other structural elements – this reduces the variety of early visual mechanism that need to be considered with regard to the neutral encoding of these patterns; (b) It allows for a simple mathematical description which provides easy access for parametric variations of the critical stimulus features;*

and (c) It does not elicit multiple perceptual effects, but an unitary and strong illusion that may afford a clearer description."[306]

El autor concluye que ante una imagen que reproduce las características visuales de la obra de Riley, se producen movimientos en el ojo que intentan estabilizar la imagen, concluyendo en la percepción de infinitos movimientos en la dirección horizontal por la falta de compensación visual en las señales perceptivas provenientes de la imagen:

"So the only source of information to compensate for image displacement of this stimulus class would be extra-retinal, such as the proprioceptive or motor-control signals that are related to the eye movements themselves. […] The simulations presented here demonstrate that displacement even smaller than a grating period can lead to substantial difficulties in extracting the veridical direction of displacement, so any compensation mechanism would need to encode eye position with a precision going beyond small fractions of a degree. The view that the only available, extra-retinal, information is no sufficient to correct image displacement is supported by the simple fact that we perceive illusory motion when looking at the Riley painting. Conversely, the fact that no such motion is perceived for the control patterns, for which the simulations reveal consistent motion directions, would mean that under more favorable stimulus conditions it is indeed the retinal image shift itself that is used to make the outside world appear stable."[307]

La carencia de una continuación visual es la que genera el sentimiento de irritación retiniana, llegando a generar incomodidad o mareo en el espectador. Esta obra propone cuestiones acerca de la construcción y compensación visual que el individuo hace respecto a su entorno y fuerza que la contemplación de la obra deba darse desde varios puntos de vista para evitar la sensación de agobio e irritación.

Se puede considerar desde esta propuesta artística la continuación de los presupuestos cubistas que se han resaltado en los párrafos anteriores, proponiendo una forma diferente de tener en cuenta la apertura de significantes producidos por una obra si se considera la síntesis de múltiples imágenes dentro del marco de una sola pieza, no como múltiples interpretaciones, sino como una imagen capaz de producir cierto movimiento perceptual en el contemplador.

[306] ZANKER, Johannes M. 2004. *Looking at Op Art from a computational viewpoint.* En: *Spatial Vision*. [En línea] Vol. 17 nº 1-2 pp. 75-94. [Consulta: mayo de 2022] En: https://brill.com p.77

[307] Ibid.: p.92

6.2. El centro y composición del fuera de campo externo omnisciente. Retorno desde el fuera de campo.

Una vez descritos y analizados los elementos fundamentales que permiten la construcción de una imagen de carácter centrífugo, este apartado se centra en el retorno a la imagen, en la vuelta del espectador a la obra después del recorrido realizado en el fuera de campo, permitiendo que ésta recoja la información del Paisaje Social y se revele en su superficie, actuando como representamen del signo I-T(f).

En el apartado anterior se ha dispuesto el camino de salida de la imagen hacia el fuera de campo, ahora será necesario encontrar un camino óptimo que permita que el espectador vuelva a la imagen y proyecte en ésta el objeto del signo, los Fondos Definibles.

Este regreso a la obra se propone desde el fuera de campo externo omnisciente conjugando los estudios realizados por Arnheim, junto a los de Albers y Kandinsky para desarrollar procedimientos y herramientas aplicables a la construcción de la imagen desde la exposición de los elementos estructurales de la misma, permitiendo al espectador apreciar los artificios empleados para construir la imagen vaciada.

Hacer visibles los elementos que permiten la construcción de una imagen centrífuga, así como generar espacios que permitan la proyección de secuencias por parte del espectador, serán los fundamentos sobre los que se propondrá el retorno a la imagen.

Tener en cuenta el papel que juega el espectador en la activación y modificación de los centros dinámicos abre la puerta a la construcción de la imagen en los términos deseados.

La combinación de los centros dinámicos que componen la imagen con el espacio que ocupa, afectará a la fuerza que estos ejerzan respecto al resto de elementos. Por tanto, partiendo del esquema visual derivado de la composición áurea y siguiendo los principios descritos por Arnheim, se expondrán los aspectos fundamentales involucrados en la construcción de una imagen centrífuga que cuente con la participación activa del espectador y permita el retorno desde el fuera de campo.

Qué es el centro / los centros y su interrelación: En el apartado anterior se ha expuesto como diferentes principios compositivos permiten la construcción de una imagen de carácter centrífugo, balanceando los pesos visuales para que la obra adquiera una direccionalidad hacia el fuera de campo. Así mismo, la composición áurea establece los puntos de interés visual en los que los centros dinámicos adquirirán mayor protagonismo.

Persiguiendo la idea del retorno desde el fuera de campo, se postula la posibilidad de emplear estos espacios como receptores del fuera de campo, otorgando al espectador puntos de entrada a la imagen.

El desarrollo de modelos compositivos que permitan el retorno desde el fuera de campo, parte del análisis de la distribución de los centros dinámicos en la obra y cómo su interrelación permite disponer espacios de entrada y salida de la misma.

Los centros dinámicos que componen la imagen pueden ser denominados como unidades perceptuales, ya que cada una actúa como un núcleo de fuerzas que atrae y se ve atraído por el resto de unidades que constituyen la imagen.

La disposición de cada componente en la imagen será el factor fundamental en el peso y fuerza con la que cuenta en la interpretación que realice el espectador. Se establecen relaciones jerárquicas derivadas de las tensiones resultantes entre los elementos y su situación espacial dentro de los márgenes delimitados por el marco de la imagen. A cada una de estas unidades que configurarán la composición, Arnheim la denominará como centro:

> *"Cuando hablamos de un centro estamos refiriéndonos básicamente al centro de un campo de fuerzas, un foco del que emanan y hacia el que se dirigen las fuerzas."*[308]

Los centros serán dinámicos por su flexibilidad en relación con el resto de elementos y con el espectador, que actuará como el centro de mayor fuerza en la imagen.

Si se establece un esquema compositivo de reparto de fuerzas en la imagen basado en la secuencia áurea, se identifican los espacios de mayor interés visual, admitiendo la propuesta una composición centrífuga atendiendo a las bases compositivas derivadas de esta secuencia.

Siguiendo el esquema sobre la distribución de espacios de mayor atracción visual derivados de una composición basada en la secuencia áurea se pueden disponer

[308] ARNHEIM, Rudolf. 1988. Op. Cit.: p. 16

y conjugar los elementos de entrada y salida de la obra. Los espacios de retorno tienen peso visual y deben ser conjugados con los elementos de carácter centrífugo. Este hecho plantea un conflicto de intereses que deberá ser resuelto para que la obra pueda actuar en los términos deseados.

6.2.1. La influencia de los centros dinámicos atendiendo únicamente al espacio interior a la obra. Dicotomía salida / entrada.:

El conflicto de intereses en la dicotomía centrífuga / centrípeta requerirá que los espacios de entrada y salida mantengan una relación de fuerzas estable dentro del marco de la obra, pero con direccionalidades opuestas.

Se ha propuesto en el apartado anterior que la salida de la obra se propiciará con espacios que dirijan al espectador más allá de los límites de la misma, éstos se pueden considerar espacios llenos, que se desbordan y expulsan al espectador. En contraposición, los espacios de regreso actuarán como las pantallas descritas por Gombrich esto es, espacios vacíos o difusos, que permitirán la proyección de secuencias por parte del espectador. Ambas tipologías de elementos comparten espacio dentro de los límites del marco de la obra y deberán ser conjugados para que el recorrido entrada / salida no se vea impedido.

En relación con la problemática que plantea la disposición de ambos tipos de elementos dentro de los límites de la imagen, se debe tener en cuenta que cada centro podrá apuntar en ambas direcciones y será su relación con el resto de elementos la que determinará el carácter de la misma. A este respecto, Rudolph Arnheim enuncia dos principios generales:

> *"El primero de los dos principios generales enunciados en este capítulo indica, pues, que las fuerzas visuales apuntan en dos sentidos opuestos, determinados por sus centros de anclaje, y que la razón entre las fuerzas contrapuestas varía de un caso a otro. El segundo principio trata de las relaciones entre la distancia y el peso visual; se le puede subdividir en efectos de distancia y efectos de peso."*[309]

Atendiendo a los dos principios expuestos por este autor, para determinar la dirección de la imagen se debe atender a los centros de anclaje y al centro dinámico

[309] ARNHEIM, Rudolf. 1988. Op. Cit.: p. 34

que surge de la media entre el resto de centros y distribuye los recorridos visuales de la misma.

Estos principios permiten determinar la relación de fuerzas entre centros, estableciendo cómo los centros actúan como espacios de entrada y salida. Además, la potencia de esta direccionalidad vendrá dada por las relaciones que establezca con el resto de elementos que componen el espacio de la imagen.



Fig. 66. SAN FRANCISCO, David. 2022. *Sin Título N17*. Óleo, acrílico, resina acrílica pan de plata y pan de cobre sobre tabla. 120 x 75cm. Colección particular. Madrid.

Para resolver la relación de fuerzas de los elementos que componen la imagen se debe atender a los niveles estructurales, es decir, a la jerarquía de los elementos que participan de la composición.

Niveles estructurales dentro de la imagen (derivados de la composición áurea): Desarrollados los espacios de atención que se derivan de la composición áurea y sus variaciones dentro de la imagen, se exponen los diferentes niveles estructurales que se involucran en la construcción de la imagen. Según Arnheim:

> *"Todo esquema visual razonablemente complejo es una jerarquía de niveles estructurales. En cada nivel los centros de nivel superior se subdividen en grupos de un orden inferior. {...} Al tratar de ver una obra de arte, por ejemplo, hay que explorar a menudo varios niveles estructurales, partiendo del esquema global más amplio. La configuración de este nivel superior influye en lo que sucede en los niveles subordinados."*[310]

Así, al proponer la construcción de una imagen vaciada, se debe atender a la jerarquía visual y los diferentes subniveles que el espectador recorrerá. Cada estrato contará con sus propios centros que deberán ser tenidos en cuenta para determinar la posición del centro de equilibrio.

El desequilibrio de uno de los niveles puede compensarse al ser integrado dentro de la composición total de la imagen, será el centro de equilibrio el que determine en la composición final la estabilidad de la misma. En el caso de la imagen vaciada, el centro de equilibrio con mayor fuerza lo ocupa el espectador.

Ya se ha ejemplificado en el esquema de la distribución de espacios basados en la composición áurea la existencia de diferentes espacios perceptuales, que permiten otorgar al elemento pictórico un mayor o menor peso visual. De ello derivan los modelos compositivos empleados a lo largo de la historia del arte basados en esta distribución, aunque aquí nos centraremos en el desarrollo de aquél que permita la constitución de una imagen en los términos deseados.

Las jerarquías internas a la obra se componen desde la diferenciación entre planos, colores y formas, otorgando a cada elemento diferentes niveles de protagonismo dentro de los márgenes de la imagen.

El periodista Lorenzo Vilches realiza desde el campo de la semiótica un análisis exhaustivo de los procesos comunicativos que se dan en la imagen, haciendo énfasis en cómo la jerarquía de los elementos que la componen permite al contemplador desarrollar el proceso comunicativo por el cual accede al contenido que se inserta en la imagen:

[310] ARNHEIM, Rudolf. 1988. Op. Cit.: pp. 19 y 20

"Los textos visuales son, ante todo, un juego de diversos componentes formales y temáticos que obedecen a reglas y estrategias precisas durante su elaboración."[311]

El autor describe estos componentes formales aplicando el término isotopía al campo de la semiótica, basado en la reproducción del nivel sintagmático de tamaños idénticos o comparables situados en el mismo nivel de análisis, especialmente referida a la pertinencia espacial:

"Estudiar la imagen como discurso visual exige, al mismo tiempo, analizar la organización lógico-semántica de las isotopías que aseguran su coherencia tanto en el plano de la expresión como en el del contenido"[312]

Vilches sostiene que la imagen se constituye de unidades que desde su interacción componen la expresión y contenido de la misma. Expone que la mancha, compuesta por espacio y color será el elemento base y su combinación con nuevas machas permitirán la lectura de la imagen, propiciando que el espectador desarrolle la significación derivada de la combinación de isotopías:

"… una imagen está atravesada por una complejidad isotópica; es decir, por variables de naturaleza diferente y en permanente interacción. Las isotopías son leídas en un contexto por un lector. Toda mancha, toda isotopía, está retorizada; tiene significación atribuida por la competencia del lector. Lo que en términos de discurso visual presupone un contexto."[313]

Así el periodista expone que las agrupaciones de manchas o de unidades mínimas de lectura en una imagen serán las que estructuren la jerarquía visual que quedará pendiente de ser resueltas por el espectador. La capacidad comunicativa de la imagen está sujeta a las secuencias de imágenes previas del espectador, quien otorgará el sentido a las unidades de lectura que componen la imagen y recorrerá la estratigrafía, partiendo de lo general hacia lo concreto.

La jerarquía visual desarrollada en la imagen que nos ocupa, se fundamenta en el esquema resultante de la aplicación de una composición basada en la secuencia áurea - véase esquema 15 – que establece diferentes secciones de atención visual dentro de los márgenes de la imagen. Los espacios considerados de alto peso visual no son iguales entre sí, y se verán afectados por el resto de elementos que conformen la imagen, actuando como cimiento de la composición sobre el que se edificará la obra.

---

[311] VILCHES, Lorenzo, 1995. Op. Cit.: p.9

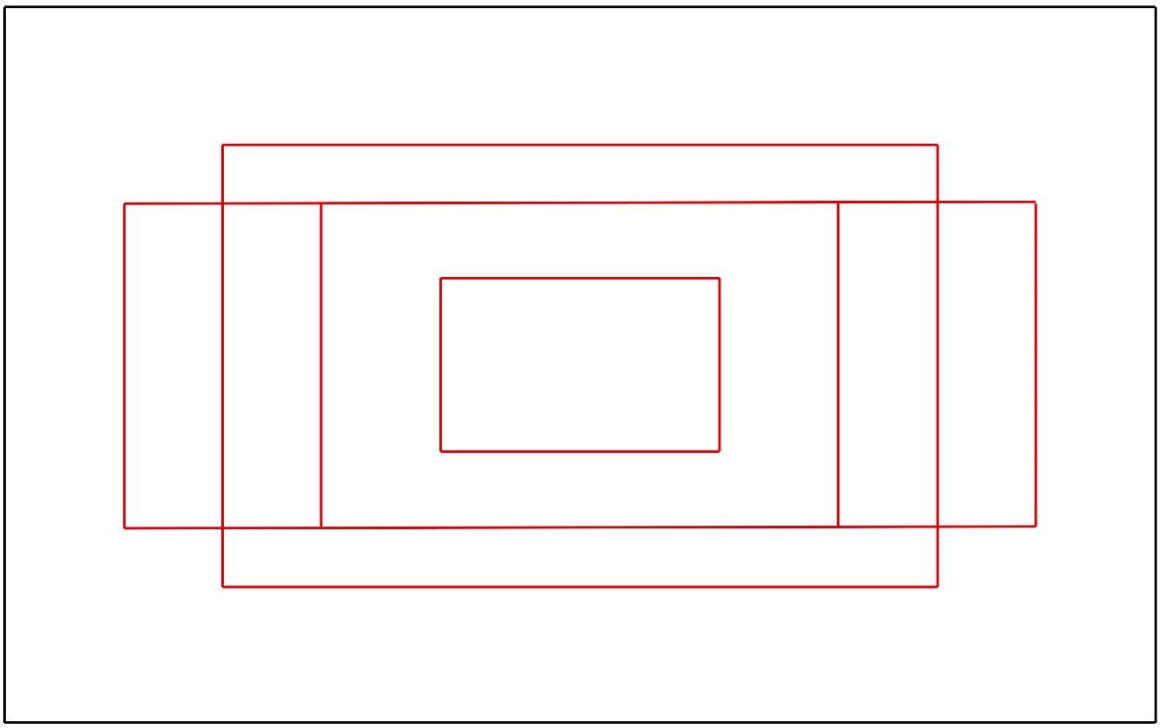
[312] VILCHES, Lorenzo, 1995. Op. Cit.: p.39

[313] VILCHES, Lorenzo, 1995. Op. Cit.: p.42

Diferencias perceptuales entre vertical y horizontal: Otro de los factores influyentes en la percepción de la imagen que afectará profundamente a su lectura, será su disposición en el espacio, es decir, tanto el formato escogido para la imagen, como su posición vertical u horizontal.

Por la naturaleza de esta tesis, se ha decidido trabajar bajo la premisa de la aplicación de la proporción áurea, incluyendo el soporte. Este hecho condiciona las proporciones rectangulares y delimita el análisis a la búsqueda de mayor riqueza visual respecto a los objetivos propuestos en la dicotomía vertical / horizontal.

Si se acota el estudio en las imágenes sustentadas sobre una pared vertical, igualmente se debe tener en cuenta que su posición, ya sea vertical u horizontal, tendrá repercusión en la aproximación que haga el espectador hacia la misma. La fuerza de los diferentes centros dinámicos variará, llegando a afectar a la lectura y significación que el contemplador haga de la misma.



Esquema 15. Distribución de puntos de interés principales de una imagen desde una composición áurea en formato horizontal.

El espectador occidental - es importante la aclaración por la cultura y educación relativa a la lectura de imágenes y textos - afronta la imagen del mismo modo que afronta un texto, de izquierda a derecha y de arriba abajo, por tanto, Arnheim describe:

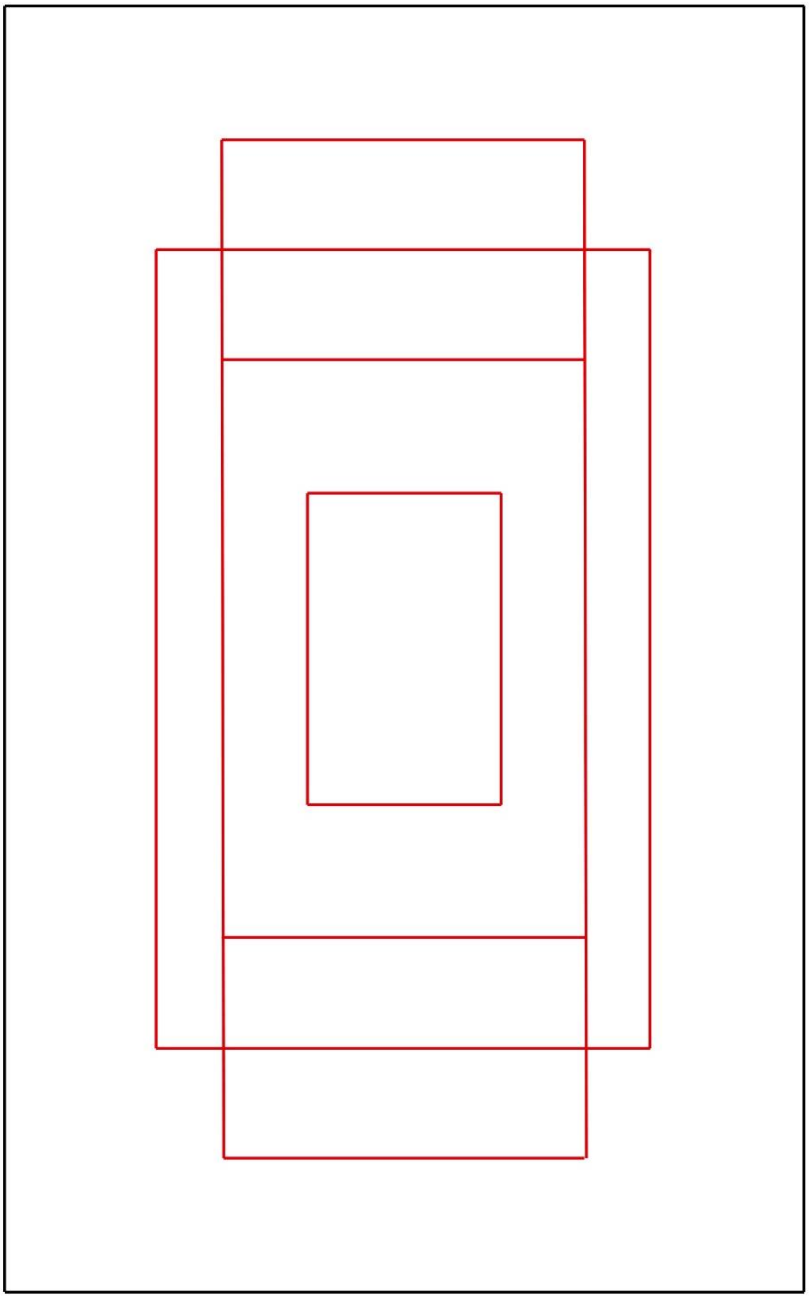
“Aplicado a la distribución asimétrica del peso horizontal, esto significa que la parte izquierda del campo, como base de la visión que es, puede acomodar objetos más pesados, en tanto que los objetos de la derecha reciben un peso suplementario en virtud de su distancia a la base: el efecto de la goma elástica.”[314]

Lo expuesto por Arnheim no será de extrañar para cualquier persona familiarizada con la creación y lectura de imágenes, ya que resume uno de los axiomas compositivos clásicos en el lenguaje visual.

Los espacios de mayor interés visual ejemplificados en el esquema anterior, junto a las bases de la composición visual, permiten establecer y balancear los elementos que componen la imagen, teniendo en cuenta la distribución de pesos visuales y pudiendo conjugar en esta composición formas y colores.

[314] ARNHEIM, Rudolf. 1988. Op. Cit.: p.49

En el formato vertical, la distribución de pesos visuales es distinta, ya que existe una diferencia fundamental en la percepción como un recorte de algo mayor, de un plano que continúa más allá de los marcos de la imagen, oponiéndose a la idea de totalidad. Este hecho viene dado por el marco de referencias que compone el mundo visual.



Esquema 16. Distribución de puntos de interés principales de una imagen desde una composición áurea en formato vertical.

Se puede ejemplificar este proceso a través de la contemplación de un muro. Un espectador que ve una imagen de un muro en un formato vertical, generalmente, asume que el muro continúa más allá de los límites de la imagen, mientras que, si ve la imagen de dicho muro en formato horizontal, en primera instancia asumirá que la imagen

muestra un muro completo, necesitando de elementos que colaboren en la idea de que éste no concluye en los márgenes de la obra.

Este hecho tiene que ver con la percepción visual humana, ya que visualmente se percibe en el eje X, u horizontal, aproximadamente 180º, mientras que en el eje Y solamente se alcanza 130º (60º por encima de la horizontal y los 70º restantes por debajo), junto a la influencia de la línea de horizonte en la composición general del paisaje.

La mayor resolución y el foco de la atención humana se centra en un cono de 55º, donde se concentra el campo de visión binocular, en las direcciones vertical y horizontal desde los ojos del individuo, reduciéndose progresivamente la capacidad de recoger información visual cuanto más se aleje de este espacio.

La distribución vertical se percibe como un fragmento recortado de un espacio más amplio y busca la continuidad, esta idea aporta claves útiles en la construcción de la imagen en los términos deseados, con el objetivo de dirigir al espectador hacia el fuera de campo.

6.2.2. La importancia del fuera de campo en el reparto de influencias en la composición. La situación del espectador.

El análisis de la direccionalidad de la imagen, teniendo en cuenta el fuera de campo, deberá considerar la relación de los elementos pictóricos y extra pictóricos en la composición de la obra.

De este objetivo se desprende la problemática ligada a la integración de un espacio mutable desde un elemento estático. En diferentes apartados se ha resaltado la importancia de la situación espacial de la obra, en tanto en cuanto afectará a la percepción de la misma, en este caso, esta influencia se potencia por el papel protagonista de la imagen vaciada.

Grandes maestros de la pintura ya se percataron de la necesidad de comprender, no sólo la pintura, sino también su relación con el espacio: Rayman, Burri o Klein han sido objeto de estudio en esta tesis y han permitido extraer conclusiones fundamentales en la construcción de la imagen en los términos propuestos. El artista y profesor Juan Carlos Meana expone algunas claves sobre la percepción de la pintura en relación al espacio:

> *"La relación de nuestra sociedad con la imagen ha cambiado porque se ha abierto el espacio de la imagen en todas las direcciones y esto ha hecho que cambie la frontalidad de la mirada, con todo lo que implica de relación del sujeto con la imagen. A su vez, es evidente que esta extensión ha producido una inclusión de lo temporal, de manera que ya la imagen ha quedado asociada al movimiento, a lo cambiante, a lo expresivo, a la secuencia interminable. […] La imagen externa en la pintura, en su flujo, es puro cambio, nos arroja al vértigo imparable e insaciable de la realidad cambiante."*[315]

Este fragmento destaca cómo el límite entre obra y fuera de campo se diluye y cómo ésta debe adaptarse al flujo continuo de secuencias de imágenes que la rodean derivadas de la suma de contextos en los que se integra.

[315] MEANA, Juan Carlos, 2015. *La pintura de frente o la frontalidad de la pintura.* En: *Arte + Pintura*. [En línea] España: Consello da cultura Galega. [consulta: mayo de 2022] Disponible en: http://juancarlosmeana.es/textos/textos_sobre_creacion/La_pintura_de_frente_o_la_frontalidad_de_la_pintura.2014.pdf pp.49 -50

La investigación artística desde el campo expandido resulta fértil en la búsqueda de derivas de la consideración del entorno como parte activa de la obra pictórica. El artista ruso El Lissitzky realiza obras elaboradas bajo la premisa de la integración del espacio y la superación del marco de la misma. Propone los Proun, descritos como proyectos para la afirmación de lo nuevo, donde combina las superficies planas características del suprematismo con influencias del constructivismo.

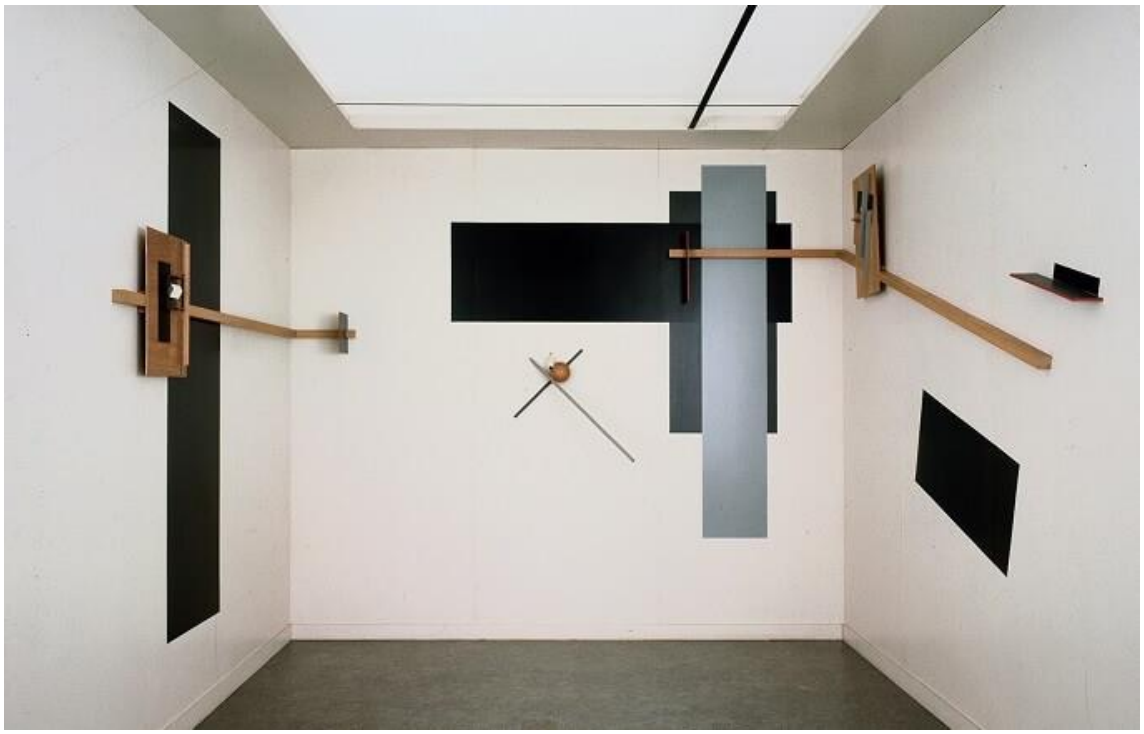


Fig. 67. LISSITZKY, Eliezer Márkovich 1923. *Prounenraum*, Reconstrucción Museo Picasso de Malaga, 2014. 3,20 x 3.64 x 3,64 m. Museo Picasso de Málaga. España.

Es uno de los primeros intentos desarrollado en los años veinte del siglo pasado de superar los límites de la bidimensionalidad del lenguaje pictórico, elaborando una obra soportada en los planos vertical y horizontal de la realidad. Se propone el recorrido por el espacio y la inmersión del espectador en la obra con la condición de ser desarrollada en una localización acorde a la imaginada por el artista. Como se expone en la web del Museo Picasso de Málaga:

> *"…Proun (Proyectos para la afirmación de lo nuevo), concebidos como un cruce de vías entre la pintura y la arquitectura. Conformados por elementos geométricos bi y tridimensionales, a menudo estaban representados de forma axonométrica, mediante proyecciones obtenidas a través de varios ejes, desafiando las relaciones espaciales y la gravedad."*[316]

[316] MUSEO PICASSO DE MÁLAGA, 2014. *El Lissitzky. La experiencia de la totalidad.* Exposición coproducida por el Museo Picasso de Málaga, junto con el Mart, Museo d´arte moderna e contemporánea di Trento e Rovereto, Fundació Catalunya-La Pedrera, Barcelona y La Fábrica, Madrid. [Consulta:

La propuesta está condicionada a desarrollarse en un espacio de unas características determinadas, siendo dependiente del mismo y modificándose en función del lugar en que se exhibe, pero abre la puerta a considerar la influencia del espacio en la recepción artística y supone un punto de referencia para muchos de los artistas que estudiarían esta influencia en años futuros. Como escribe la doctora Leticia Azahara Vázquez:

> *"Su instalación pictórica con materiales de construcción es un paso más en la destrucción de la bidimensionalidad del soporte hacia las tres dimensiones, hacia el espacio real. El espectador puede rodear la obra y formar parte de ella."*[317]

Desde la imagen vaciada se persigue que la obra se adapte al Paisaje Social sin depender de una disposición espacial y contextual determinada, para permitir la proyección libre por parte del espectador. Se fundamenta desde la bidimensionalidad para proyectarse hacia el espectador y establecer la posibilidad de regreso a la obra.

La imagen vaciada deberá actuar como representamen y parte del objeto del signo I-T(f) al mismo tiempo; por ello, deberá mantener cierta flexibilidad al entorno en el que participa.

Así mismo, atendiendo a la importancia del fuera de campo en la constitución de la Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles, será necesario tener en cuenta la inducción, tal y como señalamos en el apartado anterior.

La participación del público en la recepción de la experiencia artística deriva de la igualdad de voluntades en la búsqueda de conocimiento. En la imagen vaciada el mecanismo que permitirá al espectador abordar la imagen y salir airoso, se dará desde la inducción, permitiendo la proyección de secuencias a través de la relación derivada del pensamiento en imágenes.

La imagen deberá proponer los fundamentos que permitan la salida y el posterior regreso del espectador hacia la obra, recayendo en él el cometido de deducir y proyectar desde la igualdad de voluntades con la obra. Como expone Arnheim:

16/06/2022] Disponible en https://www.museopicassomalaga.org/exposiciones-temporales/el-lissitzkyla-experiencia-de-la-totalidad

[317] VÁZQUEZ CARPIO, Leticia Azahara. 2015. *Revisión de la idea de pintura desde una perspectiva contemporánea: Desdibujando los límites.* Tesis Doctoral bajo la dirección de Pedro Osakar Olaiz. España: Universidad de Granda.

"La posición y fuerza de los diversos centros dinámicos de una composición son datos generados por la obra misma, mientras que el foco de atención, por ejemplo, depende por entero del espectador."[318]

Para que el signo I-T(f) genere un interpretante en el espectador vinculado al objeto del signo a través de la proyección, el representamen deberá ser el nexo que vincule ambas piezas del rompecabezas. Para ello, se deben tener en cuenta los mecanismos que existen a disposición del artista para vincular ambos aspectos.

Una de formas más extendidas de representación del espacio en el plano vertical es el mapa, transmitiendo al formato bidimensional el plano horizontal tridimensional. Se pretende la traslación de elementos volumétricos a espacios planos a los que se adjunta un mecanismo de lectura para que el individuo pueda relacionar los elementos reales con sus representaciones.

En la actualidad, grandes artistas emplean las lógicas representativas del mapa sin un afán científico de representar una realidad objetiva, sino que se desarrollan en ámbitos subjetivos, permitiendo apelar a espacios relativos al propio autor, basados en sus experiencias previas.

La obra de Mark Bradford *A truly rich man is one whose children run into his arms when his hands are empty.* (2008)[319] es un buen ejemplo de lo que aquí se pretende visualizar. Este cuadro expone cómo desde la creación de un mapa subjetivo, basado en la experiencia previa del artista, se genera una imagen que apela al conjunto de espectadores con experiencias similares relativas a su territorialidad humana y espacios de acción, generando sensación de cercanía a través de un espacio difuso que no llega a concretarse en la representación gráfica de ningún núcleo urbano.

La lógica detrás del mapa dirige al espectador hacia el fuera de campo, fomentando una dualidad de proyecciones desde la orientación y el movimiento por el espacio. Su aplicación pasará por la integración de elementos modificables que asuman la actualización de secuencias basadas en el Paisaje Social. Para alcanzar este objetivo la imagen propuesta se constituye desde lo imaginal, permitiendo generar una obra que asuma las modificaciones del paisaje en el que se inserta.

Las bases de la construcción del mapa son válidas para establecer las vías de salida y retorno al fuera de campo siempre y cuando éste tenga en cuenta su volatilidad,

[318] ARNHEIM, Rudolf. 1988. Op. Cit.: p. 48

[319] Véase Figura 22. Cap 3.4.3. La obra como elemento de cohesión. p. 104

el representamen debe ser capaz de permitir la orientación en el fuera de campo, pero al mismo tiempo tener la flexibilidad suficiente para permitir la proyección.

6.3. El retorno desde el fuera de campo a la imagen mediante la proyección.

Hasta ahora se han expuesto las condiciones necesarias para la creación de una imagen de carácter centrífugo, así como los mecanismos que permitirán que el espectador acceda al objeto. En el juego propuesto al inicio del capítulo se recoge la necesidad de permitir el regreso desde el fuera de campo, proyectando las acciones que suceden fuera de los límites de la obra en los elementos internos a la misma.

El espectador queda encargado de recorrer el camino de salida y entrada que propone la imagen y ésta deberá tener la capacidad de sustentar la información recogida. Como se ha avanzado anteriormente, la forma del interpretante del singo propuesto en la mente del espectador depende de las secuencias de imágenes previas que éste tenga; por tanto, el representamen en su construcción deberá ser de carácter abierto para permitir la proyección y constituir el signo I-T (f).

Superado el punto de la deducción, el grado cero de las formas expuesto por Deleuze – véase cap. 4.1. – dónde será el espectador quien busque de forma activa acceder a la imagen y deducir el signo, el proceso de retorno se da desde la proyección, proponiendo la construcción de una imagen que asuma la reorganización de su Atlas Mnemosyne y permita que una nueva imagen nazca de cualquier punto de la imagen precedente.

El objetivo de este subapartado se centra en exponer los elementos formales que conjuguen los procesos de deducción y proyección con el fin de permitir la actualización del representamen. La aplicación de ambos procesos en la recepción de la obra de arte permitirá la entrada y salida de forma efectiva de los márgenes de la imagen.

Se postula que exponer el conjunto de elementos formales que permiten la construcción de la imagen transmitirá al contemplador aspectos relativos a la representación, direccionalidad y el mecanismo que la sustenta permitiendo establecer un espacio fijo al que regresar y que, a su vez, permita la proyección.

Para fomentar que el espectador acuda al fuera de campo, se debe visibilizar la opción del retorno: una expectativa de campo. Zaparín describe esta necesidad desde la siguiente explicación:

> *"La mirada humana no es automática sino inteligente y selectiva. Busca aquello que le interesa según un marco previo de expectativas. […] Podemos aventurar que el fuera de campo no funciona por sí mismo y necesita una expectativa de campo para ser eficaz."*[320]

Si al contemplador se le otorgan las llaves de la composición, se posibilita que éste acceda nuevamente a la imagen y que actualice su significado de forma simultánea a las secuencias de imágenes que permiten la deducción. Por tanto, la deducción, en combinación con el conjunto de estructuras que la hacen posible en la imagen, será la génesis de la proyección.

La exposición de los elementos que componen la estructura actuará como la base del regreso, como director de la visión del contemplador. Si se muestran los elementos que han permitido la salida del margen de la obra, el espectador encontrará el punto de partida y podrá regresar a él. Éste será el primer paso del retorno, pero será necesario asegurar un espacio abierto a la actualización de la proyección del individuo.

Esta sucesión de procesos concluye en que una imagen, campo, dirige hacia un fuera de campo que, a su vez, actualiza el campo original proponiendo una nueva salida hacia el fuera de campo.

En lo referido al retorno a la obra desde la proyección, el estudio debe partir de una realidad actual, no persiguiendo la representación de los medios que permiten la construcción de la imagen como desarrollaron en sus obras los maestros de la pintura Vermeer, Van Eyck y Velázquez, sino que se dará desde la muestra de los elementos compositivos que permiten la construcción de la imagen.

[320] ZAPARÍN, Fernando. 2007. Op. Cit.: p.6.

En el lenguaje pictórico contemporáneo se encuentran algunos ejemplos que permiten proponer mecanismos para resolver esta cuestión. El maestro de la pintura contemporánea Antonio López se vale de estos procedimientos en la creación de la imagen *La familia de Juan Carlos I* (2014) en el que mantiene deliberadamente los recursos técnicos empleados en la construcción de la imagen.



Fig 68. LÓPEZ, Antonio, 2014. *La familia de Juan Carlos I*. Óleo sobre lienzo. 300 x 339,5 cm. Palacio Real de Madrid. España.

El artista apuesta por mostrar los elementos necesarios para la construcción de la imagen desde la realidad actual. Permitir al espectador acceder a estos procesos pictóricos actuará como contrapeso de la realidad virtual propuesta mediante el uso de la perspectiva. En esta obra, Antonio López expone la realidad actual como metodología para acercar por parte del público a la imagen.

Para asegurar el regreso desde el fuera de campo, la imagen vaciada debe proponer un espacio que permita la proyección, dónde el contemplador pueda depositar su interpretante actualizado para que éste genere un nuevo representamen. Esto es congruente con lo expuesto en capítulos anteriores acerca de cómo una imagen puede generar una nueva si asume la proyección del espectador.

Símbolos abiertos a la proyección: Otro de los aspectos metodológicos que permiten a la imagen concluir en el interpretante, se da desde la introducción de los símbolos abiertos a la proyección en la obra. Su constitución en la imagen concluye a través de la combinatoria de línea y mancha para generar un espacio proclive a la recepción de la deducción del espectador, tras haber accedido al fuera de campo.

El símbolo debe actuar como receptor de la proyección de secuencias y debe ser flexible a las mismas, permitiendo reorganizar el Atlas Mnemosyne del espectador. Será el eje que permita generar una expectativa de campo y, por tanto, posibilitar el retorno del espectador a la imagen para la activación del último proceso relacionado con la construcción del signo.

Siguiendo el objetivo de una imagen basada en el desarrollo que se fundamente en la realidad actual, lo que Lacan describe como real, y que constituye el fuera de campo al que se dirige al espectador, será necesario establecer un nexo entre ambos para ampliar la realidad que percibe el espectador. Como describe la doctora Ainoa Olaso:

> *"La realidad es el conjunto de las cosas tal cual son percibidas por el ser humano; lo real es el conjunto de las cosas independientemente de que sean percibidas por el ser humano. […] A través del uso de los símbolos, se produce la integración en esa aparente disociación entre la realidad y lo real."*[321]

El acceso al objeto, lo real, para componer la realidad, el interpretante, se da desde la flexibilidad de este recurso, permitiendo la deducción y fomentando la proyección. A continuación, se exponen los elementos representacionales básicos que permiten la construcción del símbolo en el espacio pictórico.

Las herramientas que permiten la construcción del símbolo parten de la representación. El punto como unidad mínima representativa y la línea como base de la construcción de la forma.

[321] OLASO DELGADO, Ainoa, 2016. Op. Cit.: p.39

La línea es el elemento básico de la construcción en la representación artística marcando los ritmos y movimientos internos de los objetos que constituyen la representación. Consideramos que el punto partida de nuestro análisis serán las formas simples que confluyan en una composición compleja que se desarrolle en los términos propuestos.

La línea proporciona al símbolo movimiento, dirección, vibración… y su conjunto construirá las formas abiertas a la proyección del espectador. La línea y el punto son los elementos que nos permiten establecer el inicio de la imagen, tanto a nivel compositivo como para la construcción de las formas que la construyen. Gestionan los espacios visuales que constituyen la imagen y nos servirán para responder a las necesidades derivadas de la creación de una composición de carácter centrífugo.

La línea permite establecer planos de profundidad visual en la obra y, del mismo modo, también posibilita abrazar la bidimensionalidad del cuadro, poniendo en valor esta cualidad y dirigiendo la vista más allá de los márgenes de la obra. Actúa como agente organizador y estructurador de la imagen, permitiendo generar movimiento en una imagen estática.

Estudiamos algunos de los ejemplos más directos relativos al uso de la línea en estos términos. Se parte de los presupuestos de la corriente Neoplasticista, ya que sentaron las principales bases de la construcción de la imagen en torno al uso de la línea, convirtiendo este elemento en el eje central de la construcción de la imagen, haciendo evidente su protagonismo en la misma. Estas aproximaciones serán el punto de partida en la construcción visual de una imagen vaciada.

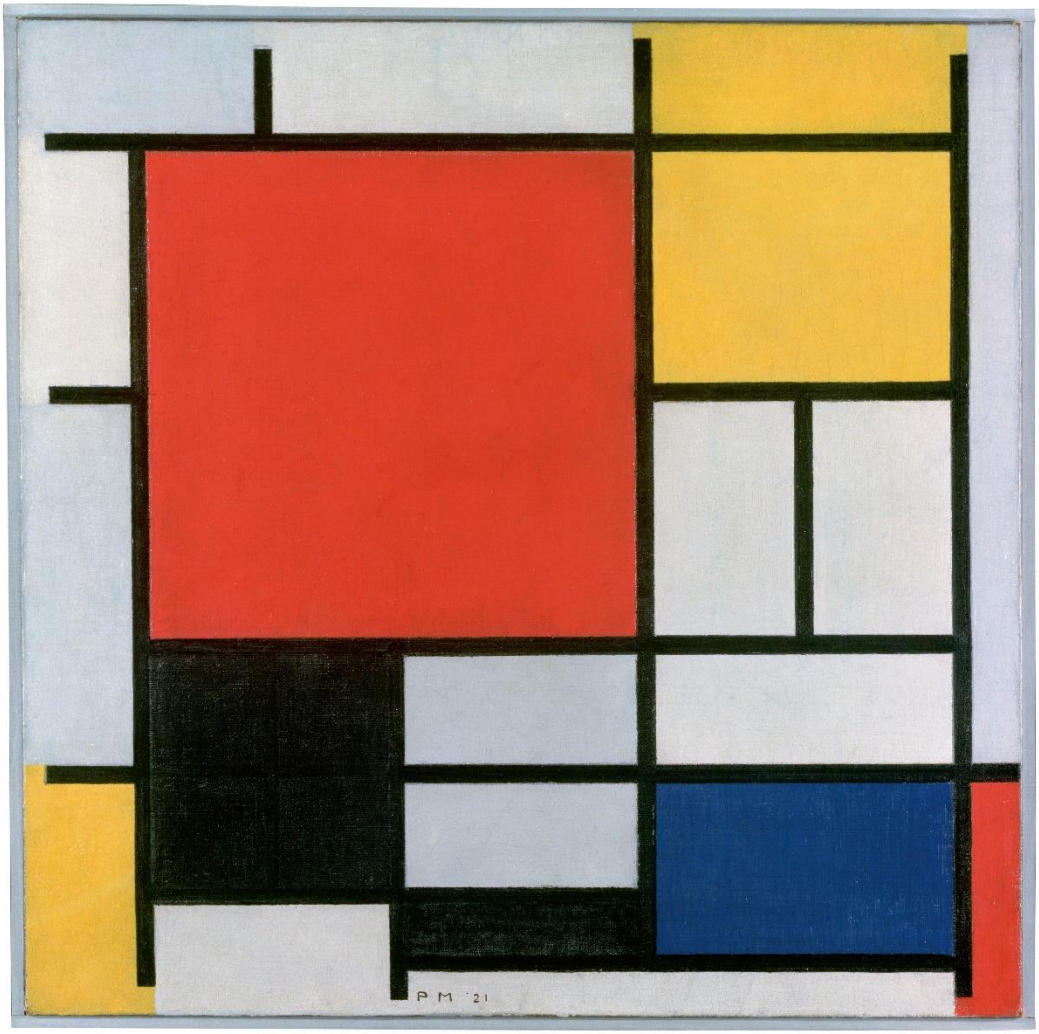


Fig. 69. MONDRIAN, Piet. 1921. *Compositie in rood, geel en blauw*. Óleo sobre lienzo. 59.5 x 59.5 cm. Gemeentemuseum. Paises Bajos.

Nos interesan principalmente los aspectos relacionados con la exclusión de lo individual y del objeto, elementos que limitan la temporalidad y el espacio de la imagen y su búsqueda de universalidad, cualidades que permitirán a la imagen vaciada actuar como representamen de la Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles. Como se describe en la publicación *Arte desde 1900* (2006):

> *"La cuestión no es ya la traducción (o, puesto que se trata de establecer un conjunto de signos arbitrarios que conviertan el mundo real en una figura geométrica, sino la representación en el lienzo de las leyes de la dialéctica que rigen el mundo, visible o no."*[322]

[322] FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind., BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D., 2006. Op. Cit.: p.149

Mondrian propone una obra visualmente sencilla y agradable desde una gran complejidad compositiva, racional y funcional en sus formas. Las líneas junto a los colores compensan la imagen sin recurrir a la simetría y en muchos casos se basa en la composición áurea que se ha analizado anteriormente. El artista emplea únicamente líneas verticales y horizontales en la construcción de la imagen con la idea de eliminar cualquier carácter relacionado con la perspectiva:

> *"El principio de reducción de Mondrian es el de la tensión máxima: una línea recta no es sino una curva tensada. El mismo argumento sirve para las superficies (cuanto más planas, más tensas) y pronto se aplicaría al color."*[323]

El artista busca representar y simplificar la naturaleza, creando una superficie dividida en coordenadas verticales y horizontales, proponiendo que todo lo que se encuentra en la naturaleza puede ser medido y representado de una manera simple, eliminando deliberadamente la proposición de crear una realidad virtual desde el uso de la perspectiva.

En la obra de Mondrian encontramos elementos que consideramos clave en la producción de la imagen vaciada, que ejemplifican como la sencillez visual no tiene porqué ir en detrimento de una composición compleja, simplificando una realidad que sobrepasa el marco de la obra. Propone un ejemplo que evidencia que la representación de lo real no depende únicamente de los artificios de la realidad virtual como es la herramienta de la perspectiva.

En este trabajo estudiamos las bases de la representación que nos propone Mondrian para adaptarlas a una imagen visualmente sencilla que permita abordar una realidad compleja. El uso de la línea no se limita únicamente a marcar los espacios de la obra, sino que también permite la construcción de espacios abiertos a la proyección.

La línea como componente de construcción del signo abierto a la proyección es un recurso que permite ser modulado de múltiples formas, facilitando aproximaciones igualmente válidas desde presupuestos visualmente diferentes.

La línea como recurso para generar espacios: Siguiendo el recorrido por alguna de las mayores obras que priorizan el uso de la línea producidas en el siglo XX, nos detenemos en la obra del artista estadounidense Jackson Pollock, que propone un uso de este elemento compositivo visualmente opuesto, pero metodológicamente muy similar al desarrollado por Mondrian.

[323] Ibidem.: p. 150

La imagen se compone desde un entramado de líneas que sirven a la construcción general de la obra, poniendo en consideración un nuevo espacio sin fronteras. Esta disposición ante el uso de la línea como materia, evitando su uso como delimitador de formas y en última instancia, del espacio, determina una inversión al uso de este recurso del lenguaje pictórico realizado hasta el momento.



Fig. 70. POLLOCK, Jackson, 1948. *Number 1*. Óleo y esmalte sobre lienzo, 172,7 x 264,2. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Estados Unidos.

El uso de la línea en este sentido va más allá de la ordenación del espacio, hasta transformarla en el elemento que constituye la imagen, creando un entramado de volúmenes y un juego de planos basados en la ambigüedad.

El artista estadounidense Edwin Partker “Cy Twombly” Jr. propone el uso del recurso que nos ocupa como elemento central en su obra desde una perspectiva diferente a la de los artistas mencionados previamente, de manera más cercana al interés de esta tesis. Seleccionamos de entre toda su extensa producción, quizá por su semejanza a los muros, sus denominadas Pinturas de Pizarra en las que encontramos muchos de los elementos a los que nos referimos con el uso de la línea para la creación de símbolos sin un significante definido.

Cy Twombly nos propone obras visualmente sencillas y compositivamente impolutas, una caligrafía que no se refiere a ningún abecedario que, partiendo desde los

mitos clásicos a través del simbolismo romántico, el artista transmite de una forma abierta al espectador.

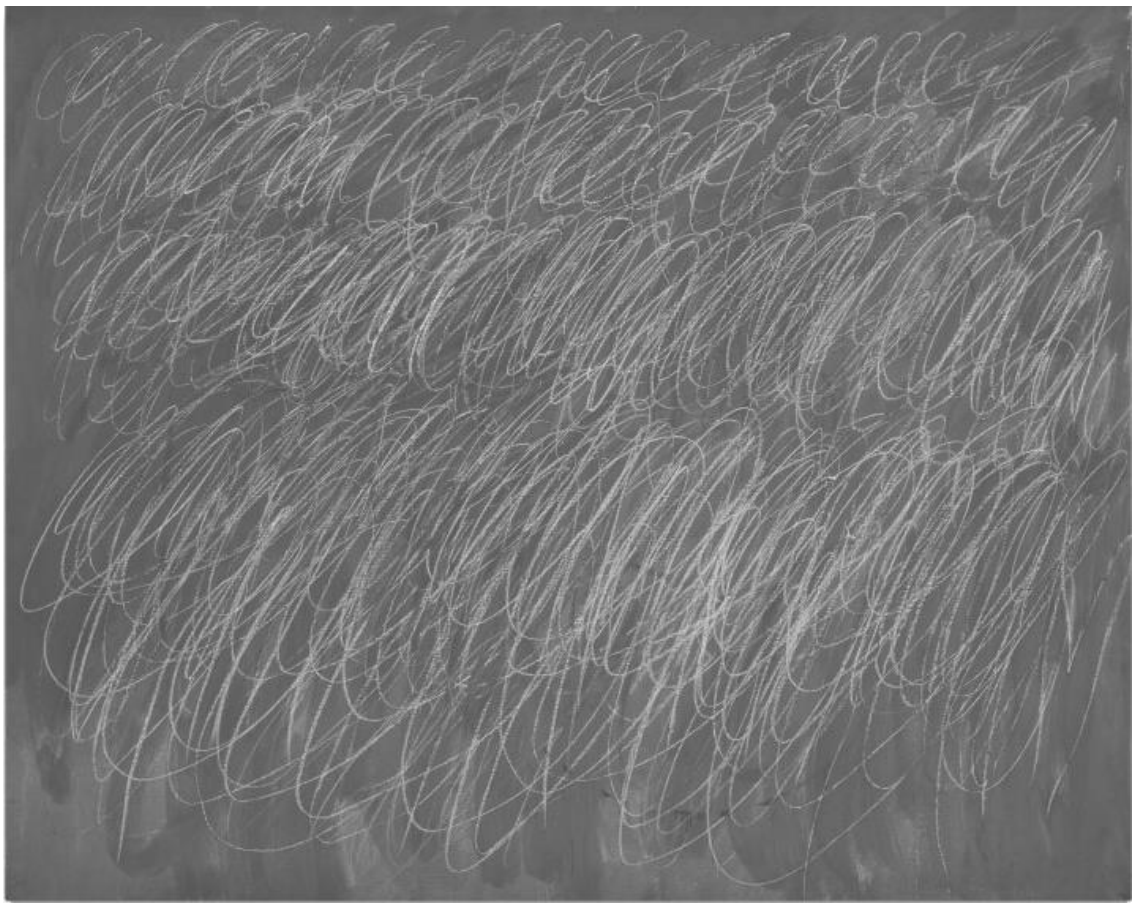


Fig. 71. TWOMBLY, Edwin Parker, 1970. *Untitled (Rome)*. Óleo y ceras sobre lienzo. 154,9 x 194,9 cm. Colección Particular.

En la obra *Untitled (Rome).* (1970) el artista nos muestra un espacio que recuerda a una pizarra de colegio que ha sido garabateada sin llegar a formar ninguna palabra, y es en estos trazos donde se encuentra un punto de conexión con la recepción abierta de la imagen.

El garabato es el recurso empleado por los niños para representar el mundo que les rodea, un mundo con una distorsión de tamaños que se ve reflejada en sus dibujos, en la obra de Twombly los garabatos reflejan esta estética infantil que podríamos llamar naif. La doctora Ana Sarahi expone:

> *"Cy Twombly posee un lenguaje en sus obras que puede acercarse a los trazos de un niño, en sus pinturas sobre pizarras y desde el expresionismo abstracto presenta*

una estética en la que se puede descifrar una suerte de apropiación del pensamiento infantil."[324]

Cy Twombly nos propone un espacio en el que el grafismo es la piedra angular sobre la que se construye la imagen, pero no es un lenguaje al que estemos acostumbrados, está en el terreno de la ambigüedad, donde de un primer vistazo podríamos reconocer un alfabeto, pero que al detener nuestra mirada y recorrer la imagen de forma activa, comprendemos que los símbolos que componen la imagen no tienen un interpretante que ya hayamos aprendido. Como escribe Carmen Jiménez Suero:

"Genera un trabajo entre la dualidad de la escritura y la imagen. Twombly nos conduce sigilosamente para romper el marcado estereotipo estético, para incitar en nosotros un esfuerzo de lenguaje."[325]

Continuando con este estudio del símbolo propuesto por Twombly en sus obras Roland Barthes escribe:

"No hay nada escrito sobre esta superficie de Twombly, y sin embargo esta superficie aparece como el receptáculo de todo escrito. […] Lo que hay de escritura en la obra de Twombly nade de la propia superficie. […] Lo que se impone no es ya una u otra escritura, ni siquiera el acto de la escritura, sino la idea de una textura gráfica: La obra de Twombly dice escribible como se dice portátil o comestible."[326]

El uso de los símbolos en estos términos, permite al espectador proponer el significado para la imagen y las formas que la componen, acercándonos así a los símbolos de proyección abierta.

Si combinamos los postulados del neoplasticismo, y concretamente de Mondrian, con los de Cy Twombly encontramos un espacio fértil para la creación de imágenes en las que materia y línea dialogan de forma orgánica.

El artista danés Søren Sejr propone el uso de la línea como un elemento compositivo y edificador de la obra de igual carácter a la materia, en la imagen ambos

---

[324] SARAHÍ VITERI VELÁSTEGUI, Ana. 2018. *Percepción de la realidad desde la infancia.* En: *Repositorio Digital USFQ.* [Consulta: junio de 2022] Ecuador: Universidad San Francisco de Quito. Disponible en: http://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/7664 p. 16.

[325] JIMÉNEZ SUERO, Carmen. 2014. *De la pintura a la gráfica. Una propuesta personal a través del gesto.* Trabajo final de master bajo la dirección de Dolores Pascual Buye. España: Universidad Politécnica de Valencia. p.61

[326] BARTHES, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Barcelona: Paidós Comunicación. pp. 165 y 166.

elementos dialogan para construir un espacio más homogéneo, en el que tanto la línea como el color actúen como balanza para alcanzar un espacio equilibrado.

En su obra, Sejr combina el espacio monocromo, en el que emplea diferentes empastes y tonalidades en el uso del color, con áreas de lienzo virgen, en los que dibuja y compone espacios de colaboración, desde la materialidad de la pintura al dibujo sobre un soporte sin preparación.

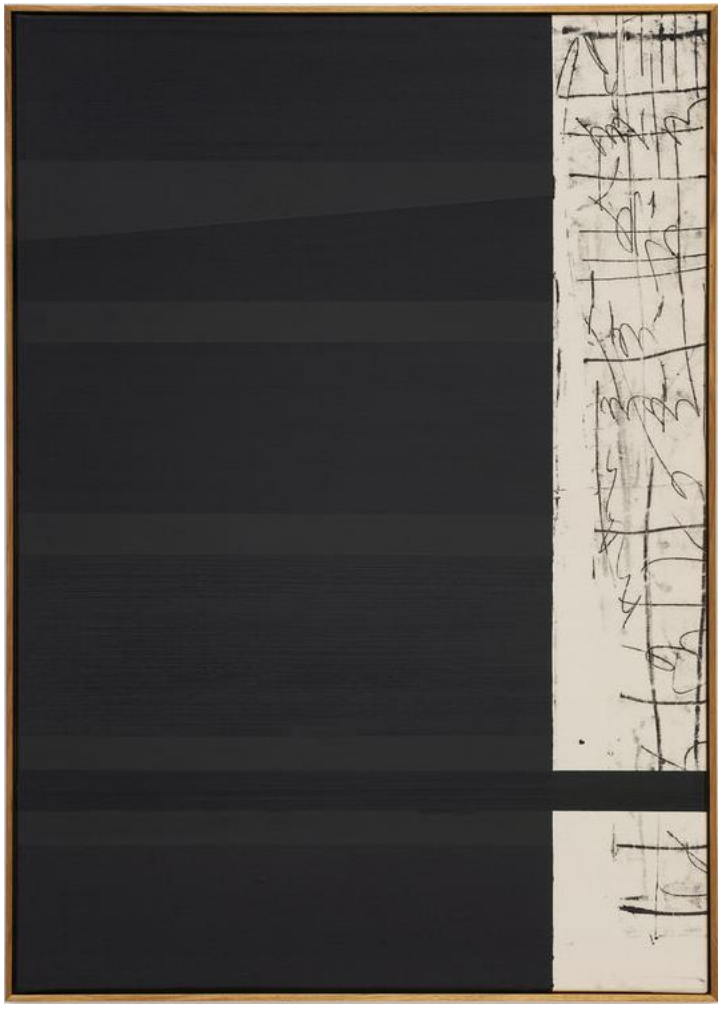


Fig. 72. SEJR, Søren. 2020. *Compsoition Black / Medium Lines*. Acrílico y óleo en barra sobre lienzo. 120 x 85cm. Colección privada. Dinamarca.

El artista nos demuestra en la obra *Composition Black / Medium Lines* (2020) cómo los símbolos y la materia colaboran en la construcción de la imagen, siendo capaces de compensar amplias masas de color.

Sejr emplea la línea como un mecanismo de representación abstracta, creando grafismos que componen los símbolos sin un significante definido, permitiendo al espectador establecer relaciones con significantes basados en su experiencia.

En las obras del artista danés se muestra un espacio en el que la dicotomía fondo figura queda difuminada, la línea sustenta la materia, pero ésta, a su vez, permite la proyección a través de los símbolos. Con un uso del grafismo similar al empelado por Cy Twombly, Sejr propone caligrafías sin un alfabeto definido, abiertas a un espectador emancipado que accederá a ellas desde la deducción.

Las diferentes aplicaciones de este recurso como elemento de ordenación y construcción del espacio así como el vehículo para desarrollar símbolos abiertos a la proyección, permiten proponer imágenes que respondan a la combinación de línea y materia para la construcción de un espacio abierto siguiendo los presupuestos expuestos a lo largo de esta tesis.

La puesta en práctica de los diferentes aspectos relacionados con el uso de la línea como elemento central de la composición de la imagen, ha desembocado en propuestas pictóricas en las que se busca establecer la viabilidad de su uso como recurso principal en la construcción de obras que respondan a los presupuestos de la imagen vaciada.



Fig. 73. SAN FRANCISCO, David. 2018. *Vuelta a casa I.* Óleo, acrílico, esmalte y papel sobre lienzo. 97 x 146cm. Colección particular. España.

Durante el estudio de los métodos de empleo de la línea, se realizan las piezas *Vuelta a casa I* (2018) y *Vuelta a casa II* (2018) como experimentación y condensación de los aspectos que hemos considerado clave en la creación de la imagen vaciada.

En las obras enfocadas a la aplicación práctica de este recurso, se pretende construir una imagen compleja que permita la ordenación del espacio pictórico desde una aproximación opuesta a la realizada por Pollock, ya que, en lugar de constituir el espacio a través de este elemento visual, la línea se constituye a través de la substracción de materia de un fondo que inicialmente ocupaba todo el espacio, con el fin de excavar la imagen desde la neutralidad.

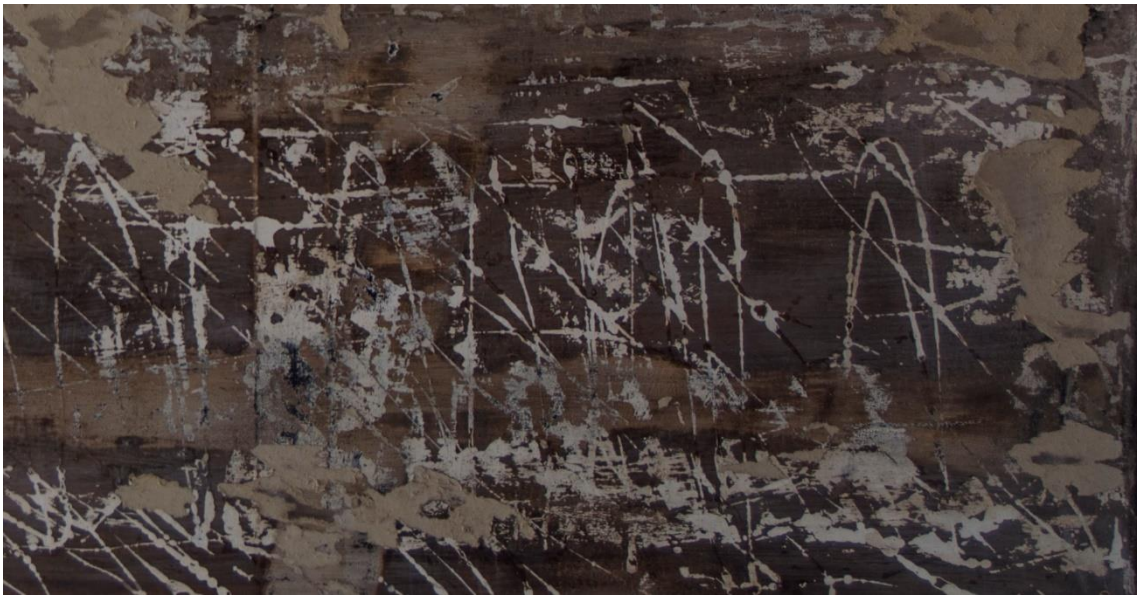


Fig. 74. SAN FRANCISCO, David. 2018. *Vuelta a casa II.* Óleo, acrílico, esmalte y papel sobre lienzo. 97 x 146cm. Colección particular. España. (Detalle)

En el detalle de la obra *Vuelta a casa II* (2018) observamos como la línea dialoga con la materia que compone los estratos superiores del cuadro, en un equilibrio en el que ambos elementos mantienen su protagonismo.

Incluir este recurso en la obra permite producir una imagen escribible, ya que, son elementos que, siguiendo la aplicación de Cy Twombly, crean un conjunto de símbolos que no tienen ni pretenden un significado concretado previamente. La línea en combinación a la materia permite la construcción del espacio de la imagen vaciada.

El lugar que ocupan los símbolos dentro de la imagen influye en la permeabilidad que éstos puedan tener ante la proyección del espectador. Kandinsky escribe sobre la posición del símbolo en la imagen, y como su movimiento supone un cambio en el mensaje que emite la obra:

> *"Todo objeto, sin excepción, ya sea creado por la naturaleza o por la mano del hombre, es un ente con vida propia que inevitablemente emite algún sentido."*[327]

[327] KAN KANDINSKY, Wassily, 1989. p.32

Los grafismos generados por la modulación de la línea, permiten situar al símbolo en el espacio de ambigüedad que colabore en la reorganización de las secuencias de imágenes mentales del espectador. A este respecto Kandinsky expone:

> *"La combinación de lo velado y lo descubierto será un nuevo posible leit-motiv en una composición de formas."*[328]

Como hemos advertido en capítulos anteriores, la permeabilidad de la obra y la inclusión del Paisaje Social de forma actualizada requerirá que la imagen tenga un carácter centrífugo dirigiendo al espectador a atender más allá de los límites de la misma.

El cuadro se convierte en frontera, en espacio de contacto entre el Paisaje Social en el que se inserta y el público que forma parte de la communitas. El acceso a la suma de contextos requiere de una imagen que permita al espectador proyectar en la obra la realidad más allá de su marco.

No solo los símbolos abiertos a la proyección intervienen en la integración del fuera de campo, sino que su situación en la imagen y su dirección facilitarán que el contemplador acceda a los márgenes de la obra e integre la situación contextual como un elemento más.

Deleuze propone desde el opsigno una imagen de carácter centrífugo basada en la proyección del fuera de campo – Véase capítulo 4.1.- Al trasladar el opsigno del lenguaje cinematográfico al pictórico, la imagen vaciada se construye en base a los mismos principios, buscando establecer un puente de comunicación entre el espectador y el Paisaje Social.

En una composición centrífuga los elementos se alejan del centro teórico y pueden llegar a ser excluidos total o parcialmente de la imagen, se pueden yuxtaponer o individualizar, todo ello con el objetivo de llevar al espectador a cuestionarse los elementos incluidos en la imagen y la dirección que le proponen. Como escribe Kandinsky sobre la situación de los elementos dentro de la imagen:

> *"La composición general puede estar formada por composiciones parciales, completas en sí mismas, incluso aparentemente opuestas, pero que sirven a la composición general."*[329]

[328] Ibidem.: p. 34

[329] Ibidem.: p. 31

La composición propuesta será unitaria, puesto que se busca un efecto global, buscando el todo, una síntesis de los elementos que dirijan al espectador hacia el fuera de campo.

Junto al revelado de la estructura interna de la obra, se plantea el uso de la refracción de la luz como una herramienta para la integración del Paisaje Social de forma directa. La consideración de este fenómeno físico como un elemento compositivo de carácter mutable permitirá involucrar al espectador como centro dinámico generando un vínculo entre la obra y la suma de contextos en la que se sitúa.

En los capítulos previos se ha enfatizado la importancia de esta consideración en la creación de una imagen vaciada que participe del objeto y sea capaz de generar un interpretante actualizado y actualizable en el espectador. Se han expuesto múltiples propuestas desarrolladas por grandes artistas en los paradigmas moderno y contemporáneo, que atienden a la influencia del espacio en la recepción de la obra de arte y en esta tesis acotamos la propuesta al uso de la luz desde la refracción sobre el soporte pictórico.

El reflejo será la forma de proponer un estrato cambiante y actualizable directo, que permita cierta concreción y colabore en la proyección de la imagen. Integrará al espectador en un proceso de negociación, haciendo patente la necesidad de desarrollo en la imagen.

Relación del individuo con el reflejo: La relación del espectador con el reflejo le permite establecer un vínculo directo con la imagen, ya que posibilita que éste se reconozca en la misma, así como el entorno que le rodea. Como escribe Carlos Gustavo Román:

> *"Se presenta, así, una unidad y continuidad entre el observador, la obra, el espacio de exhibición y los otros observadores, sin necesidad de unirlas con un hilo común más allá del tejido espacial"*[330]

[330] ROMÁN ECHEVERRI, Carlos Gustavo, 2011. *Espejos: transparencia, reflejo, contradicción e interacción.* En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas.* [Consulta: 28/06/2022] Nº 6. Pp. 65-80. Disponible en: //http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/ p. 69

La obra *Two-way mirrors* (1989) del artista estadounidense Dan Graham propone un espacio modificable hasta el extremo por el espectador, ya que su posición en la instalación hará que la percepción que éste obtenga dependerá del juego de transparencias y reflejos derivados de la posición espacial del individuo.



Fig. 75.: GRAHAM, Dan, 1989. Two-way Mirror and Hedge Labyrinth. Zinc rociado con acero, luna, cristal transparente y jazmín común. 220 x 600 x 900 cm. Fundación Banco Santander. España.

Al igual que ocurre en la obra *Monumento Espiritual* (1997) del escultor Jorge Oteiza, Graham propone un espacio protagonizado por los llenos y vacíos, con la diferencia de que la experiencia artística derivada de la obra recaerá por completo en el movimiento del espectador, variando la jerarquía de las unidades que la componen por la posición espacial del individuo.

Integrar este recurso en el lenguaje pictórico permite al artista generar un espacio que constituya una expectativa de campo y, a la vez, dirija al espectador hacia el fuera de campo. Se trata de integrar en la imagen un reflejo real, generado a través de materiales reflectantes, como por ejemplo el uso de diferentes metales, ampliamente utilizados en este lenguaje, que permiten generar nuevas aproximaciones hacia la imagen dependiendo de las condiciones ambientales.

Al ofrecer una imagen volátil, se debe tener en consideración las preocupaciones expuestas anteriormente sobre el espejo en la pintura, aunque su permeabilidad al espacio en el que se sitúa la imagen permitirá aumentar la flexibilidad que ésta ofrece al doble proceso de aproximación que debe desarrollar el espectador ante la obra.

El reflejo permite vincular al espectador con el objeto, fomentando la redistribución de los pesos de los diferentes centros dinámicos e integrando de forma activa al individuo en la imagen. Este recurso permite la reorganización y facilita una proyección actualizada, permitiendo superar la limitación del marco de la obra.

El espacio que ocupe este recurso en la composición deberá ser tratado en consideración con el resto de elementos, teniendo en cuenta el balance de los diferentes pesos visuales que permitan al espectador acceder a una imagen escribible desde su situación espacial.

El análisis sobre la versatilidad de los materiales refractantes y los diferentes procedimientos para su aplicación sobre el soporte artístico, acotado a materiales metálicos, se expone en el capítulo siguiente al igual que su posible combinación con el resto de recursos compositivos desarrollados anteriormente.

7. Aproximación técnica del desarrollo de los elementos metodológicos en torno a los Fondos Definibles.

Tras haber expuesto las diferentes consideraciones a tener en cuenta en la composición de la imagen vaciada, a continuación, se analizará la viabilidad de los materiales y su aplicación desde diferentes procedimientos técnicos que permitirán la construcción de una obra que responda al singo I-T(f).

El desarrollo del capítulo se establece desde una doble aproximación, primeramente, se expone el conjunto de materiales y procedimientos técnicos que vinculan la imagen con el objeto del signo. Seguidamente, se propondrán procedimientos técnicos relativos a la integración de materiales reflectantes en la obra que permitan incluir el espacio externo a la imagen, integrando al espectador y al espacio externo de la obra, de forma actualizada y actualizable.

Este doble desarrollo de procedimientos permite conseguir que el artista genere imágenes que respondan al doble proceso de deducción y proyección expuesto en el capítulo anterior.

La disposición y estructuración de los diferentes elementos dentro de la imagen permite facilitar la producción de un marco proclive a la introducción del espacio en la obra y fomenta la proyección de imágenes por parte del espectador que, conjugados con los procedimientos técnicos necesarios, darán como resultado una imagen vaciada que actúe como representamen del signo propuesto.

El estudio de los procedimientos para la construcción de la imagen vaciada requiere de un análisis comparativo de materiales a fin de determinar cuál de ellos ofrece una mayor riqueza de resultados y perdurabilidad en el tiempo.

Por la naturaleza de los procedimientos requeridos, se comparan resistencias químicas y mecánicas a diferentes agentes, así como su relación con el resto de materiales en función de su situación estratigráfica en la obra.

Se analiza la viabilidad de los materiales para su aplicación desde procedimientos que se ajusten a sus cualidades físico-químicas con el fin de formular la construcción de la imagen vaciada en los términos propuestos:

- Estudio y comparativa de las resinas sintéticas en dispersión acuosa en su aplicación como aglutinante, consolidante y barniz final.

• Pruebas experienciales sobre las resistencias mecánica y química de los materiales.

• Consecuencias de una mala praxis en la aplicación del procedimiento del grattage.

• Estudio de la aplicación de metales en la superficie pictórica y las consecuencias de una mala praxis.

• Propuesta de procedimientos alternativos de aplicación de metales sobre la superficie pictórica.

Por el carácter experiencial del estudio de los procedimientos descritos, se llevan a cabo diferentes pruebas que permitan proponer metodologías para una aplicación estable y perdurable en el tiempo.

El estudio de la introducción de materiales refractantes en la práctica pictórica conduce a una doble propuesta con la que se busca extender la perdurabilidad en el tiempo del material. De una parte, se lleva a cabo un procedimiento de aplicación de metales sobre superficies no conductoras ni magnéticas por medio de la electrolisis y, de otra parte, la aplicación de plata amoniacal adaptando el procedimiento tradicional de fabricación de un espejo.

Se seleccionan los materiales a estudiar y los procedimientos para su aplicación del amplio catálogo de materiales existentes en el mercado con el fin de obtener resultados válidos para generar una imagen vaciada que responda al signo I-T(f), teniendo en cuenta las consideraciones visuales necesarias derivadas del estudio de los elementos involucrados en la creación de una imagen en los términos propuestos.

7.1. Los Fondos definibles y su integración en la imagen. Resinas sintéticas en dispersión acuosa como material de construcción del muro.

Generar una superficie capaz de sustentar la deducción y la proyección por parte del espectador precisa de un análisis, tanto de los materiales como de los procedimientos, que permita generar un espacio ambiguo capaz de desarrollar la deducción por parte de quien contempla la obra.

Se han descrito los Fondos Definibles en capítulos anteriores como el sedimento de los rituales que quedan desactualizados y cuya función es sustentar los nuevos comportamientos sociales, el fondo sobre el que se produce la evolución del comportamiento humano. En la traslación de esta idea al representamen, y al igual que en apartado 5.2., partimos de la metáfora del muro, que incluye los planos vertical y horizontal del espacio, y alberga físicamente las vivencias y cambios de la sociedad en el que se inserta, producto de los factores humano y ambiental.

Varios artistas ya advirtieron la relevancia del conocimiento inscrito en los muros y en sus obras hemos encontrado claves que nos han permitido sentar las bases de la integración del objeto en la imagen vaciada.

Se acota el estudio de los procedimientos a aquellas obras construidas a través de procesos de adhesión y substracción de materia del soporte pictórico que permitan componer una imagen que revele su estratigrafía interna y se exponen ejemplos realizados por artistas referentes para esta tesis.

La obra matérica del artista Lucio Muñoz nos permite exponer alguna de las claves metodológicas que debemos trasladar a la creación de la imagen en los términos propuestos. La obra *Diciembre n.º 2.* (1958) refleja la combinación de los procedimientos de adhesión y substracción a los que nos hemos referido.



Fig. 76.: MUÑOZ, Lucio, 1958. *Diciembre n.º 2*. Técnica mixta sobre madera. 190 x 160cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. España.

En este cuadro, el artista compone la imagen a través de varios paneles de madera, de los que elimina materia a través de procedimientos mecánicos, estableciendo una imagen que hunde su contenido narrativo en el rastro creado por la substracción de materia, buscando una cohesión entre todos los elementos que componen la imagen, sin basarse en ningún idioma conocido: los símbolos apelan a la experiencia previa del espectador. Como describe el artista sobre la construcción del cuadro:

"La razón interna de la obra, lo que la hace convincente, es algo mucho más complejo que su propuesta o enunciado. Por supuesto que tiene que ver con el concepto, y hasta suele ser su consecuencia, pero tiene otros muchos ingredientes. Por eso os he dicho que hicierais más caso de los cuadros que de lo que se pueda decir de ellos."[331]

El artista trabaja en sus obras partiendo de la necesidad de añadir y retirar materia del cuadro, entendiendo que la creación de la imagen no es un proceso lineal, proponiendo la combinación de materiales extra pictóricos como recurso técnico que permite alcanzar la significación deseada. La técnica empleados por Lucio Muñoz en la construcción de las imágenes condensa varios de los elementos que consideramos necesarios en la producción del singo I-T(f).

La construcción de una imagen que sea análoga a una edificación expuesta a las inclemencias del paisaje en el que se inserta no puede darse desde un proceso lineal, que se constituya únicamente por la adhesión de materia, sino que requiere un proceso de substracción que responda a la idea de la evolución que sufren estas superficies en el Paisaje Social contemporáneo.

En el doble proceso de construcción de la superficie, la substracción de materia precisa un conocimiento específico sobre el material, ya que las resistencias química y mecánica serán factores que afectan a la estructura de la película pictórica. Cuanto mayor sea la cantidad de estratos involucrados en la creación de la obra, mayor será la relevancia de estos factores en su conservación.

Este análisis parte del estudio de las fichas técnicas y pruebas prácticas de diferentes materiales con el objetivo de obtener los resultados pictóricos deseados, buscando acotar el espectro de materiales viables con el fin llevar a cabo este planteamiento sin afectar a la integridad del cuadro.

Se aplicarán ambos procedimientos de forma intercalada y repetible hasta alcanzar el resultado deseado. Para generar la imagen final no podremos hablar de construcción sin tener en cuenta la substracción.

El muro se sitúa en un espacio expuesto a condiciones adversas, tanto ambientales como humanas; por tanto, requiere de materiales estables como base de su construcción. De igual forma, la imagen que se desea construir debe mantener su estabilidad y perdurabilidad en todos sus estratos y para ello es imprescindible un

[331] MUÑOZ, Lucio. 2006. *El conejo en la chistera. Escritos del artista.* España: Editorial Síntesis. p.75

correcto uso de los materiales que la compongan, atendiendo a sus propiedades e interrelaciones, con el fin de obtener una alta resistencia a los agentes fisicoquímicos.

Atendiendo a esta premisa, consideramos que las capas iniciales deberán ser de carácter magro, que no cierren el espectro de técnicas posteriores, es decir, que permitan la adhesión en cualquier momento de técnicas grasas sin ver afectada su estabilidad, hecho que no podría darse si el proceso se realizase a la inversa.

Del amplio catálogo de materiales magros que son susceptibles de ser empleados con fines artísticos, las resinas sintéticas son las que aportarán una mayor flexibilidad al ciclo de adhesión y substracción, y, gracias al amplio catálogo existente, el artista podrá recurrir a aquella que mejor se adapte a las necesidades pictóricas de la obra.

El uso de este material como aglutinante admite un gran abanico de posibilidades en cuanto a variedad de materias de cargas y pigmentos que permitan al artista adaptar el material en función del resultado perseguido, aunque éste deberá tener en cuenta que, por su base acuosa, los pigmentos y materias de carga deberán ser escogidos en base a sus propiedades fisicoquímicas para no comprometer la estabilidad de la obra.

Así mismo, se deberá tener en cuenta el resto de procedimientos en los que se va a involucrar el material para conseguir un resultado satisfactorio. Para alcanzar esta meta es imprescindible realizar pruebas que permitan establecer los valores óptimos en su concentración, así como estudiar las resistencias de cada resina a los disolventes químicos más habituales en el taller de un pintor.

Por la naturaleza de este estudio, el apartado se centra en las cualidades referidas al campo de la práctica artística, atendiendo a los aspectos químicos de las resinas para justificar las diferentes posibilidades que ofrece este material y a su relación con el resto de elementos que constituirán la película pictórica.

7.1.1. Resinas sintéticas en la creación de la imagen vaciada: aplicación y manipulación.

Las resinas sintéticas surgen de procedimientos químicos complejos basados en polímeros sintéticos, lo que permite a los fabricantes modificar la composición en función de los resultados deseados, aunque éstos no suelen facilitar fichas técnicas completas de los elementos que componen el producto final.

Atendiendo a las características generales de cada tipología de resina de origen sintético, se propone una comparativa entre sus cualidades principales para escoger aquella que mejor responda al interés propuesto en la tesis. Siguiendo la clasificación expuesta por el catedrático Manuel Huertas en su libro *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I* (2010), las resinas sintéticas obtenidas a través de la combinación de polímeros plásticos se dividen en polímeros sintéticos de adición y polímeros sintéticos de condensación[332].

Los polímeros sintéticos de adición responden mejor a los intereses prácticos de esta tesis, por su versatilidad y amplio catálogo de variantes, que permitirán ajustar el material al procedimiento empleado. Se ha ensayado con las variantes en dispersión acuosa, ya que, por el diluyente del material, se simplifican las consideraciones necesarias a tener en cuenta en su interrelación con el resto de materiales involucrados en la construcción de la obra.

Se descarta el estudio de los polímeros sintéticos de condensación como aglutinante en los estratos iniciales de la obra por su solubilidad en aceites, ya que, siguiendo la condición expuesta anteriormente, se pretende mantener un estrato pictórico magro que permita la adhesión de materias grasas en el momento que el artista lo precise.

Dentro de este grupo merece la pena resaltar que las resinas alquídicas, cuyas cualidades como médium, barniz y aglutinante resultarán muy útiles en la aplicación de materias grasas al soporte pictórico. Estas resinas serán perfectamente aplicables sobre un estrato estable compuesto por polímeros sintéticos de adición, ya que el diluyente de la resina alquídica no compromete la estabilidad de la película pictórica.

Las pruebas realizadas, y que se van a exponer a continuación, se plantean con el objetivo de obtener resultados fiables sobre su durabilidad y resistencia, valorando su

[332] HUERTAS TORREJÓN, Manuel, 2010. (a) Op. Cit.: pp. 203-207

capacidad de actuación como aglutinante, consolidante y barniz protector en los diferentes estratos de la imagen.

Dentro del grupo de resinas sintéticas por adición, las resinas más empleadas en la práctica artística son las resinas poliviníllicas, resinas poliacrílicas y resinas policetónicas.

Una de las resinas más extendidas dentro del campo de la pintura es la resina polivinílica en dispersión acuosa, por su alto grado de elasticidad y adhesividad, permitiendo que ésta se emplee como aglutinante en la preparación de pintura. En la actualidad existe un amplísimo catálogo de fabricantes que ofrecen diferentes modificaciones de este polímero, permitiendo ajustar la fórmula a los resultados deseados.

El estudio práctico de las resinas sintéticas en dispersión acuosa se inicia con la resina polivinílica que, por su accesibilidad y bajo precio, es un producto al que muchos pintores acuden recurrentemente.



Fig. 77. Prueba de aglutinante de resina polivinílica de la casa Eurocolor® en una concentración del 25% con pigmento negro marte sobre una preparación sintética de la casa Vallejo® de tonalidad blanca.

Este polímero en su uso como aglutinante permite constituir una película pictórica de gran resistencia y baja alteración por la luz y el envejecimiento, con muy buenas propiedades adhesivas y un bajo índice de refracción. Como este material presenta una baja resistencia a los disolventes más comunes que se encuentran en el taller de un pintor, su uso deberá ser meditado, estudiando previamente los diferentes materiales con los que la resina entrará en contacto. Como describen Mauro Matteini y Arcangelo Moles en el libro *La química en la restauración* (2001):

"Los acetatos de polivinilo […] presentan una buena resistencia al envejecimiento y son muy estables frente a la luz, resultando además insolubles en agua, pero forman fácilmente emulsiones acuosas y son normalmente solubles en cetonas, ésteres y alcoholes e hidrocarburos clorados. […] Suelen presentar buenas propiedades adhesivas, una aceptable transparencia a la luz y un bajo índice de refracción. Se utilizan como adhesivos y consolidantes en soluciones o emulsiones."[333]

A esta descripción del material y sus usos, la restauradora Ana Calvo añade en su texto *Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z.* (1997):

"Los restos en superficies pictóricas forman una película plástica, de difícil eliminación una vez seca. Es estable a la luz, aunque se oxida con el tiempo si está en contacto directo con la atmósfera."[334]

Por tanto, habrá que tener en cuenta que su uso como barniz final deberá ser considerado de carácter permanente por parte del pintor, ya que su eliminación podría afectar directamente a la integridad de la obra y debería realizarse por un restaurador cualificado. Así mismo, se debe tener en cuenta el segundo aspecto descrito por la restauradora Ana Calvo, que expone cómo el material sufre de un proceso de oxidación al contacto con la atmósfera. Ambas consideraciones permiten concluir que no es un material óptimo para su uso como barniz final y deberá ser protegido con un nuevo estrato compuesto por un material resistente a la oxidación ambiental.

[333] MATTEINI, Mauro y MOLES, Arcangelo, 2001. *La química en la restauración.* España: NEREA. p.219

[334] CALVO, Ana, 1997. *Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z.* España: Ediciones del Serbal. pp. 11 y 12

Se ha empleado como base para las pruebas la resina ofertada por la casa Eurocolor® que, en su ficha técnica[335], contiene datos que deben ser tenidos en cuenta para su uso como aglutinante pictórico:

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS:	
ASPECTO DEL FILM (en seco):	Transparente-Brillante
DENSIDAD (a 20ºC) (UNE-EN ISO 2811-1):	1,06 gr/ml. ± 0,03
CONTENIDO EN SÓLIDOS:	40%
SECADO:	30 minutos
REPINTADO:	4 - 6 horas.
RENDIMIENTO:	10-12 m²/L. (para 30-35 micras secas)
DILUCIÓN:	4 a 6 partes de agua por una de Látex
DILUYENTE:	Agua
Máx. COV, 2004/42/CE:	Cat. A/h: 30 gr/L.

Tabla 4. Ficha técnica Acetato de Polivinilo de la casa Eurocolor® proporcionada por el fabricante.

En la ficha técnica del producto el fabricante señala que este material es óptimo para su uso como preparación sintética, ya que el tamaño de la partícula permite el sellado de superficies porosas. Así mismo, el material tiene gran resistencia al lavado y una buena dureza superficial. Además, se incluye la disolución óptima del material para la aplicación de los usos descritos.

Para concluir las resistencias química y mecánica del material y darnos una idea de su viabilidad como aglutinante del estrato pictórico, se ha propuesto una serie de 8 pruebas en las que se aplica en una concentración ascendente en valores del 12,5%. Se ha pigmentado el estrato formado por este copolímero de un color oscuro sobre una preparación blanca para discernir las afectaciones que éste pueda sufrir ante las diferentes pruebas.

Consideramos que los agentes químicos empleados en cada una de las pruebas son los más comunes en el taller de un pintor y, por ello, será más probable que este material entre en contacto con alguno de los disolventes propuestos al emplearse en la creación artística.

[335] INDUSTRIAS QUÍMICAS EUROCOLOR, S. A. 2018. *Nº 12007000* En: *Pinturas-Eurocolor.com* [En línea] [Consulta: 15/09/2021] Disponible en: http://www.pinturas-eurocolor.com/resources/archivosbd/prd_documentos/bd7c7aef41f0028b64e7f6896a1521ce.pdf

Los resultados de la resistencia química del material a los cinco disolventes a los que ha sido expuesto se recogen en la siguiente tabla:

	Látex de la casa Eurocolor®							
	100%	**87,5%**	**75%**	**62,5%**	**50%**	**37,5%**	**25%**	**12,5%**
Agua	X	X	X	X	X	X	X	X
Acetona	X	X	X	X	X	X	X	X
Alcohol	X	X	X	X	X	X	X	X
A. Isopropílico	X	X	X	X	X	X	X	X
Aguarrás	X	X	X	X	X	X	X	X

Tabla 5. Estudio de la resistencia química de la resina polivinílica a agentes disolventes comunes.

De los resultados obtenidos, se puede concluir que, pese a presentar un buen resultado visual y configurar una película estable y perdurable en el tiempo, la vulnerabilidad, en mayor o menor grado, a los disolventes más comunes condiciona el abanico de materiales que el artista podrá introducir en la obra. Cabe destacar que las afectaciones por los diferentes disolventes se mantienen, pese a haber aumentado la concentración de resina en disolución que dicta el fabricante como la ideal.

En cambio, este material ha demostrado una gran resistencia a procedimientos de substracción mecánica, llegando a dañar la preparación de las pruebas. De los ensayos realizados se concluye que este copolímero no es un material óptimo para constituir una película pictórica sobre la que se aplique el procedimiento del grattage.

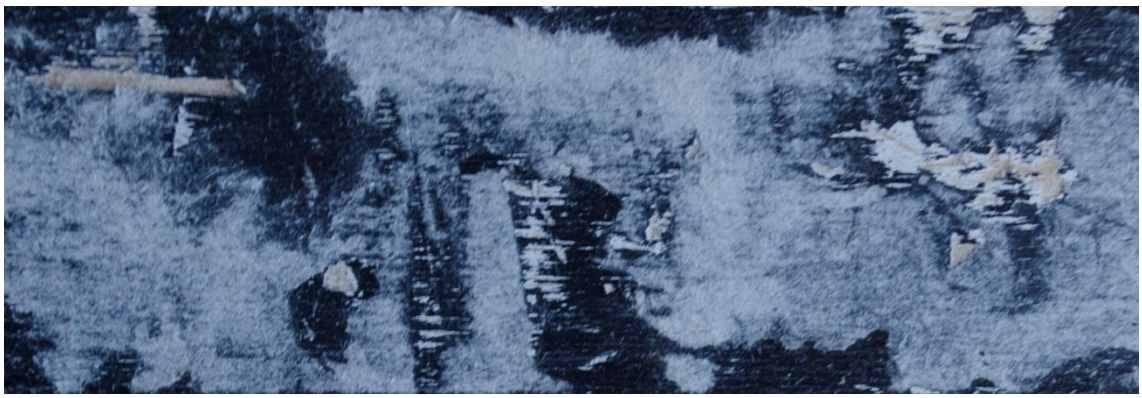
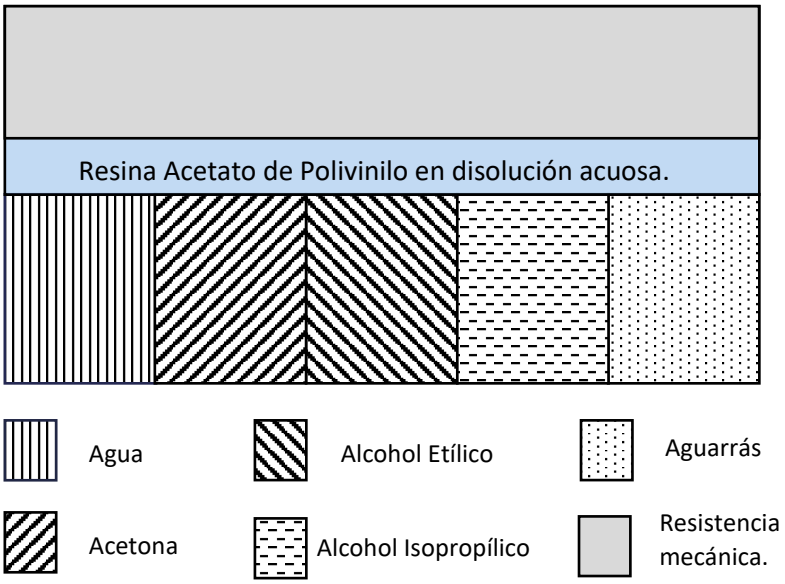


Fig. 78. Detalle de la comprobación de la resistencia de la resina polivinílica de la casa Eurocolor® en una concentración del 25%

Se sigue el siguiente esquema para realizar los mapas de alteraciones y extraer de forma visual los datos que ofrecen las pruebas:



Esquema 17.: Esquema de la maqueta de resistencia química y mecánica de la resina Acetato de Polivinilo en diferentes concentraciones.

El fabricante expone en el listado de características técnicas del producto que la disolución óptima del material es de 4 a 6 partes de agua por 1 de resina, esto supone que recomienda el uso del producto en un rango de concentraciones entre el 14,28% y el 20%.

Conviene remarcar que en los mapas de alteraciones que se adjuntan junto a este estudio del material, se ha comprobado en todos los niveles que existe afectación por cada uno de los disolventes, aunque ésta será inversamente proporcional a la cantidad de polímero en la concentración.

De las pruebas realizadas se desprende que la pigmentación de la mezcla en todas las concentraciones propuestas es cubriente; por tanto, si el fin deseado es simplemente su actuación como aglutinante para proporcionar coloración al soporte, sin tener más consideraciones en cuenta, se puede conseguir el resultado deseado a partir del 12,5% sin una pulverulencia observable. En cambio, si se desea proteger al soporte de afectaciones como la humedad o la degradación química por el contacto con disolventes, será necesario aumentar la concentración del material hasta un 87,5%, sin llegar a ser totalmente insoluble a los disolventes expuestos.

Si exponemos el material al contacto con materias grasas y el disolvente empleado es el aguarrás, podemos rebajar su concentración al 37,5% para formar una película relativamente estable a la acción de este disolvente.

La película formada por esta resina tiene una gran resistencia mecánica, lo que la hace idónea para proteger estratos pictóricos intermedios ante roces y arranques, pero si se desea, por el contrario, someter al soporte a procedimientos como el del grattage, deberá ejercerse una gran fuerza para vencer la resistencia de esta resina, pudiendo afectar a la integridad del resto de estratos pictóricos de la obra. Así pues, si se desea realizar una obra a través de este procedimiento, se desaconseja el uso de este material.

A continuación, adjuntamos las imágenes de las pruebas, junto a sus mapas de alteraciones que ilustran las conclusiones expuestas en los párrafos anteriores:



Fig. 79. Foto detalle resina vinílica Latex con saturación del 12,5% en disolución acuosa.

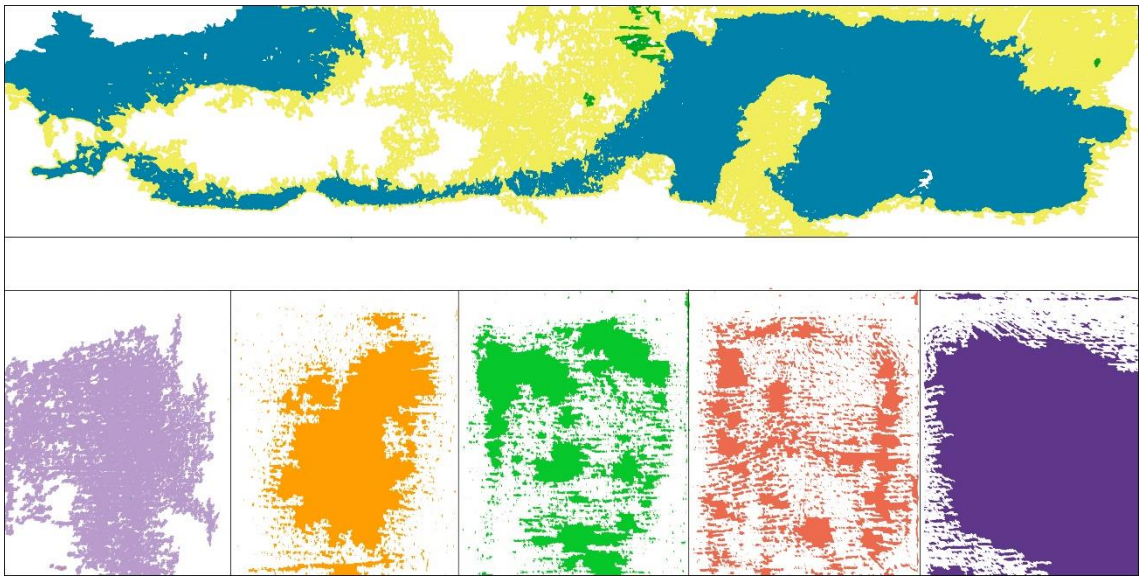


Fig. 80. Mapa de alteraciones resina vinílica Látex en disolución del 12,5%.

Parte Inferior

- Agua
- Acetona
- Alcohol etílico
- Alcohol Isopropílico
- Aguarrás

Parte Superior

- Alteraciones superficiales
- Preparación
- Soporte

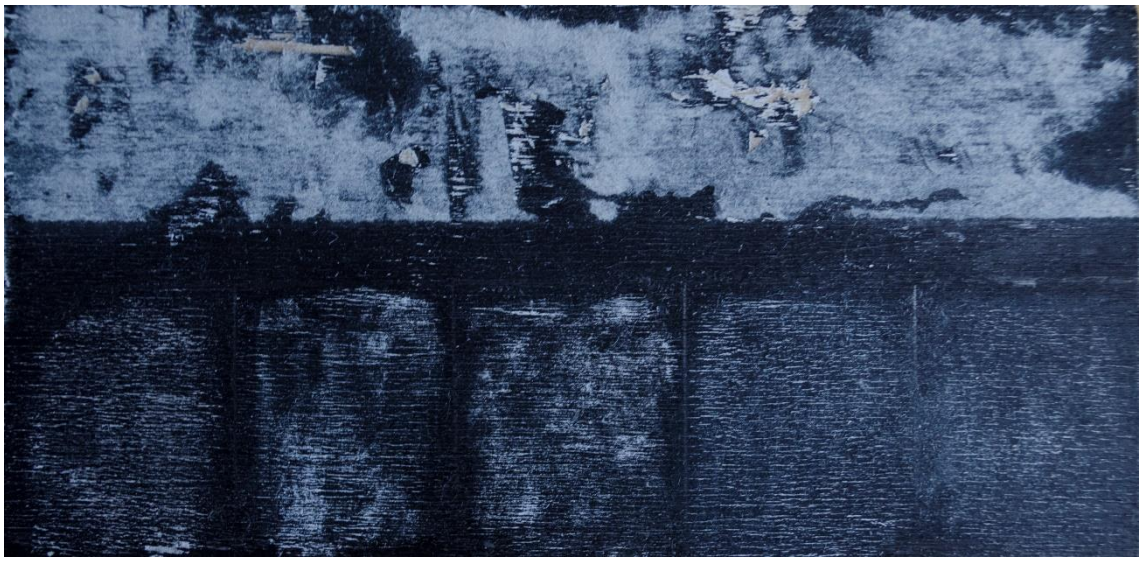


Fig. 81.: Foto detalle resina vinílica Latex con saturación del 25% en disolución acuosa.

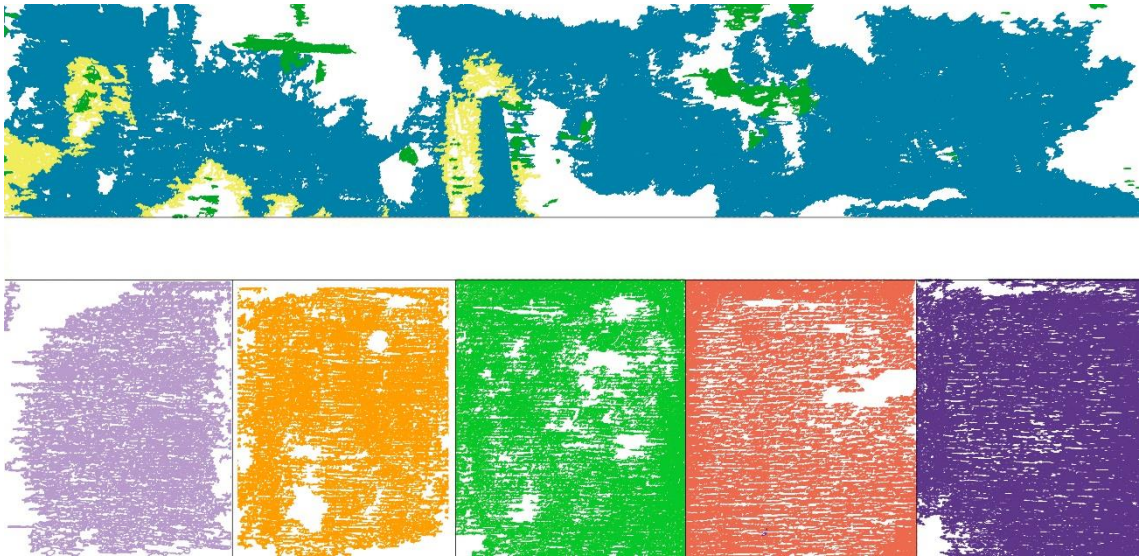


Fig. 82. Mapa de alteraciones resina vinílica Látex en disolución del 25%.

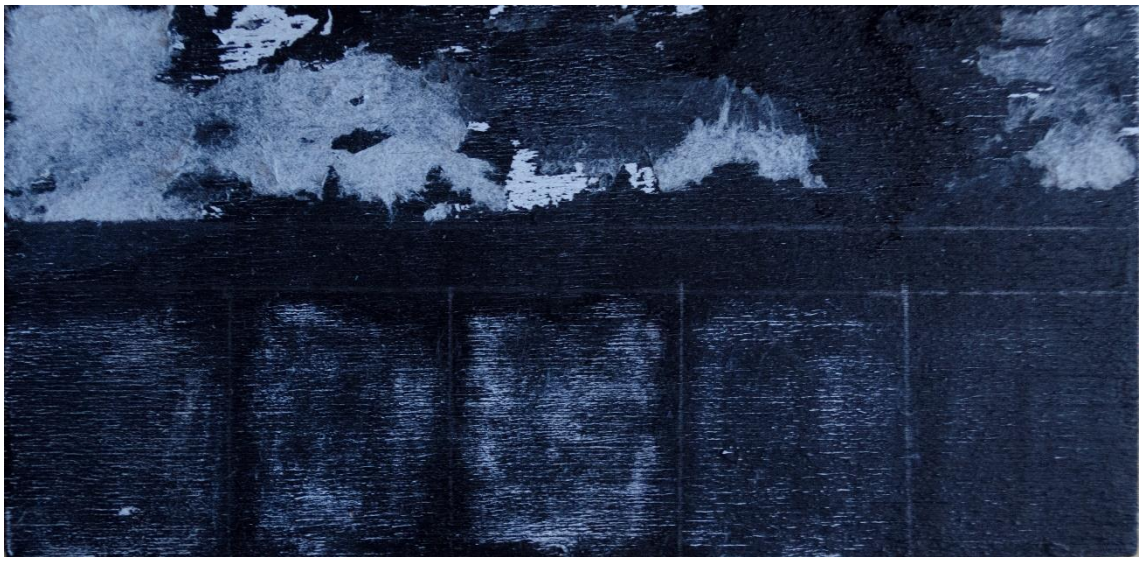


Fig. 83. Foto detalle resina vinílica Latex con saturación del 37,5% en disolución acuosa.

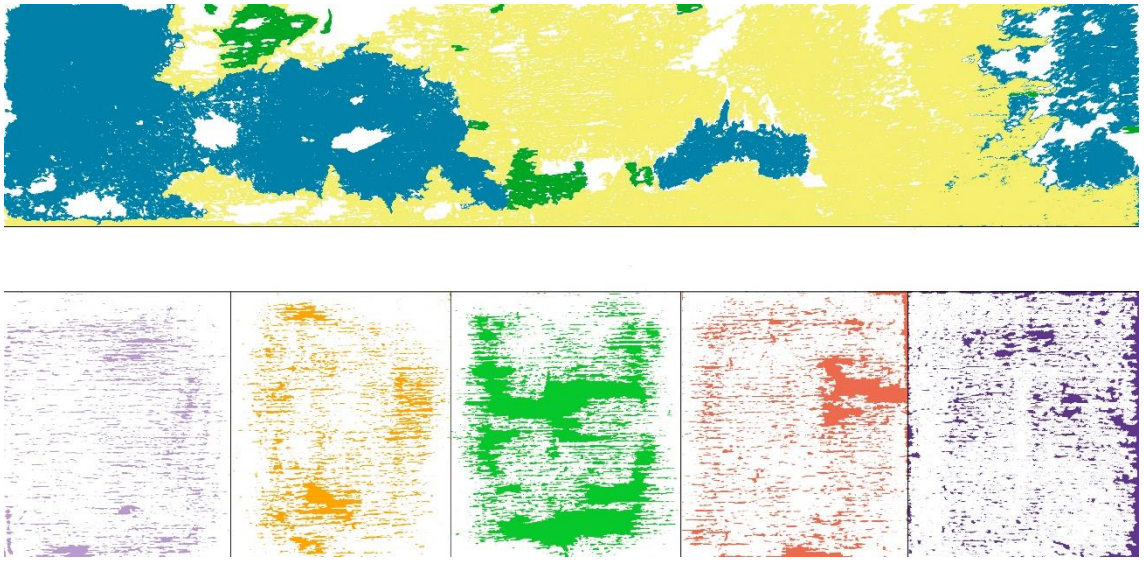


Fig. 84. Mapa de alteraciones resina vinílica Látex en disolución del 37,5%.

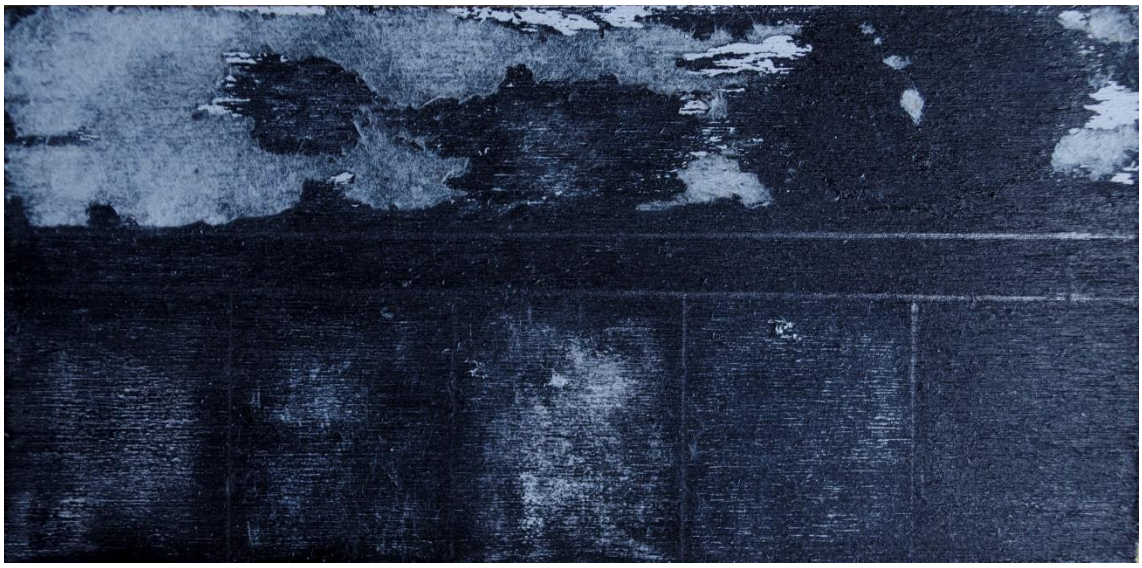


Fig. 85. Foto detalle resina vinílica Latex con saturación del 50% en disolución acuosa.

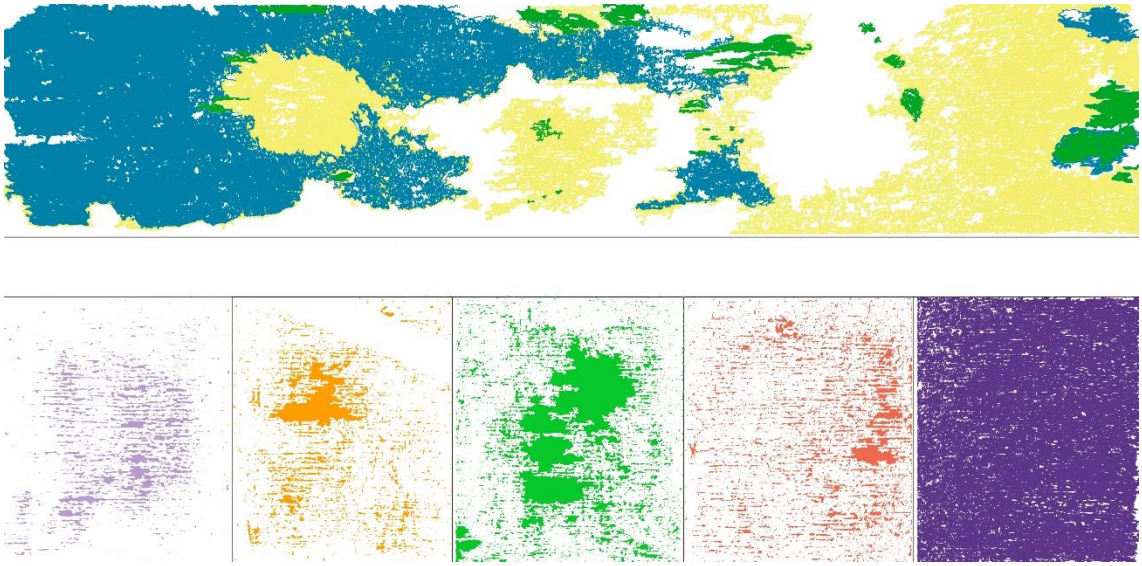


Fig. 86. Mapa de alteraciones resina vinílica Látex en disolución del 50%.



Fig. 87. Foto detalle resina vinílica Latex con saturación del 62,5% en disolución acuosa.

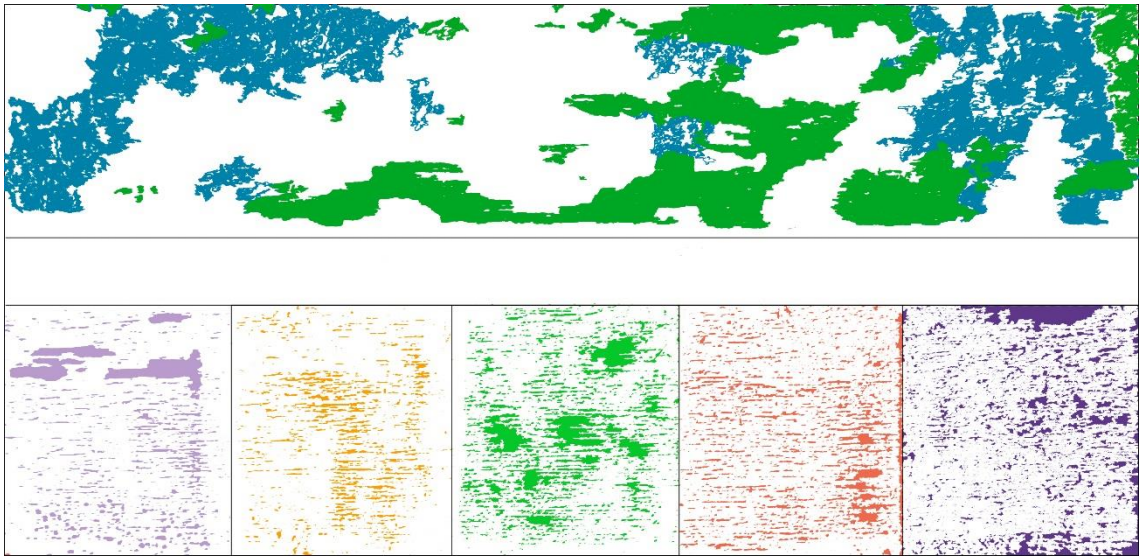


Fig. 88. Mapa de alteraciones resina vinílica Látex en disolución del 62,5%.

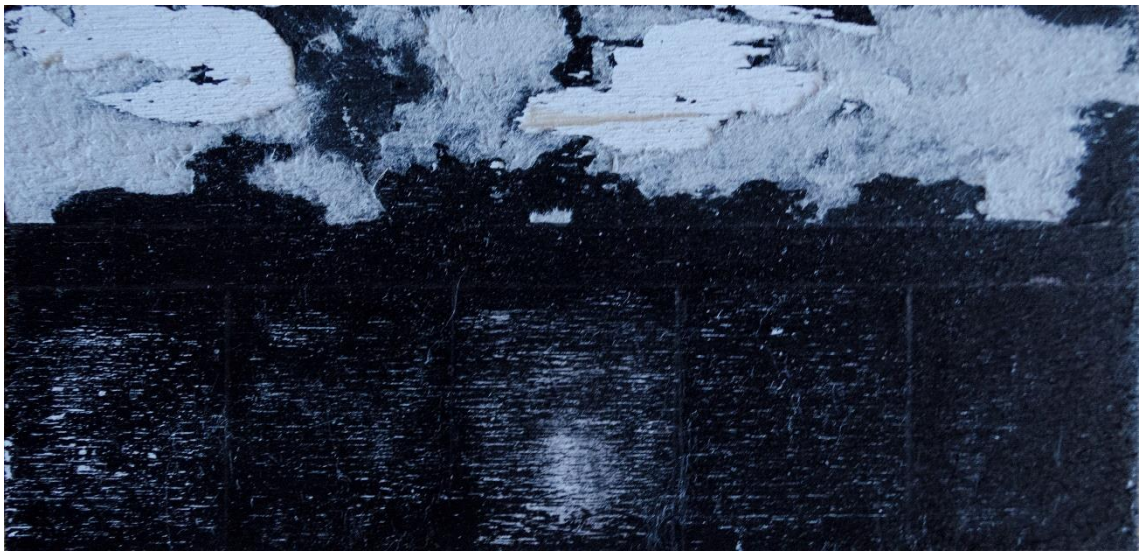


Fig. 89. Foto detalle resina vinílica Latex con saturación del 75% en disolución acuosa.

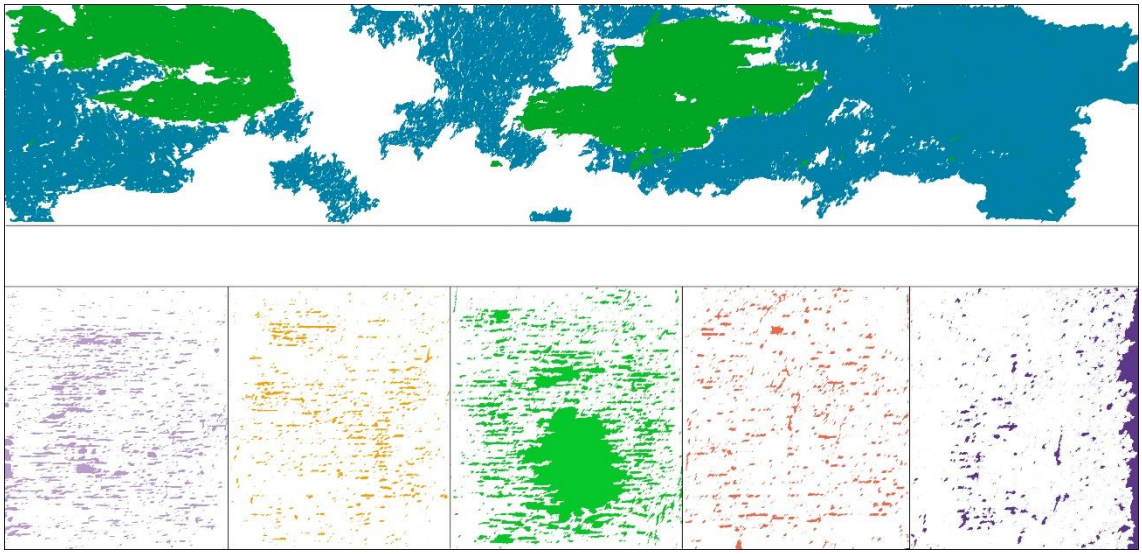


Fig. 90. Mapa de alteraciones resina vinílica Látex en disolución del 75%.



Fig. 91. Foto detalle resina vinílica Latex con saturación del 87,5% en disolución acuosa.

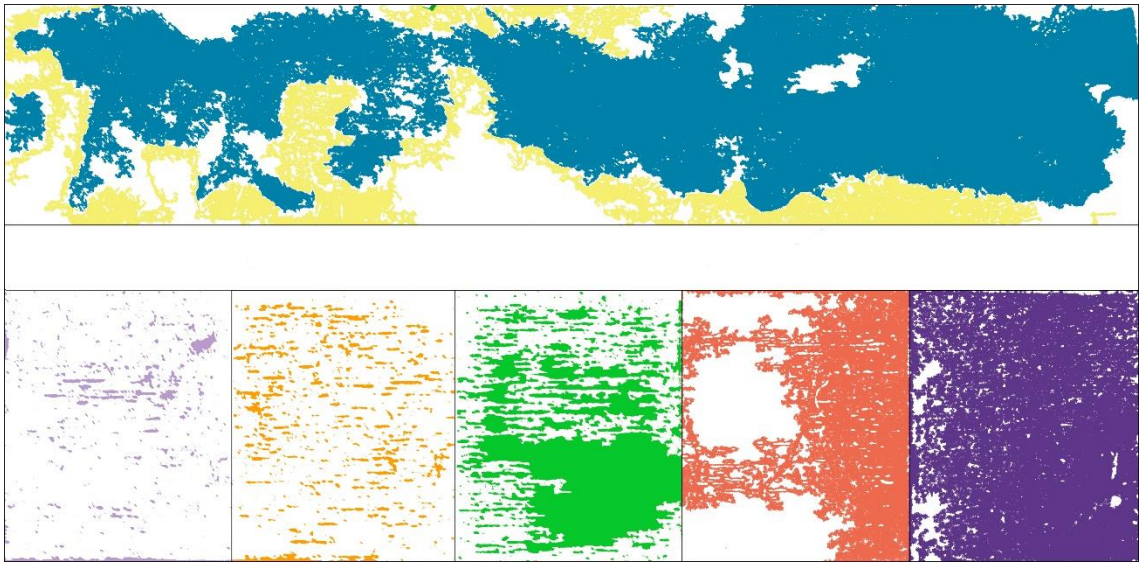


Fig. 92. Mapa de alteraciones resina vinílica Látex en disolución del 87,5%.



Fig. 93. Foto detalle resina vinílica Latex con saturación del 100% en disolución acuosa.

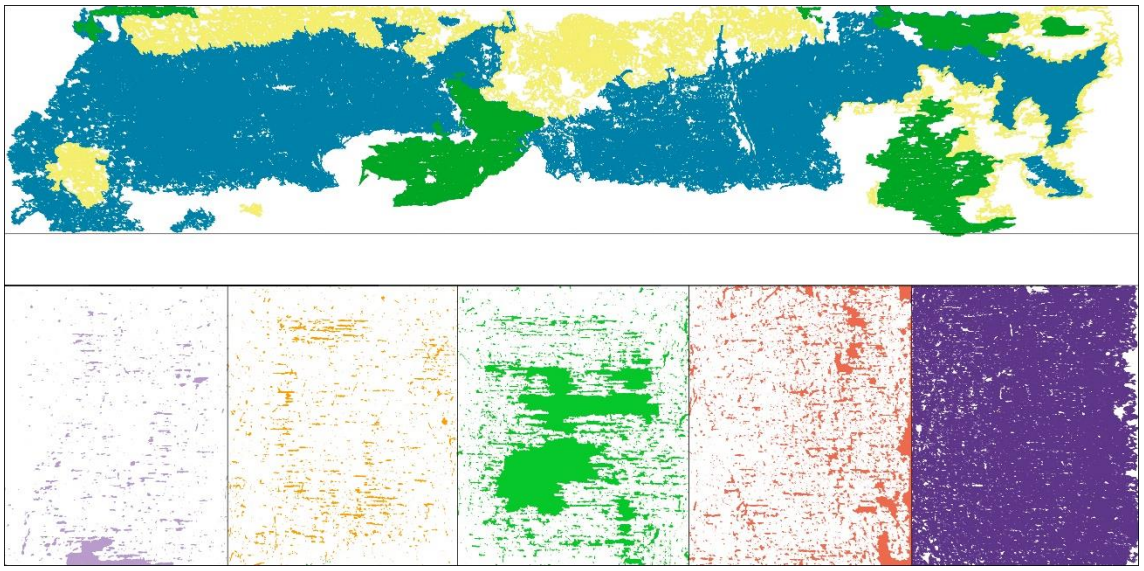


Fig. 94. Mapa de alteraciones resina vinílica Látex en disolución del 100%.

El estudio expuesto nos obliga a buscar otros materiales que presenten mejores resultados en su relación con los disolventes y permitan un mayor abanico de posibilidades en su aplicación desde diferentes procedimientos.

Las pruebas realizadas con la resina polivinílica han demostrado la utilidad limitada del material como aglutinante y barniz protector de la película pictórica, aunque consideramos que este material aporta utilidad en la aplicación de diferentes procedimientos relacionados con el uso de resinas acrílicas en dispersión acuosa. Como expone Ana Villarquide en su texto *La pintura sobre tela* (2004) en su comparativa entre los usos y resultados de las resinas poliviníllicas y poliacrílicas:

> *"Es uno de los primeros aglutinantes empleados en pintura, pero fue desplazado a partir de la década de los 60 por las resinas acrílicas, de mejor comportamiento. El acetato de polivinilo (PVA) se puede utilizar como aglutinante de pigmentos en polvo, obteniéndose un resultado similar a los gouaches, aunque en este caso acaba siendo insoluble en agua tras el secado. No se debe emplear para trabajos permanentes, en los que ha de ser sustituido por acrílicos. […] Como características generales pueden señalarse: estabilidad relativa a la luz, índice de refracción por lo general bajo, no muy flexible, aunque lleve plastificante, más quebradiza y menos duradera que las acrílicas. Amarillea más que las acrílicas, aunque no tanto como los aceites."*[336]

Las resinas poliacrílicas mantienen las características principales de las poliviníllicas, aunque presentan una mayor resistencia química y una menor resistencia mecánica, características que se traducen en un mayor rango de aplicación en diferentes procedimientos técnicos.

Existe un amplio catálogo de resinas sintéticas basadas en polímeros acrílicos con diferentes composiciones que se ajustan a distintas necesidades. Las denominadas resinas poliacrílicas en dispersión acuosa constituyen el subgrupo que, por sus características, serán las que más se ajustan a nuestros objetivos, ya que se busca un material que pueda actuar como aglutinante y consolidante de la capa pictórica en la construcción de la imagen.

Su tiempo de secado rápido y su alta capacidad ligante convierten a esta resina en un buen material aglutinante para la pintura. Así mismo, la película pictórica formada por este material muestra un alto grado de flexibilidad y resistencia al craquelado.

---

[336] VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana, 2004. *LA PINTURA SOBRE TELA. HISTORIOGRAFÍA, TÉCNICAS Y MATERIALES.* San Sebastián: Editorial Nerea. p. 309

Tras la evaporación del agua se forma una película flexible con gran resistencia química y una relativa resistencia mecánica, cualidades positivas, considerando el tratamiento al que se ven sometidas y la relación que deberán mantener con el resto de materiales que componen cada obra. Se debe tener en consideración que la película pictórica formada por la resina no mantendrá un carácter reversible tras la evaporación del agua.

El doctor Stefanos K. Kroustallis en el *Diccionario de materias y técnicas I* (2008) expone las propiedades y los usos que estas resinas permiten en el campo artístico y de conservación y restauración:

> *"Resina acrílica: Polímero acrílico termoplástico. Es una de las resinas sintéticas más empleadas desde mediados del siglo XX en las técnicas artísticas, así como en la restauración de bienes culturales, como barniz, aglutinante, fijativo y consolidante. Son líquidos incoloros, transparentes, estables, con poca tendencia al amarilleamiento y excelentes propiedades adhesivas. Presentan una fuerte tendencia a polimerizar en presencia de luz, calor o catalizadores. Son fácilmente solubles en hidrocarburos aromáticos, éteres, cetonas y en disolventes clorados y nitroderivados. Son insolubles en alcoholes e hidrocarburos alifáticos y pueden formar dispersiones acuosas añadiendo un tensoactivo."*[337]

Si atendemos a la descripción aportada en la cita anterior, vemos cómo es necesario la implicación de un tensoactivo en la formulación del compuesto para que el copolímero sea soluble en un medio acuoso. Su solubilidad en agua será clave en la elección del compuesto por la relación que deberá mantener con los estratos adyacentes de la capa pictórica. Hay que advertir no ha sido posible acceder a la formulación química del material por razones de propiedad industrial, para establecer qué tensoactivo permite su solubilidad en el medio acuoso.

El doctor Manuel Huertas Torrejón expone en su libro *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I* (2010) las características fundamentales por las que las resinas acrílicas son un material rico y versátil en la producción pictórica, siendo ésta la que consideramos fundamental en la construcción de la imagen en los términos propuestos:

> *"Pueden emplearse como adhesivo, como barniz y como aglutinante de pigmentos para la preparación de pintura, y también como consolidante de gran estabilidad en la reintegración de la capa pictórica en restauración. Por su gran poder adhesivo,*

[337] KROUSTALLIS, Stefanos K., 2008. Op. Cit.: p. 371

ofrecen unos magníficos resultados como aglutinantes de las materias de carga para la preparación de masillas, pigmentadas o no, aplicadas como capa pictórica, de gran poder matérico, aportando dureza, elasticidad y buenas propiedades de conservación."[338]

Siguiendo la descripción de las posibilidades que ofrece esta tipología de resinas en la práctica pictórica, se proponen diferentes pruebas a fin de determinar las condiciones necesarias para que actúen de forma óptima como aglutinante, consolidante y barniz final en la obra.

El uso de este material como aglutinante se estudia desde las diferentes pruebas realizadas en el transcurso de este trabajo, así como su uso como capa protectora entre diferentes estratos.



Fig. 95.: Prueba de aglutinante resina Polivinílica de la casa Eurocolor® en una concentración del 25% con una coloración oscura sobre una preparación sintética de la casa Vallejo® de tonalidad blanca.



Fig. 96. Foto detalle resina acrílica Acril 33® con saturación del 100% en disolución acuosa con una coloración oscura sobre una preparación sintética de la casa Vallejo® de tonalidad blanca.

[338] HUERTAS TORREJÓN, Manuel, 2010. Op. Cit.: p. 204

Las dos muestras anteriores permiten comparar el resultado de las dos resinas sintéticas empleadas como aglutinante de un pigmento negro. Se observa que la principal diferencia visual es la ligera distorsión del color entre ambas, resultado de la composición de cada una de las resinas y la afectación a la refracción de la luz.

El doctor Stefanos K. Kroustallis expone las características principales de un aglutinante que compararemos con las de las resinas acrílicas en dispersión acuosa para establecer su desempeño y funcionalidad en esta aplicación:

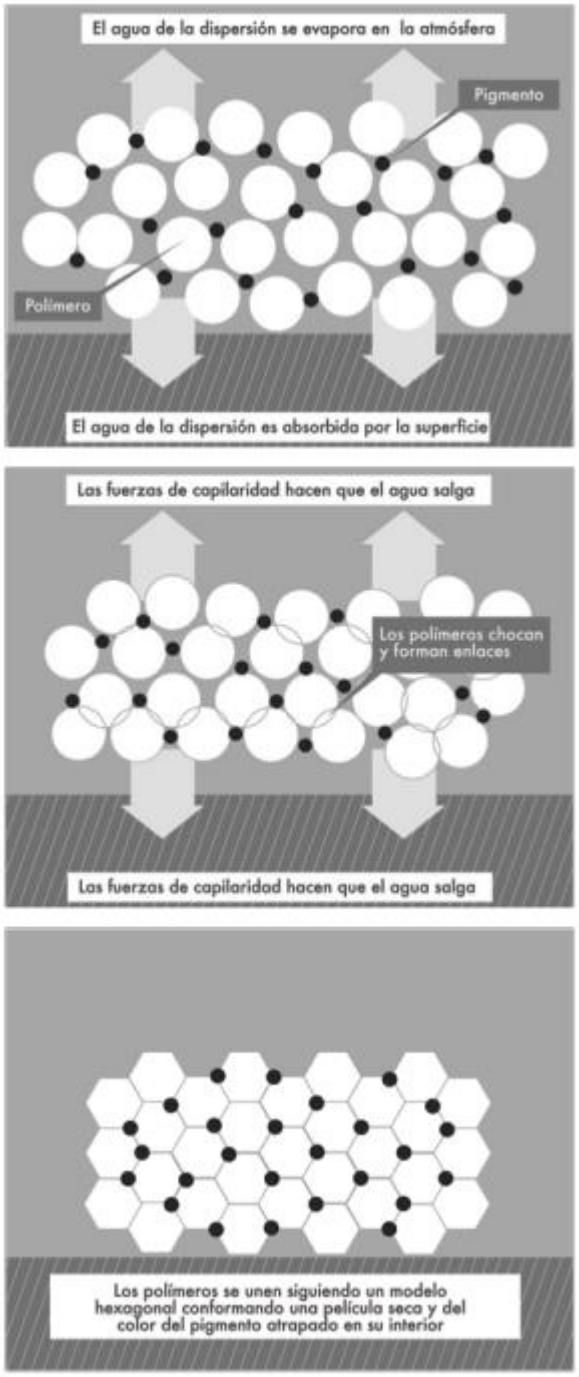
> *"Las principales características que debe poseer un aglutinante son: su compatibilidad con el pigmento, las cargas y el soporte; ser soluble en algún medio y presentar buena fluidez; presentar propiedades filmógenas y secativas; ser transparente e incoloro; y tener inercia y estabilidad química."*[339]

Resumimos las propiedades de la resina acrílica en dispersión acuosa y cómo ésta responde a las exigencias indispensables para poder ser empelada como aglutinante de la materia pictórica.

La resina acrílica mantiene las condiciones esenciales de un aglutinante: una alta capacidad adhesiva, óptima resistencia al envejecimiento, evitando amarilleamientos gracias a su protección a la acción de rayos ultravioleta y al craquelado por su alto grado de flexibilidad y, finalmente, su solubilidad en agua y alcohol etílico parcialmente hidrolizado.

En el siguiente esquema, desarrollado por el doctor Javier Chapa Villalba, se expone el proceso de formación de la película pictórica en su uso como aglutinante:

[339] KROUSTALLIS, Stefanos K., 2008. Op. Cit.: p. 44



Esquema 18. Formación de la película pictórica compuesta por resinas acrílicas en dispersión acuosa. CHAPA VILLALBA, Javier, 2014. Op. Cit.: p.68

Las características principales a tener en cuenta en la selección de una resina acrílica en dispersión acuosa que permiten concluir que este material resulta óptimo para la aplicación como aglutinante de la película pictórica son: la formación de la película pictórica, la transparencia y el brillo, la resistencia mecánica y química y su flexibilidad.

La transparencia y el brillo son dos características que dependen esencialmente de la composición del material, de los monómeros empleados en la elaboración de la resina. La transparencia será una de las cualidades más deseadas en su uso como aglutinante y como barniz, ya que permitirá la recepción de cualquier pigmento o materia de carga con modificaciones mínimas respecto a su tonalidad original. El brillo podrá ser modificado adulterando la composición inicial de la resina, siendo la manera más sencilla la reducción de su concentración en el disolvente. Si comparamos las figuras 98 y 116 vemos como la resina Acril 33 en una alta concentración produce una película brillante, pero si ésta se rebaja hasta un 12,5% en agua, prácticamente elimina su brillo.

La flexibilidad de la película pictórica es otro de los condicionantes que se deben tener en cuenta a la hora de escoger una resina en función de la aplicación deseada, ya que una película pictórica de mayor flexibilidad permite su aplicación sobre soportes maleables, como el papel o el lienzo y, a su vez, afectará a su resistencia mecánica. La resistencia mecánica y la flexibilidad de la resina vendrán dadas por el peso molecular del polímero, teniendo en cuenta que ésta última se reduce cuanto mayor sea el grosor de la película pictórica.

Para establecer qué resina debemos utilizar y la concentración para un uso adecuado en su aplicación en los procedimientos propuestos, debemos tener en cuenta su deformación elástica y plástica. Una pendiente elevada en el tramo elástico indica que se llegará rápidamente a la fractura de la película pictórica, poniendo de manifiesto una menor flexibilidad del material.

Si se pretende quebrar de manera limpia el estrato pictórico, se debe vencer el tramo elástico de resistencia lo más rápidamente posible. La capacidad de deformación se fundamenta en la resistencia mecánica que ejerce el material antes de quebrarse: por tanto, cuanto menor sea el tramo de resistencia elástica del material, menor será su deformación.

La flexibilidad de la resina será uno de los condicionantes fundamentales en la elección del material y, por ello, se realizará una serie de pruebas que determinen el grado de disolución óptimo para el tratamiento deseado en la película pictórica.

Las resinas poliacrílicas en dispersión acuosa no son reversibles a través de la aplicación de agua, si bien es cierto que, si ésta se emplea sobre una película basada en esta resina con una baja concentración, será posible observar hinchazón y blanqueamiento en la capa pictórica, aunque a medida que se evapora el agua, la película recuperará sus propiedades iniciales.

Las resinas acrílicas en dispersión acuosa son solubles en disolventes orgánicos de polaridad superior a la del White Spirit, como expone el doctor Chapa:

> *"El uso, por ejemplo, de cualquier disolvente con una polaridad más alta que el White Spirit (un disolvente mineral procedente del petróleo utilizado habitualmente en pintura) produce hinchazón y una parcial disolución de la película acrílica. Pero incluso el uso del White Spirit (o, pese a lo afirmado anteriormente, de la misma agua) que no afectaría a la resina acrílica en sí, si lo hará con alguno de los aditivos, como por ejemplo en el caso de los surfactantes de la emulsión o de los dispersantes de las pinturas."*[340]

Además de su función como aglutinante, otro de los usos principales para los que ha dado buenos resultados ha sido como consolidante, permitiendo afianzar la película pictórica, incluso si se han añadido, a través del collage, partes de papel sobre la misma. Es un recurso útil como mecanismo de diferenciación entre estratos y, una vez seca, permite trabajar con un nuevo material sobre la misma, sin verse afectada su integridad, ya que la resina crea una película que no es porosa y, siempre que no se utilicen médiums o aglutinantes que afecten a la composición química del copolímero, evitará la filtración de elementos que podrían degradar los diferentes estratos pictóricos.

7.1.2. Estudio de posibilidades técnicas de una resina poliacrílica en dispersión acuosa: Acril 33.

Ante el amplio catálogo de las resinas acrílicas en dispersión acuosa producidas con el fin de resolver diferentes necesidades, la nomenclatura del copolímero varía según la marca comercial que la produce.

En nuestra experimentación se ha trabajado principalmente con la resina denominada ACRIL 33 basada en el copolímero etil acrilato – metil metacrilato. La ficha técnica[341] que podemos encontrar en la página web de uno de los proveedores más importantes de materiales para la conservación y restauración en el ámbito nacional, C.T.S. España S.L.®, proporciona los datos sobre las características fundamentales de esta variante de resina poliacrílica y sus sectores de empleo.

---

[340] CHAPA VILLALBA, Javier, 2014 Op. Cit.: p.53

[341] La ficha técnica que podemos encontrar en la página web del proveedor C.T.S. España. nos proporciona los datos técnicos y de rendimiento de esta resina. C.T.S. ESPAÑA. 2017. *ACRIL 33. EMULSIÓN ACRÍLICA AL 100%* En: *C.T.S. ESPAÑA.* [En línea] [Consulta: 16/09/2021] Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/1.1.1resinaacrilica2016/acril33esp_17.pdf

ACRIL 33

EMULSION ACRILICA AL 100%

CARACTERISTICAS TECNICAS

Resina base:	Copolímero etil acrilato –metil metacrilato (EA-MMA)
Aspecto:	Líquido lechoso blanco
Olor:	amoniacal
Residuo seco:	45 - 47%
Viscosidad a 20°C.:	2500 ÷ 5000 mPa-s
pH:	9 - 10
Diámetro medio partículas:	0,15 micron
Temperatura transición vítrea (tg):	6 – 8° C
Temperatura mínima de película (mft):	6°C
Alargamiento a rotura (ISO 527 - UNI 8422)	560 %
Resistencia a la tracción (ISO 527 - UNI 8422)	35 N/mm2

Tabla 6. Tabla de características técnicas incluidas en la ficha técnica del ACRIL 33 facilitada en la página web del proveedor C.T.S. España S.L.®

En la tabla de las características técnicas de esta resina vemos las condiciones para un uso óptimo y en las que sus cualidades se ven afectadas. En esta ficha, se destaca que es un material óptimo como ligante de pigmentos naturales y sintéticos y consolidante y fijador de capas pictóricas. Estas son las funciones esenciales que desarrollamos con este material.

En la propuesta experiencial de la imagen vaciada se ha empleado la resina sintética Acril 33 que, tras la comprobación de sus cualidades, ha resultado ser óptima para el uso deseado.

Las pruebas han permitido establecer la concentración adecuada en la que la resina actúa de la forma deseada como aglutinante y protector del estrato pictórico anterior ante procesos más agresivos que, de no haber sido tenidos en cuenta, podrían haber afectado a la integridad del resto de materiales.

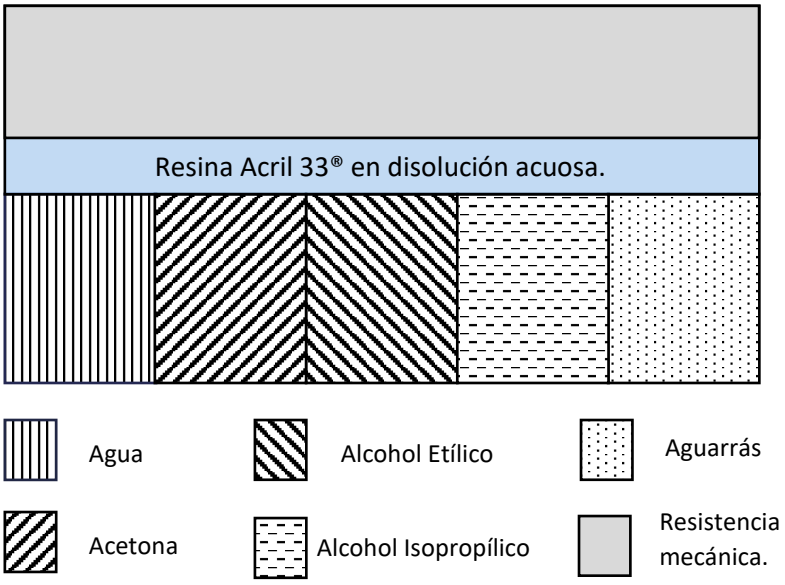
La siguiente tabla de contenido muestra el grado de resistencia química de la resina, una vez seca sobre la película pictórica:

	ACRIL 33®							
	100%	**87,5%**	**75%**	**62,5%**	**50%**	**37,5%**	**25%**	**12,5%**
Agua								X
Acetona	X	X	X	X	X	X	X	X
Alcohol	X	X	X	X	X	X	X	X
A. Isopropílico	X	X	X	X	X	X	X	X
Aguarrás								X

Tabla 7. Resistencia del Acril 33 en diferentes concentraciones a los disolventes más comunes.

Se han empleado algunos de los disolventes más habituales en los ámbitos de la pintura y de la conservación y restauración como referencia para un uso estable y perdurable en el tiempo como material pictórico. El agua y el aguarrás constituirán los disolventes con los que la resina entrará en contacto con mayor facilidad en la creación de la obra; por tanto, es importante tener muy en cuenta estos datos en su uso como aglutinante y como película protectora entre los estratos pictóricos.

Los datos se han obtenido realizando 8 pruebas con la resina diluida en agua en saltos de porcentaje del 12,5% siguiendo el siguiente esquema:



Esquema 19. de la maqueta de resistencia química y mecánica de la resina Acril 33 en diferentes concentraciones.

Se adjuntan las imágenes de las pruebas realizadas en el taller que permiten obtener los datos que componen la tabla anterior; así mismo, se incluyen los mapas de alteraciones que reflejan los daños causados a la película pictórica.

La composición de cada mezcla de resina, agua y pigmento se realiza en una cantidad total de10 ml en una escala gradual entre el copolímero y el agua. Cada vez será mayor la parte proporcional de resina en la disolución, con 1g de pigmento Negro Marte. De esta manera las pruebas, no sólo nos permiten valorar la resistencia química y mecánica del copolímero, sino también su calidad como aglutinante.

El ensayo con una concentración de resina en una disolución del 12,5% permite extraer los primeros resultados útiles para su uso como aglutinante y consolidante. En esta gradación y con la proporción de pigmento establecida para esta serie de pruebas, se observa cierto grado de pulverulencia en la película pictórica; por tanto, su uso como aglutinante requiere una saturación menor de pigmento, permitiendo su uso en veladuras, pero no resulta útil si se busca una superficie cubriente.

Al 25% de concentración se mantiene un grado menor de pulverulencia que debe ser tenido en cuenta; por tanto, aunque su resistencia a los disolventes más habituales aumente exponencialmente, no se recomienda su uso como aglutinante pictórico.

La película pictórica formada por la resina será resistente al agua, viéndose afectada de forma menor tras haber sido empleada una papeta impregnada de este disolvente durante 20 minutos – tiempo aproximado de secado de un material magro de base acuosa -, pudiendo emplearse como aglutinante de estratos intermedios en una obra creada con este material; sin embargo, se observa cierta hinchazón que produce una deformación plástica en los márgenes de la prueba.

El aguarrás llega a producir decoloración de la película pictórica tras haber sido sometida a 20 minutos de contacto; por tanto, si se emplea como aglutinante de un estrato intermedio magro, los estratos superiores grasos deberán ser tratados con extremo cuidado para no afectar a la integridad de la obra.

Esta afectación sólo se da en concentraciones bajas de resina en la disolución, ya que, en el nivel inmediatamente posterior, estas afectaciones son prácticamente anecdóticas y a partir de una concentración del 37,5% será resistente a este disolvente.

En definitiva, podemos concluir que, a partir de una concentración del 37,5% en disolución acuosa, será un material óptimo como aglutinante pictórico.

Cabe destacar que los elementos que componen el copolímero darán como resultado una película pictórica brillante si la saturación de la resina es igual o superior al 25% de la concentración.



Fig. 97. Foto detalle resina acrílica Acril 33 con saturación del 100% en disolución acuosa.

Las figuras 95 y 96 muestran la diferencia en el resultado final de la película pictórica antes de haber sido sometidas a las pruebas de resistencia química y mecánica, permitiendo apreciar la diferencia en brillo y pigmentación de ambas disoluciones.

En términos de limpieza, la acetona, el alcohol etílico y el alcohol isopropílico son óptimos disolventes para eliminar la resina de la película pictórica con el paso de un hisopo impregnado en cualquiera de ellos.

La acetona y el alcohol etílico mantienen su eficacia como disolventes en la limpieza sin importar la concentración de resina en la disolución. En cambio, el alcohol isopropílico se comporta de manera diferente según aumenta la concentración de resina en la película pictórica, llegando a producir efectos visuales similares a los de una deformación plástica, generando bolsas y haciendo que la superficie vuelva a estar mordiente.

Como se observa en las pruebas, con mayor concentración de Acril 33 se han adherido restos de algodón del hisopo empleado, que han sido retirados posteriormente, una vez se ha eliminado el agente disolvente. Estos efectos se hacen patentes a partir del 50% de concentración.

La resistencia elástica de la película pictórica aumenta de forma correlativa a la concentración de resina en la disolución. Este hecho debe ser tenido en cuenta en la

aplicación de los procedimientos requeridos para la creación de la imagen en los términos propuestos, ya que, para obtener unos resultados estables, si se busca fracturar la capa pictórica de forma controlada, será necesario establecer en qué punto se puede realizar este proceso sin provocar una deformación elástica del copolímero derivado de una mayor resistencia y área de estrés.

En las pruebas entre el 12,5% y el 37,5% no se aprecia esta deformación, pero a medida que ampliamos la concentración de resina en la película pictórica, aumenta la dificultad de evitar esta alteración.

En definitiva, la concentración óptima del material variará en función del resultado deseado y de los materiales con los que el copolímero entre en contacto. Para alcanzar los objetivos de esta tesis, el punto óptimo de concentración se encuentra entre el 30% y el 37,5%, evitando la pulverulencia, con una alta resistencia al agua y al aguarrás, un brillo moderado y que permite la aplicación de la técnica del grattage de forma controlada sin deformaciones plásticas de la película pictórica. Seguidamente, se adjuntan las pruebas realizadas y sus mapas de alteraciones para ilustrar la resistencia del material.

Al igual que el acetato de polivinilo, la resina acrílica es un producto de bajo coste y fácil acceso, estas características, sumadas al buen comportamiento en las pruebas realizadas, nos permite concluir la idoneidad del material para la aplicación de múltiples procedimientos pictóricos.

Parte Inferior

- Agua
- Acetona
- Alcohol etílico
- Alcohol Isopropílico
- Aguarrás

Parte Superior

- Alteraciones superficiales
- Preparación
- Soporte

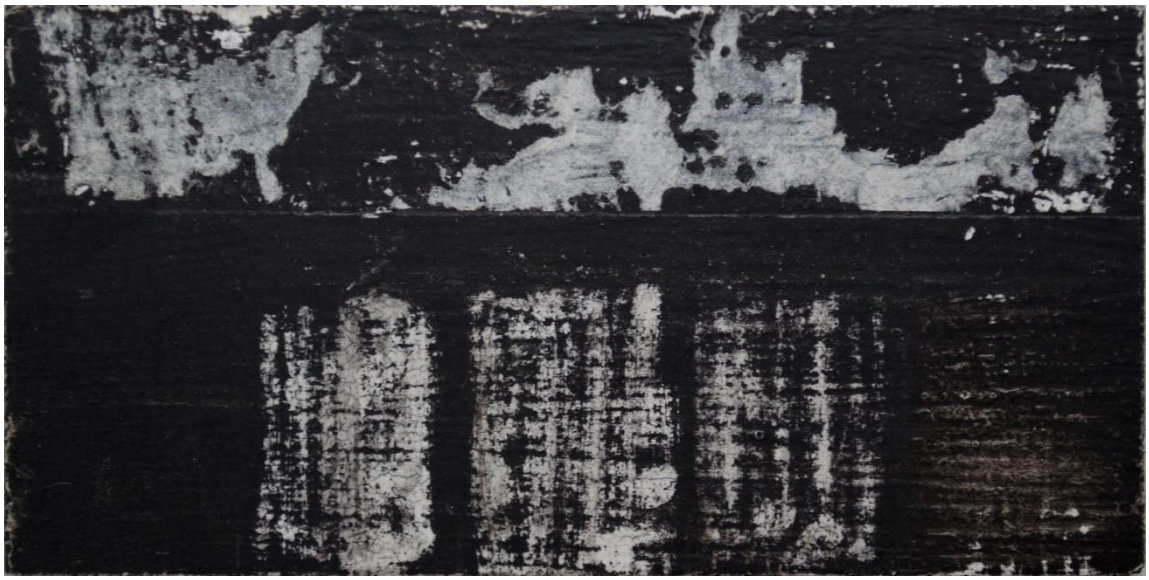


Fig. 98. Acril 33 12,5%. Prueba de resistencia química y mecánica.

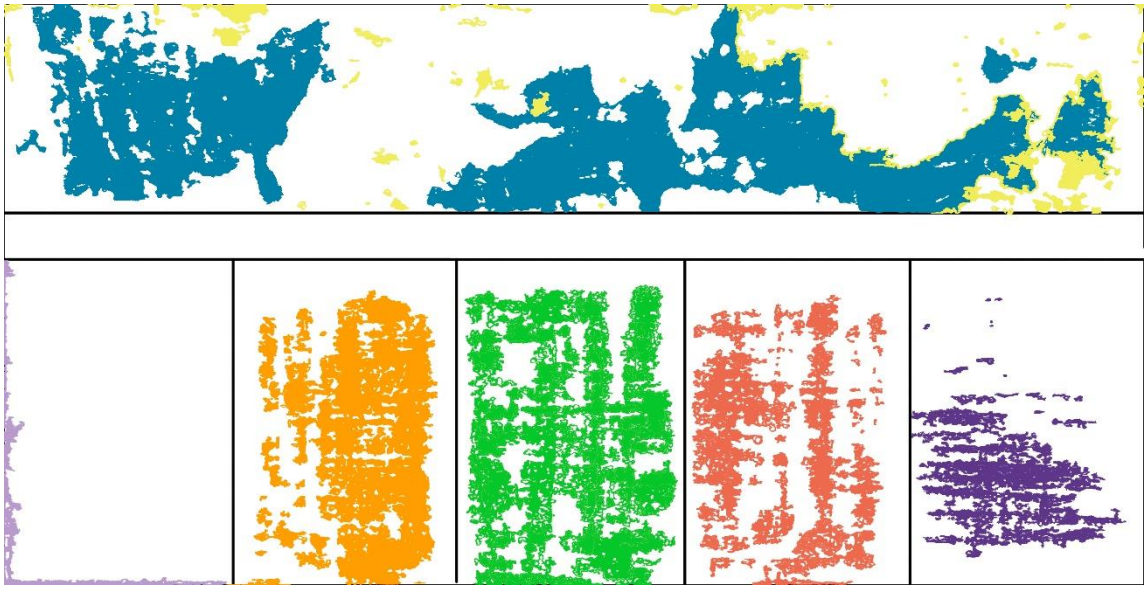


Fig. 99. Mapa de alteraciones Acril 33 en disolución del 12,5%.

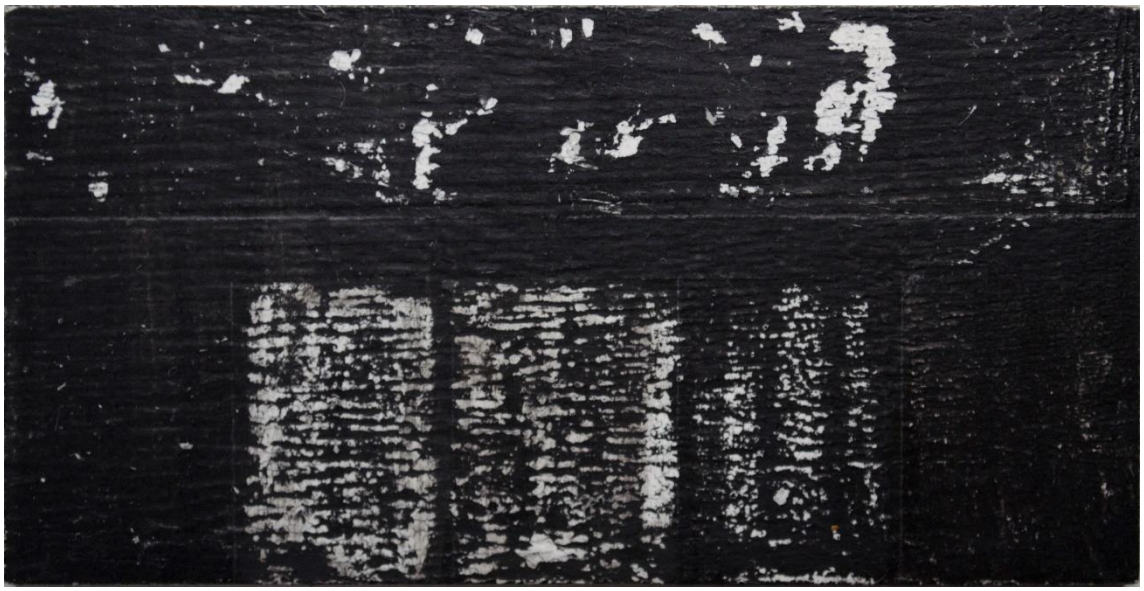


Fig. 100. Acril 33 25%. Prueba de resistencia química y mecánica.

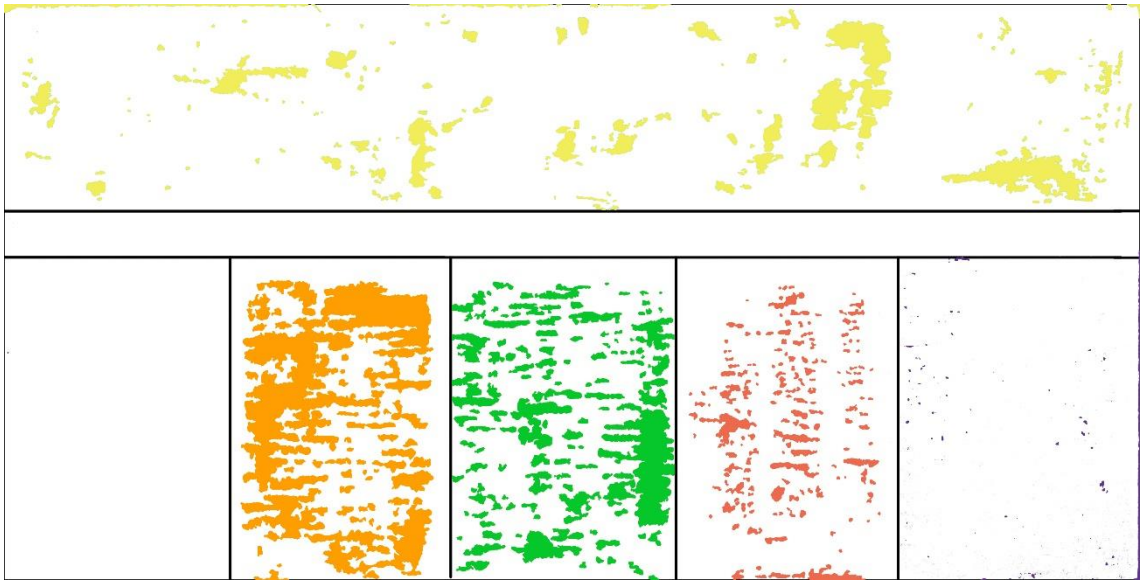


Fig. 101. Mapa de alteraciones Acril 33 en disolución del 25%.



Fig. 102. Acril 33 37,5%. Prueba de resistencia química y mecánica.

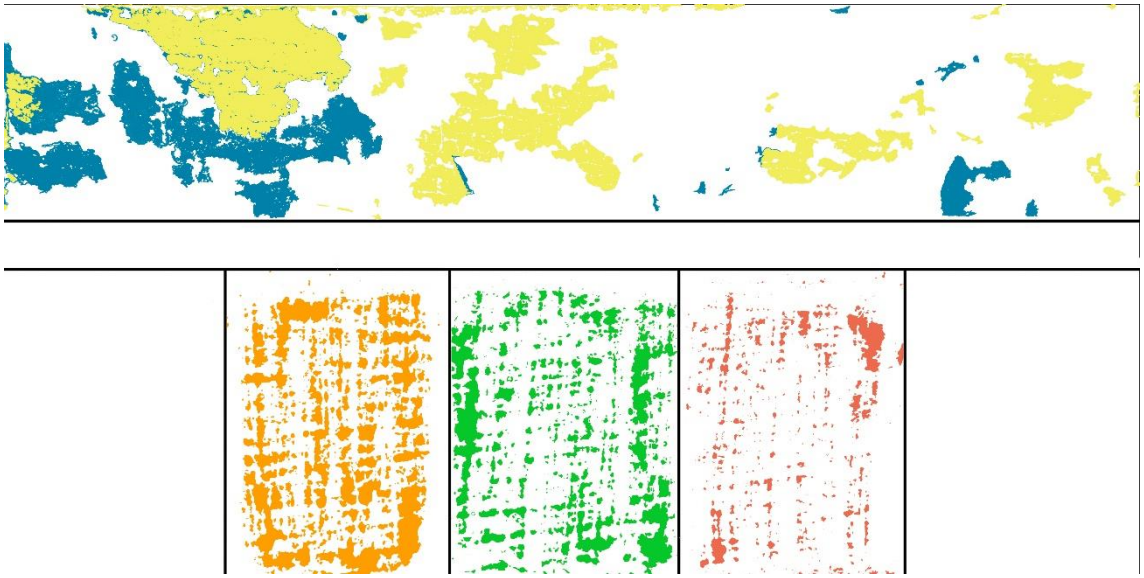


Fig. 103. Mapa de alteraciones Acril 33 en disolución del 37,5%.

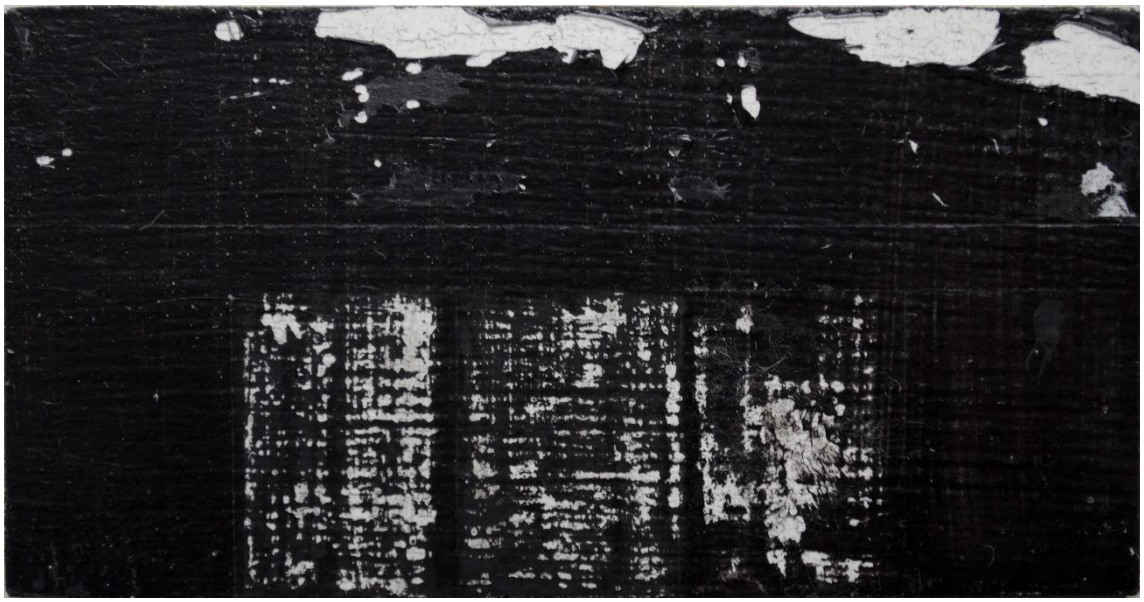


Fig. 104. Acril 33 50%. Prueba de resistencia química y mecánica.

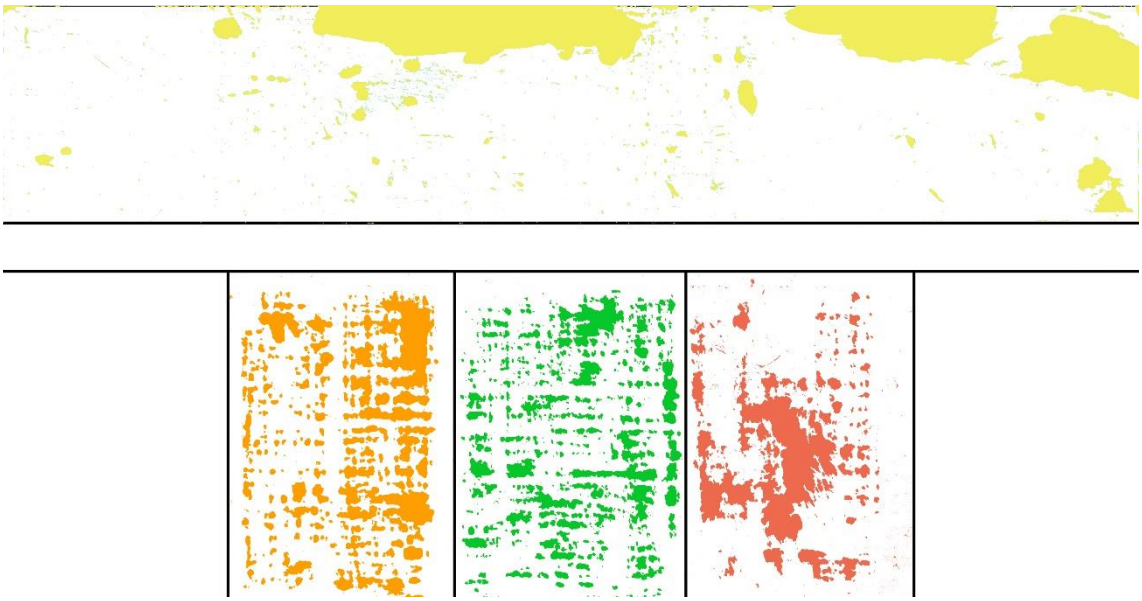


Fig. 105. Mapa de alteraciones Acril 33 en disolución del 50%.

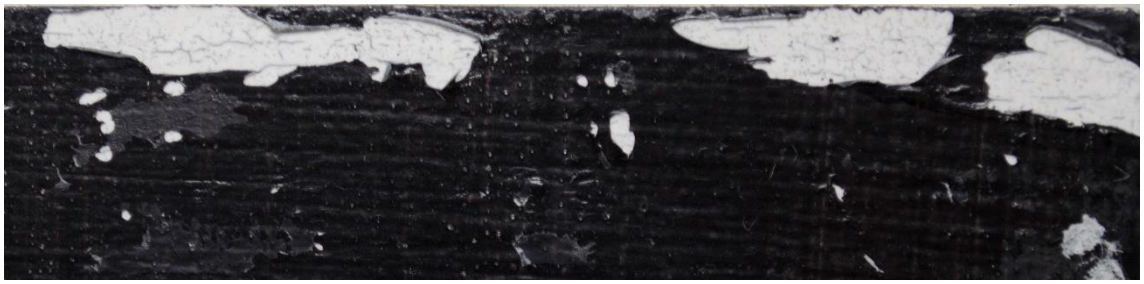


Fig. 106. Acril 33 50%. Deformación plástica derivada de la prueba de resistencia mecánica.



Fig. 107. Acril 33 62,5%. Prueba de resistencia química y mecánica.

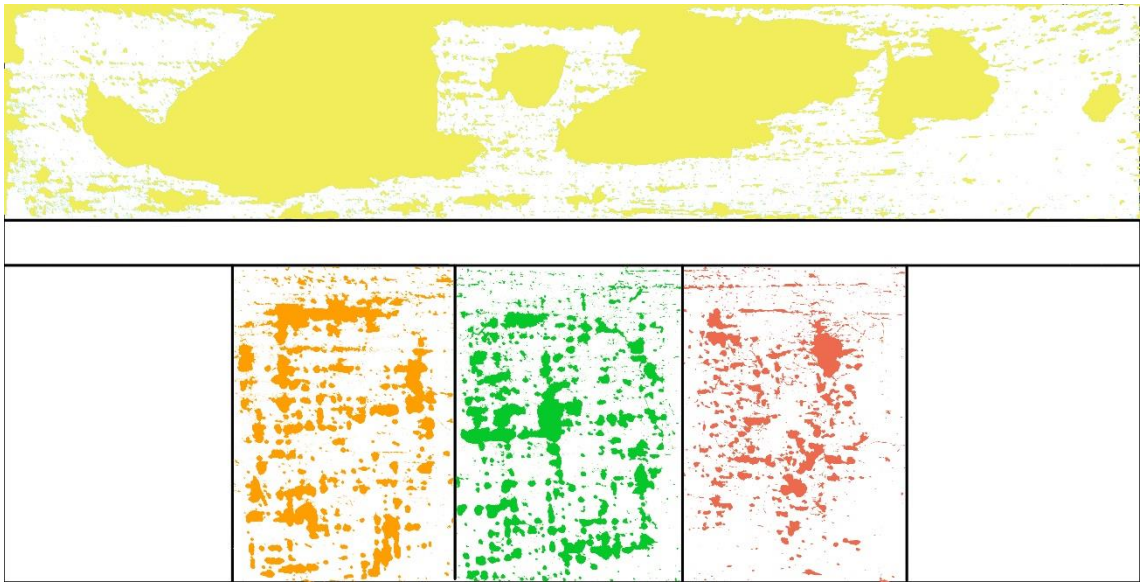


Fig. 108. Mapa de alteraciones Acril 33 en disolución del 62,5%.



Fig. 109. Acril 33 62,5%. Deformación plástica derivada de la prueba de resistencia mecánica.



Fig. 110. Acril 33 75%. Prueba de resistencia química y mecánica.

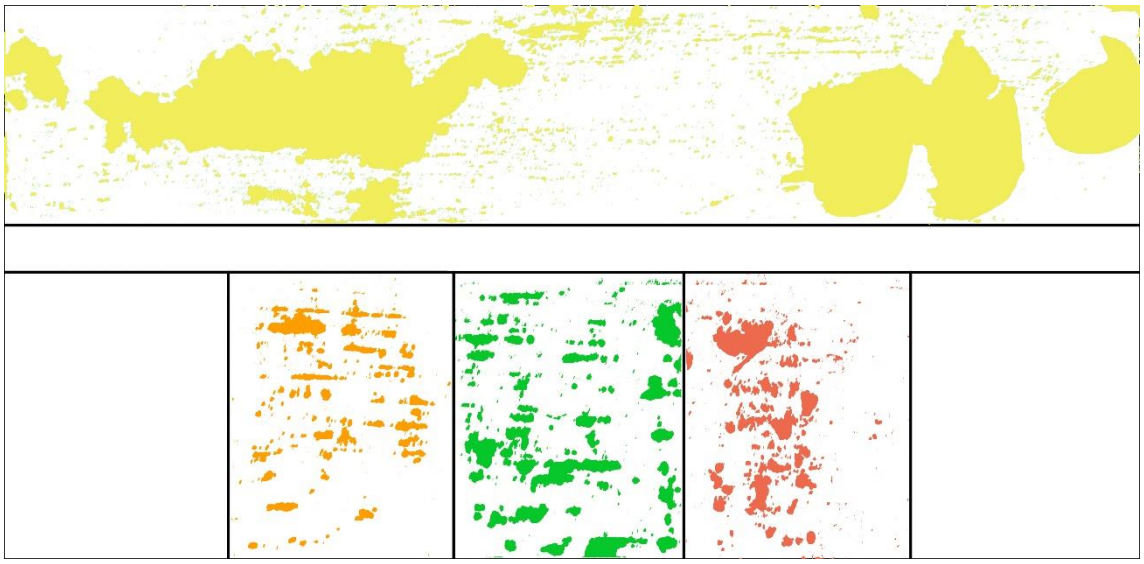


Fig. 110. Mapa de alteraciones Acril 33 en disolución del 75%.



Fig. 112. Acril 33 75%. Deformación plástica derivada de la prueba de resistencia mecánica.

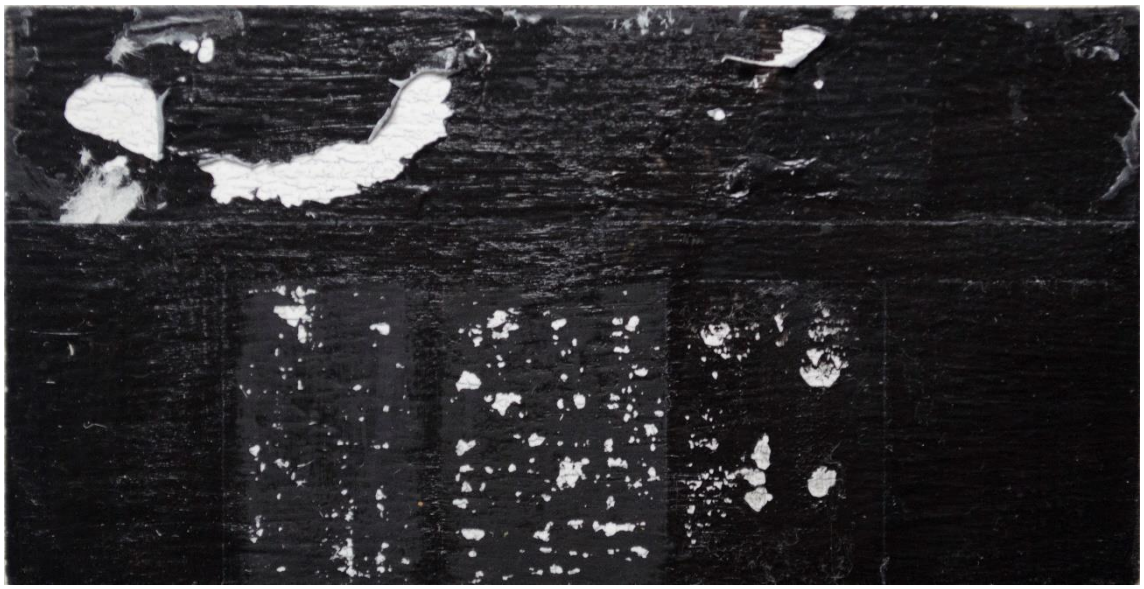


Fig. 113. Acril 33® 87,5%. Prueba de resistencia química y mecánica.

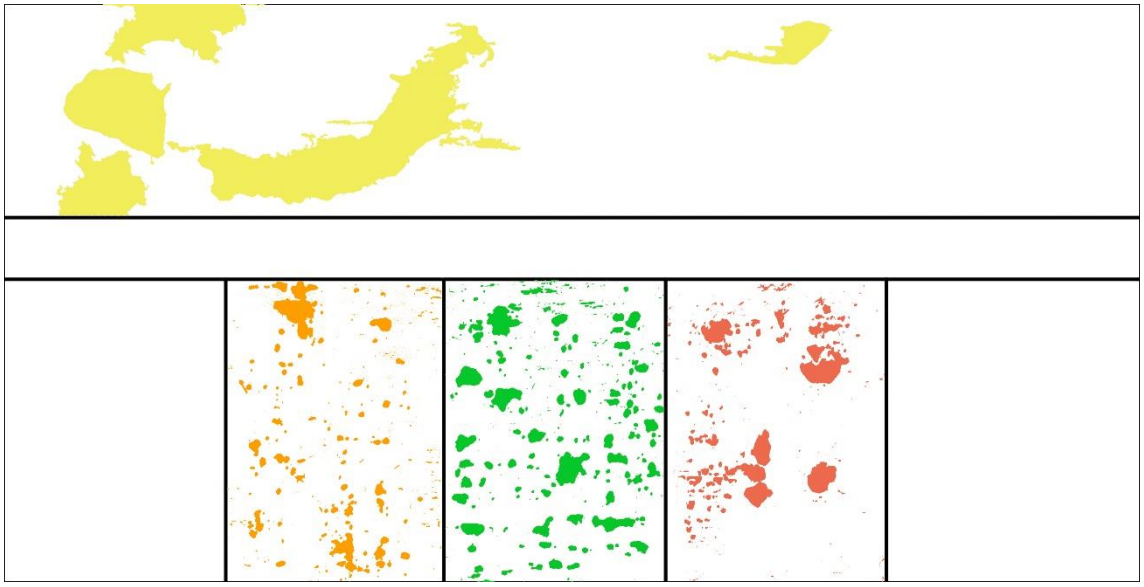


Fig. 114. Mapa de alteraciones Acril 33 en disolución del 87,5%.

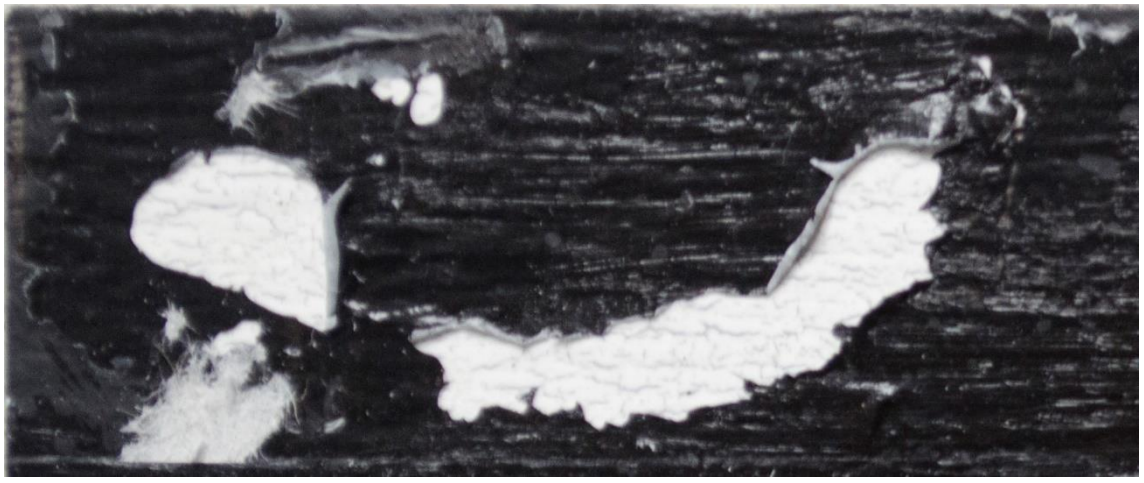


Fig. 115. Acril 33 87,5%. Deformación plástica derivada de la prueba de resistencia mecánica.

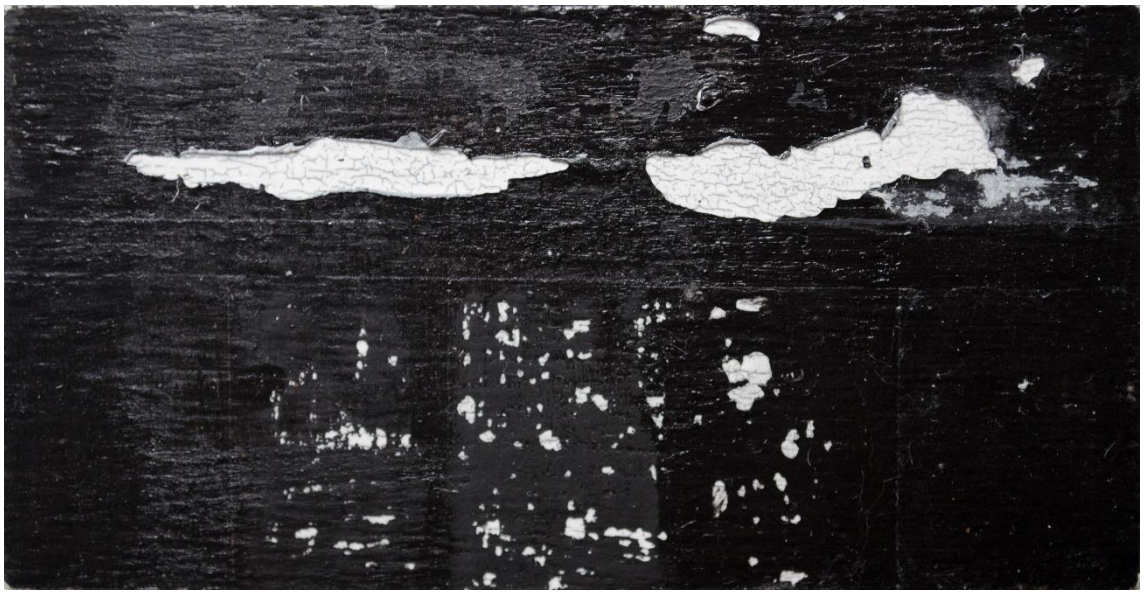


Fig. 116. Acril 33 100%. Prueba de resistencia química y mecánica.

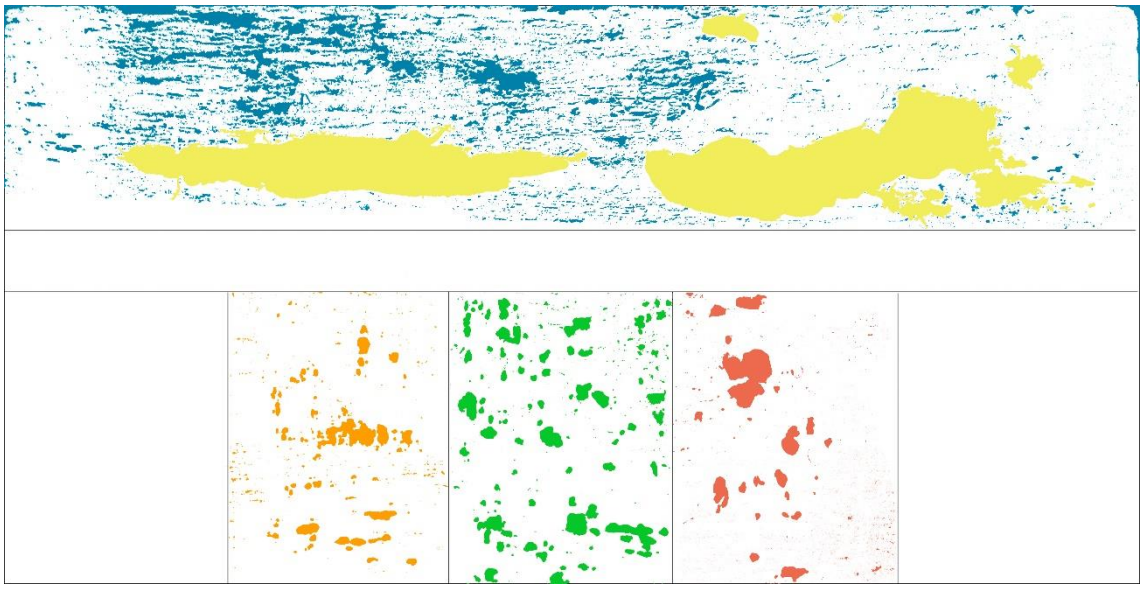


Fig. 117. Mapa de alteraciones Acril 33 en disolución del 100%.



Fig. 118. Detalle deformación plástica. Tabla de pruebas concentración 100% de Acril 33.

7.1.3. Estudio de la aplicación de la resina Acril 33 como aglutinante, consolidante y barniz final de la obra pictórica.

La posible aplicación de la resina Acril 33 como aglutinante pictórico, consolidante y protector en la obra, se concluye de sus buenos resultados en cuanto a estabilidad y resistencia. En este subapartado, expondremos las posibilidades que permite este material en diferentes situaciones que involucran múltiples niveles de la estratigrafía de la obra.

Este copolímero puede ser empleado como aglutinante para la creación de una película pictórica de carácter magro, cuyo resultado visual puede ser modificado atendiendo a la disolución de la resina. Con una concentración del 12,5%, esta resina permite aglutinar el pigmento y crear una película pictórica mate del color deseado, aunque, para evitar pulverulencia, se recomienda su aplicación en una concentración superior al 25%.



Fig. 119. Detalle de la obra *Sin Título N17* (2022) en la que se observa el resultado final de una pieza en la que se ha empleado Acril 33 como aglutinante y consolidante en los estratos que sustentan la plata, el cobre y el óleo.

Las pruebas realizadas nos permiten concluir que la medida del 33% de copolímero en la disolución da un resultado estable, con un brillo moderado y un tiempo de secado bajo. Dependiendo de la materia de carga y el pigmento empleado, la concentración del aglutinante deberá variar para obtener un estrato pictórico estable y evitar las alteraciones; por ello, se recomienda al artista realizar ensayos que permitan ajustar la concentración de aglutinante para alcanzar el objetivo requerido.

Debemos señalar que, como se describe en su ficha técnica[342], la resina acrílica Acril 33 tiene una coloración blanquecina, aunque no se menciona que ésta tenderá hacia un tono azulado mientras se encuentre en estado líquido tras su aplicación.



Fig. 120. Acril 33 en estado líquido, tal y como viene preparado por el fabricante junto a la mezcla de la resina con pigmento negro marte.



Fig. 121. Prueba de Acril 33. Saturación de la disolución con pigmento negro marte como médium pictórico. Modificación del color mientras se encuentra en estado líquido.



Fig. 122. Prueba de Acril 33 con pigmento blanco como médium pictórico.

En las imágenes anteriores vemos cómo empleando el Acril 33 como aglutinante con pigmentos negro y blanco, se produce una variación del color en estado líquido en el primero. Hemos comprobado que, una vez se evapora el diluyente y se crea la película

[342] C.T.S. ESPAÑA. 2017. Op. Cit.

pictórica, el tono azul desaparece, la resina se vuelve transparente y queda como resultado el color del pigmento.

En el caso de la mezcla con pigmento de tonalidad blanca, esta alteración del color no se aprecia, pero al aplicarlo sobre la superficie que se desea pintar sí que se producen reflejos azulados que, de igual manera, al secar y establecer la película pictórica desaparecen.

Este detalle no viene reflejado en la ficha técnica del producto y se ha apreciado por la experimentación con el material. La resina se torna más azul cuanta mayor sea su concentración y aparece incluso sin pigmento al aplicarse sobre la superficie pictórica, ya sea como barniz o consolidante. No afecta al resultado final, pero debe tenerse en cuenta si el uso pretendido es el de aglutinante pictórico.

El aglutinante debe ajustarse a las características de los materiales que componen la pintura, así como a los procedimientos de aplicación que se lleven a cabo y al resultado óptico deseado, ya que no solo variará su resistencia sino también el aspecto visual de la mezcla, una vez se haya consolidado el estrato pictórico.

A continuación, se exponen las pruebas realizadas con cinco de las principales materias de carga que arrojan los siguientes resultados:



Fig. 123.: Pruebas aglutinante Acril 33 con diferentes materias de carga. De izquierda a derecha: Yeso Mate, Piedra Pómez, Carburo de silicio grano 600, Carburo de silicio grano 46, Arena de Sílice Fina.

Las proporciones de aglutinante dependerán de las necesidades del artista, atendiendo a la viscosidad, el poder cubriente, el acabado superficial, la porosidad del estrato resultante y las posibles alteraciones derivadas del contacto del material con los agentes físico-químicos a los que puede verse expuesto.

Se han escogido las materias de carga que consideramos más comunes en la práctica pictórica con el objetivo de proponer pruebas que abarquen materias de carga de diferente glanulometría, para ejemplificar la utilidad del producto en distintas situaciones. Se han escogido las siguientes materias de carga para realizar las pruebas:

yeso mate, piedra pómez micronizada, carburo de silicio grano 600, carburo de silicio grano 46 y arena de sílice fina.

En la figura anterior se han expuesto los resultados obtenidos al haber empleado la resina poliacrílica Acril 33 como aglutinante de diferentes materias de carga. La primera fila está constituida por los ensayos con las diferentes materias de carga aglutinadas con la resina al 100%. La segunda fila está ocupada por las pruebas realizadas con la resina también al 100% unida a la materia de carga y pigmento blanco de titanio.

Se ha escogido este pigmento para realizar las pruebas por su alto poder cubriente, su resistencia a la luz, su buen amasado con diferentes materias de carga y aglutinantes y su baja alteración ante la exposición ambiental[343].

La última fila de la muestra recoge los ensayos realizados aglutinando la mezcla con la resina en una concentración del 33% respecto a la proporcionada por el fabricante. En estas pruebas se aprecia como aumenta la flexibilidad de la mezcla, se reduce el brillo del estrato tras su secado y mejora su manejo sobre la superficie que se desea pintar.

De las pruebas realizadas, se concluye que, en líneas generales, la resina poliacrílica Acril 33 constituye un buen material aglutinante en una concentración del 33% en disolución respecto al producto proporcionado por el fabricante para la mayoría de materias de carga, mostrando leves craquelados en la prueba realizada con piedra pómez micronizada.

El siguiente de los aspectos a tratar es su uso como consolidante de la película pictórica ya que, por su capacidad adhesiva, permite sustentar estratos pictóricos de carácter magro o elementos extra pictóricos, como se requiere para llevar a cabo el procedimiento del collage.

La fuerza del copolímero se reduce proporcionalmente a su grado de disolución; por tanto, se escogerá una proporción u otra en función del material que se desee consolidar y teniendo en cuenta cómo puede afectar el agua a este material.

La posibilidad de su uso como barniz final sobre una superficie magra dependerá del estado de la película pictórica a proteger. Si presenta pulverulencia, se recomienda el uso de la resina en la mayor concentración posible, al igual que si existen elementos

[343] HUERTAS TORREJÓN, Manuel, 2010. (a) Op. Cit.: pp.156-157

que puedan verse afectados al entrar en contacto con el agua, a fin de minimizar el daño que esta resina pueda causar en la obra.

En la producción de las obras incluidas en el capítulo 8.2., se ha empleado esta resina como barniz protector de la película pictórica magra y consolidante de los elementos extra pictóricos, que ha sido creada aplicando procedimientos de collage y grattage, como estrato intermedio a la aplicación de metales por mordiente graso.

La construcción de la imagen en los términos propuestos pasa por someter a la obra a un proceso de deconstrucción que permita crear una estratigrafía que sea análoga a la de los Fondos Definibles; por tanto, si se propone una pieza construida a partir de estratos de esta resina que entren en contacto con otros materiales, también debemos tener en cuenta cómo pueden ser retirados mediante diferentes procedimientos.

Si trasladamos este modo de proceder a la creación de una imagen desde el lenguaje pictórico, la substracción de materia se realizará con la técnica del grattage. Planteamos cómo realizar este procedimiento y los perjuicios que pueden suponer sobre la película pictórica en un estrato basado en resina acrílica en dispersión acuosa, adjuntando imágenes de las obras experimentales realizadas que ilustren los resultados obtenidos.

La técnica del grattage, introducida en el lenguaje pictórico en el siglo XX por los pintores Max Ernst y Joan Miró, se basa en eliminar material de la película pictórica, una vez ésta ha secado, de manera mecánica, desde raspados y desgarres, como describe el doctor Stefanos K. Kroustallis:

> *"Técnica pictórica empleada por los artistas surrealistas que consiste en raspar o desgarrar la pintura seca de una tela, buscando texturas y formas tridimensionales. La técnica de grattage ha sido empleada por artistas como Max Ernst, Joan Miró y Antoni Tàpies."*[344]

En la experimentación de este procedimiento se ha trabajado esencialmente con procesos de carácter físico como es el raspado con espátula, el uso de una lija y arrancados de carácter mecánico. Este último método ha resultado ser más fértil por permitir unos resultados que, no solo actúen como elemento compositivo, sino que repercutan en la construcción del estrato pictórico.

[344] KROUSTALLIS, Stefanos. K. 2015. Op. Cit.: p. 219

Tanto el collage como el grattage han sido ampliamente estudiados y desarrollados por los artistas del siglo pasado; por ello, solamente nos centraremos en los resultados y problemáticas de su uso sobre una película pictórica basada en resinas acrílicas en disolución acuosa. A continuación, se exponen ejemplos experienciales de ambas aproximaciones:



Fig. 124. Foto detalle de experimentación del Grattage por raspado sobre película pictórica basada en resina poliacrílica Acril 33 en dispersión acuosa.



Fig. 125. Foto detalle de experimentación del Grattage por raspado sobre película pictórica basada en resina poliacrílica Acril 33 en dispersión acuosa.

El raspado es el proceso de aplicación de grattage más rudimentario, en cuanto a complicación técnica, ya que, consiste en eliminar materia a través de fricción en la película pictórica, una vez ésta está seca.

En las imágenes anteriores observamos cómo es posible introducir símbolos en la película pictórica desde este proceso de substracción, pudiendo combinarlos con el resto de elementos que componen la imagen.

Si deseamos que el resultado sea estable y perdurable en el tiempo, es recomendable consolidar la superficie con una nueva película de resina acrílica que estabilice la película pictórica y mantenga la estructura visual de las zonas afectadas por este procedimiento. La no consolidación del estrato tratado con esta técnica puede derivar en un deterioro de la capa pictórica que afecte a la integridad de la obra.

Otro planteamiento para la aplicación de procedimientos relativos a la substracción de materia del estrato pictórico, una vez éste se ha consolidado, se realiza desde materias adhesivas que lo retiren parcial o totalmente. Se debe tener en cuenta que la fuerza a aplicar deberá ser mayor a la resistencia del estrato que se desea retirar.

En los ensayos incluidos anteriormente, se apuntó como la resistencia mecánica del acetato de polivinilo es superior al de la resina poliacrílica Acril 33; por tanto, la resina vinílica podrá ser empleada con este fin.

Se ha ensayado con la substracción a través de arranques mecánicos, ya que permite abarcar grandes zonas y, al mismo tiempo, según se aplique el adhesivo, permite crear patrones y grafismos sobre la película pictórica. Ambos procesos no son excluyentes, sino que se puede trabajar con arrancados de forma general y generar grafismos a través de raspados sobre zonas concretas en las que se desee incidir.

Para aplicar este procedimiento, se deben tener en cuenta las características de la película pictórica, ya que la flexibilidad y la reversibilidad del aglutinante de los estratos involucrados serán factores que afectarán directamente al resultado final.

En la experimentación realizada, se ha ensayado con diferentes métodos de aplicación del adhesivo, siendo preferible, tanto por costes como por versatilidad en su aplicación, el uso de resina polivinílica sobre papel o el uso de la misma resina poliacrílica en una concentración superior a la del estrato pictórico que, como ya hemos descrito anteriormente, no es reversible por contacto una vez ésta ha secado.

El procedimiento permite generar las formas aproximadas a modo de negativo que se desean transmitir a la imagen. Este recurso admite la modulación de la carga de adhesivo e incluso, si se desea, integrar el papel como collage en la misma imagen, siendo este uno de los usos considerados por el fabricante:

> *"Entre los usos más comunes: […] Consolidante y fijador de capas pictóricas; adhesivo para documentos de papel."*[345]

La resina polivinílica empleada se encuentra en una solución de base acuosa que no produce afectación química al entrar en contacto con el copolímero acrílico solidificado; por tanto, la única afectación será mecánica por sus propiedades adherentes.

[345] C.T.S. ESPAÑA. 2017. Op. Cit.

La fuerza del material junto con la fuerza aplicada en el arranque por nuestra parte deberá ser superior a la resistencia de la película pictórica, permitiendo realizar arranques de forma controlada, y, si se han tenido en cuenta las conclusiones de las pruebas realizadas, el resultado del procedimiento será una rotura de la película pictórica controlada, que sólo afecte al área deseada.



Fig. 126. Imagen detalle de aplicación de Grattage por arrancado sobre una película pictórica basada en aglutinante Acril 33 en disolución acuosa al 33% y pigmento blanco.

La imagen anterior muestra el resultado de los métodos de aplicación del grattage descritos, que permiten elevar al último estrato de la obra capas de película pictórica que habían quedado sepultadas en el proceso de construcción de la imagen.

Para evitar que la película pictórica sufra degradaciones posteriores, es recomendable aplicar otra capa de resina que actúe como barniz, evitando que acciones mecánicas, como pueden ser roces, o la aplicación de nuevos estratos basados en aglutinantes grasos, puedan afectar a las capas previas, ya que su integridad estructural se ha visto comprometida.

Cabe remarcar que el uso de la resina acrílica Acril 33 como barniz final saturará los colores de la imagen y otorgará brillo que, dependiendo del espesor de la capa aplicada y su concentración en la disolución, será más o menos pronunciado; elemento que ha de tenerse en cuenta para valorar el aspecto visual final de la obra.

7.1.4. Consideraciones derivadas de la aplicación del procedimiento del grattage sobre la capa pictórica compuesta por Acril 33.

Para alcanzar resultados controlados, la eliminación parcial o total del estrato pictórico a través de procedimientos mecánicos requiere de una película pictórica con una baja resistencia al estrés, donde el paso de la deformación elástica a la rotura no derive en una deformación plástica que perjudique a la integridad del estrato pictórico.

Si este proceso no se tiene en cuenta y la concentración de resina es demasiado elevada en la composición de la película pictórica o la fuerza aplicada no es suficiente, se produce una rotura de este estrato de forma errática y descontrolada.



Fig. 127. Foto detalle de la aplicación del grattage en una capa pictórica compuesta de Acril 33 en una concentración demasiado elevada en proporción al diluyente.

La alteración que vemos en la imagen anterior se produce cuando la resistencia de la película formada por la resina acrílica es elevada y, antes de superar el tramo de estrés, produce una deformación elástica que genera zonas que no son estables y podrían resultar perjudiciales para la obra ante cualquier afectación de carácter mecánico o químico.

Si se da esta alteración del estrato pictórico, se proponen dos opciones para corregirlo, con el objetivo de recuperar la integridad estructural de la obra: eliminar la resina afectada en su totalidad, a través del raspado con un bisturí o bien retirar únicamente la película que ya no está adherida al estrato anterior y consolidar la parte que todavía mantiene sus propiedades intactas.

Es importante tener en cuenta la resistencia del material que compone el estrato pictórico sobre el que se sitúa la resina poliacrílica, ya que, si es menor a la fuerza que ejerce este material, la aplicación del grattage por procedimientos mecánicos puede llegar a afectar también a este nivel de la obra.

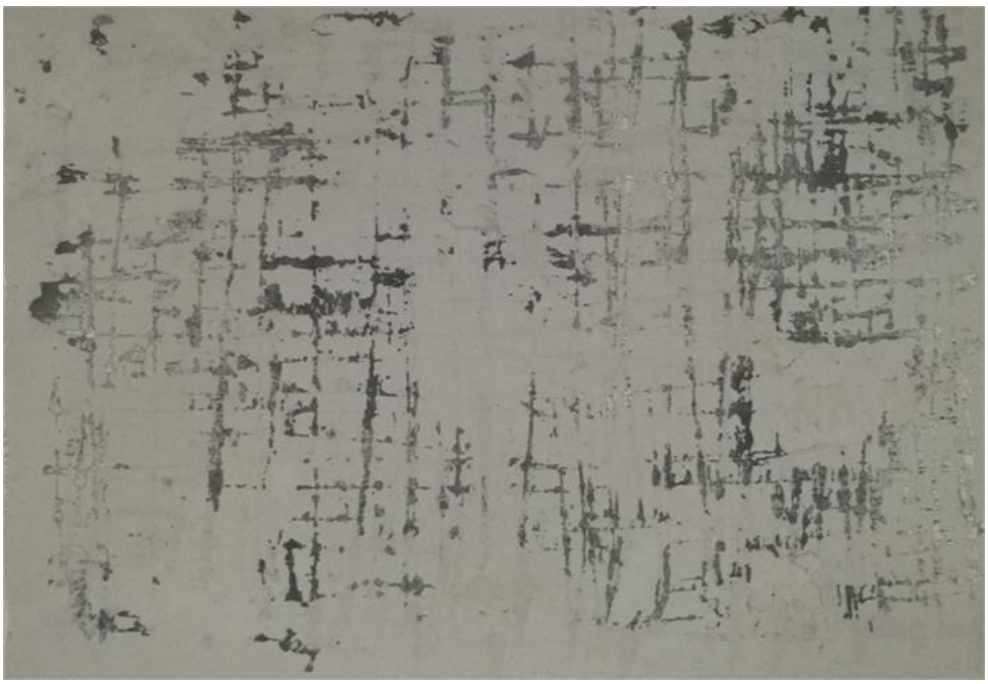


Fig. 128. Foto del papel con restos de resina Acril 33 al 100% y parte del estrato acrílico anterior de la obra.

Se ha comprobado que con una disolución al 33% de la resina Acril 33 sobre un estrato compuesto por pintura acrílica comercial no se produce esta alteración; en cambio, si la resina se aplica en una disolución del 100%, si aparece esta alteración.

El uso de disolventes químicos sobre un estrato pictórico basado en el copolímero Acril 33 permitirá aplicar una serie de recursos gráficos y pictóricos que pueden enriquecer la imagen creada.

Se ha ensayado con los disolventes alcohol etílico y acetona, ya que el alcohol isopropílico reversibiliza en cierta medida la película pictórica y, aunque permite su eliminación, no es útil para otras aplicaciones basadas en la substracción parcial del estrato pictórico.

Mediante esta experimentación se obtienen resultados artísticamente interesantes, ya que permite generar un efecto visual similar al creado por los procedimientos mecánicos, si bien debe ser aplicado con cuidado de no afectar al estrato anterior a la película formada por la resina.

También permite el dibujo, aunque, por la expansión del disolvente sobre la superficie, es difícil obtener resultados precisos con una eliminación controlada del material, ya que con una sola pasada del hisopo impregnado con acetona o alcohol etílico no se elimina por completo la resina poliacrílica. A continuación, se adjuntan los resultados de las pruebas realizadas con ambos disolventes:



Fig. 129. Pruebas de dibujo con Alcohol Etílico sobre película pictórica basada en Acril 33 al 33%.

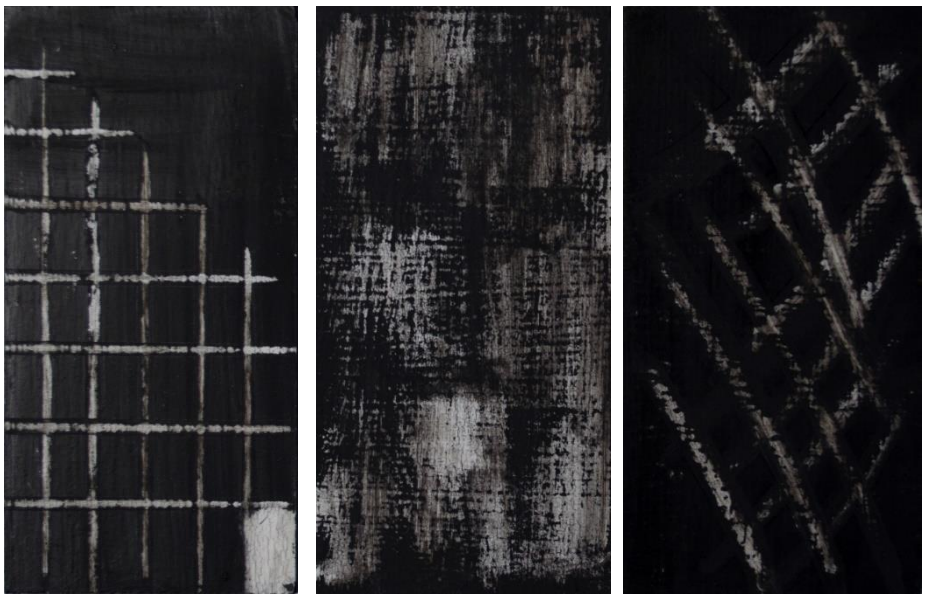


Fig. 130. Pruebas de dibujo con Acetona sobre película pictórica basada en Acril 33 al 33%.

7.2. Integración del espacio externo a la obra en la imagen. Aplicación de metales en la película pictórica:

Una vez dispuestos los elementos compositivos que alberga la imagen, debemos hallar la manera de incluir el espacio que rodea a la obra de forma actualizada y flexible en la ecuación. Tener en cuenta esta consideración afecta a la disposición de los elementos que constituyen la imagen; por tanto, será tratado como una herramienta más dentro del esquema compositivo.

Uno de los recursos más directos en la inclusión del espacio externo a la imagen, que no requiere expandir la misma fuera de sus márgenes, será el reflejo del espacio en el que se inserta la pieza; es decir, una suerte de espejo que refleje al espectador y el entorno.

Considerando la imagen vaciada, podemos asumir la idea de espacios en la imagen de carácter volátil, que no tengan capacidad retentiva, siendo la actualización constante su mayor virtud, ya que estos espacios construidos en base al reflejo interactuarán con el resto de elementos dispuestos en la imagen para construir el representamen de nuestro signo.

Siguiendo estos postulados, asumimos que el material empleado en la construcción de la imagen juega un papel fundamental en la formación del representamen, ya que, perseguimos la inclusión del fuera de campo en la obra y que ésta, sea al mismo tiempo margen del objeto representado.

Por ello, el estudio de la creación de la imagen vaciada que actúe como representamen de la Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles, pasará también por realizar una propuesta en cuanto al uso de los materiales que permitan introducir y conjugar todos los elementos deseados en la obra.

El último de los procedimientos para la construcción de la imagen que estudiaremos en este capítulo será la aplicación de metales en la obra como herramienta que permita responder a la necesidad de integración del espacio en la imagen. Nos centraremos en la aplicación de plata y cobre desde diferentes procedimientos, ya que consideramos que conjugar la aplicación de metales en la obra con los símbolos abiertos a la proyección desde la distribución en composiciones de carácter áureo, permitirá generar una imagen centrífuga que cuente con la capacidad de dirigir al espectador hacia el fuera de campo.

Se han atribuido múltiples significados al uso de los metales en el lenguaje pictórico durante las diferentes épocas, aunque el elemento común a todos los periodos es la búsqueda del reflejo de la luz. Aquí nos centraremos exclusivamente en la técnica, evitando las referencias al significado narrativo que durante la historia del arte se le ha dado al material.

Por la capacidad de reflejar la luz, la plata es un material idóneo para el objetivo perseguido en la construcción de la imagen vaciada. Este material permite establecer una superficie pictórica que integre el espacio externo al cuadro, modificando su brillo y el contenido de la imagen en función de las condiciones ambientales que constituyan el espacio en el que la obra se inserta.

El pan de plata presenta problemas de conservación, ya que se ve afectado rápidamente por las condiciones ambientales, generando sulfuro argéntico en su superficie y dando como resultado un ennegrecimiento de la misma. Para aminorar este proceso, el pan de plata es el resultado de la combinación de este material noble con aluminio, que mejora notablemente su resistencia, dureza y flexibilidad. Como expone la restauradora Enriqueta González-Alonso Martínez en su *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración* (1997):

> *"La proporción aproximada más idónea apunta a entre 100 y 169 partes de aluminio por 5 de plata, teniendo siempre en cuenta que a mayor proporción de aluminio la aleación será más elástica."*[346]

Este metal requiere consideraciones específicas en su aplicación que serán tratadas a lo largo de este apartado de la investigación. Así mismo, se realizan pruebas con pan de plata de imitación, en origen compuesto por la aleación de zinc y estaño y que en la actualidad está constituido por aluminio, de fabricación industrial y menor coste, con la ventaja de obtener buenos resultados visuales y perdurabilidad en el tiempo.

Tras haber estudiado las características y posibilidades de los polímeros sintéticos de adición en el apartado anterior, se propone su uso como sustituto de los aglutinantes tradicionales en la técnica del dorado, analizando diferentes aproximaciones y concluyendo con resultados que demuestren la viabilidad de esta tipología de resina, en su uso como aglutinante, en los procedimientos de aplicación de láminas metálicas en el estrato pictórico.

---

[346] GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, Enriqueta, 1997. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración.* España: Universidad Politécnica de Valencia. pp. 134 y 135.

A continuación, desarrollamos un estudio de procedimientos de aplicación del pan de plata y pan de imitación más habituales sobre el soporte pictórico, atendiendo a los diferentes elementos que influirán a la hora de decantarse por cada uno de ellos. Así mismo, se propondrán diferentes materiales de origen sintético para su correcta conservación y se perfilará brevemente una metodología de eliminación del sulfuro argéntico de la superficie del material.

7.2.1. Descripción de los procedimientos de aplicación de metales sobre el soporte artístico:

Repasamos brevemente la historia de los procedimientos de aplicación de metales sobre el soporte artístico y su puesta en práctica en la contemporaneidad para exponer cómo nos valdremos de ellos en la creación de las imágenes que forman parte de esta tesis.

Ante la magnitud de variantes que tiene este procedimiento y por los intereses de este trabajo, iniciaremos el repaso histórico artístico de la aplicación de metales sobre tabla, dejando a un lado el empleo del metal como soporte artístico.

La aplicación de metales sobre el soporte artístico no está exenta de complicaciones y debe ser realizado con extremo cuidado en cada una de sus fases, por la fragilidad del material, para alcanzar un óptimo resultado óptico. En los siguientes párrafos se desarrolla cada procedimiento, paso a paso, para que cualquier artista que lo desee pueda replicar el procedimiento, teniendo en cuenta que alcanzar la maestría en el dorado requiere de experiencia y gran pericia.

Las reproducciones incluidas en este apartado sirven para ejemplificar los resultados de cada técnica y tener una visión amplia del uso de los materiales y puesta en práctica de los procedimientos.

A lo largo del apartado se exponen los dos procedimientos principales de aplicación de metales sobre el soporte artístico dentro del lenguaje pictórico, a saber, el dorado al agua y el dorado mate basado en mordientes. Así mismo, se exponen los diferentes materiales necesarios para la aplicación de cada procedimiento y posibles alternativas sintéticas que mejoren en algún grado la estabilidad y perdurabilidad de la obra.

7.2.1.1. El dorado al agua tradicional y sus posibles variantes contemporáneas.

Iniciamos el recorrido estudiando la técnica del dorado al agua, desarrollando el procedimiento y adjuntando imágenes de las pruebas experienciales para ilustrar las

problemáticas que pudiera encontrar cualquier artista, proponiendo soluciones para una correcta ejecución.

El estudio de la aplicación de metales por el procedimiento al agua y su posible actualización a través de la resina sintética Acril 33, nos conduce a plantear tres tipos de escenarios que posteriormente compararemos: el primero, basado en el procedimiento tradicional, seguido de uno mixto y, por último, uno sintético. Como expone Sofía Martínez Hurtado en su tratado sobre el dorado:

> *"La causa principal de la degradación de las superficies doradas es la humedad, que altera las colas animales y, por tanto, afecta tanto a las capas de preparación como al bol. Estos estratos pueden llegar a perder su adherencia y descomponerse por la acción de determinados microorganismos, deteriorando con ello el fino estrato dorado."*[347]

El proceso tradicional de aplicación de metales parte de la reducción del metal a finas láminas para cubrir el soporte de madera, y, posteriormente pintar sobre el mismo con colores traslúcidos que permitan controlar la refracción de la luminosidad del metal que constituye el fondo. El maestro Cennino Cennini advierte de la complejidad del procedimiento y cómo la maestría del artista afectará directamente al resultado final:

> *"La belleza de los dorados realizados con mordiente acuoso a base de bol depende esencialmente de la delicadeza y maestría con que éstos están preparados."*[348]

Este procedimiento requiere una preparación que otorgue rigidez y permeabilidad al soporte, compuesta primeramente por yeso negro y, a continuación, yeso mate, sobre la que se aplica un estrato basado en una arcilla fina denominada bol, que es muy sensible a la humedad y presenta un elevado grado de absorción, permitiendo crear una superficie porosa y permeable al agua.

En la actualidad, este material se puede adquirir en terrones o ya hidratado. En este segundo caso generalmente la arcilla se aglutina con una resina polivinílica; por tanto, podemos considerar que, si se elige esta opción, la aplicación del procedimiento debe ser considerada mixta o sintética.

---

[347] MARTINEZ HURADO, Sofia, 2002. *El dorado. Técnicas, procedimientos y materiales.* En *Ars Longa* [En línea] nº 11, pp. 137 – 142. [Consulta: 20/11/2021] Disponible en: https://www.uv.es/dep230/revista/PDF188.pdf. p.141

[348] CENNINI, Cennino, 2017. *El libro del Arte.* Madrid: Akal. p. 166

Cennino Cennini recoge el procedimiento completo para el dorado al agua de una tabla, describiendo la preparación del soporte, la aplicación del bol[349] y finalmente la aplicación del metal. La preparación del bol consiste en la creación de un temple, que, mezclado con una arcilla fina, constituye la primera mano aplicada sobre la tabla ligeramente humedecida en la zona que se desee dorar evitando relieves. Se realizan hasta un total de cuatro capas, que se dejarán secar cubiertas del polvo, sol y agua.[350]

Cennino expone el procedimiento para la aplicación del metal sobre una tabla:

> *"Coge un trapo de hilo de lino y ve bruñendo cuidadosamente las partes donde aplicaste el bol. […] Así, cuando lo tengas bien bruñido y limpio, coge un vasito casi lleno de agua muy clara y añade un poco del temple que preparaste con la clara de huevo. […] Remuévelo bien dentro del vaso con agua; toma un pincel de marta grueso y suave; coge tu oro fino y agarra con unas tenacillas o pinzas cada uno de los paneles. Ten a mano un pedazo de papel cuadrado, mayor que el pan de oro y con las esquinas recortadas. Mantenlo en la mano izquierda y con el pincel en la mano derecha moja el bol en la superficie que habrá de ocupar el pan de oro que tienes en la mano. […] Luego acerca suavemente el pan de oro al agua que hay sobre el bol; […] Cuando humedezcas para colocar un segundo pan, asegúrate de que lo haces siguiendo exactamente el borde anterior, sin mojarlo en ningún momento. Y haz que el segundo se superponga ligeramente al primero; para que el oro se pegue al pan colocado anteriormente has de echar el aliento sobre el mismo."*[351]

Si el bol se adquiere en terrones deberá hidratarse antes de ser mezclado con aguacola, compuesta por cola de conejo al 7% en una disolución de agua. El bol hidratado comercializado se aglutina con una resina polivinílica; así que, atendiendo a los materiales escogidos para realizar el procedimiento, se seleccionará el bol en uno u otro estado.

Una vez aplicada la última capa de bol, es recomendable pasar la piedra de ágata o lijar suavemente la superficie para alcanzar mejores resultados al bruñir el metal.

---

[349] En el primer volumen del diccionario de materias y técnicas el doctor Stefanos K. Kroustallis define el bol de la siguiente forma: "*Bol: Con este nombre se conoce, tradicionalmente, en las prácticas artística la variedad más fina, blanda y untuosa de las arcillas ferruginosas de color rojo. […] Mezclado con colas fue indispensable en la técnica del dorado como última capa de asiento de los panes de oro para poder realizar el bruñido final. Durante el Barroco se empleó el término "bol veneciano" para identificar una mezcla de ocre rojo, albayalde y minio, usada como preparación para pinturas sobre tela."* KROUSTALLIS, S. K. 2008. Op. Cit.: p.84

[350] Ibid. pp. 166 y 167.

[351] Ibid.: pp. 168 – 170.

En el caso de la plata, en la Edad Media se empleaba tierra verde[352], aunque en la actualidad se ha popularizado el uso de boles de tonalidades azul, gris o negra, ya que el metal bruñido se beneficiará de la tonalidad del bol escogido, permitiendo potenciar el resultado óptico del material.

Uno de los requisitos esenciales de este procedimiento tiene que ver con la rigidez del soporte, ya que el aparejo será grueso y rígido y un soporte flexible puede dañar estructuralmente este estrato.

Se debe proteger el yeso templado tanto de la humedad, puesto que éste se pudre rápidamente al contacto con la misma[353], como del contacto con materias grasas; por tanto, es importante no tocar con las manos el aparejo para evitar que existan daños estructurales entre las capas, ya que la grasa dificulta la absorbencia del mismo. Como escribe la doctora y profesora Laura de la Colina:

> *"Las propiedades que deben reunir los soportes para recibir la preparación imprescindible para dorar al agua se pueden sintetizar en dos características: la rigidez y la absorbencia."*[354]

Estas consideraciones deberán tenerse en cuenta al escoger la técnica de aplicación del metal para cada soporte o, al contrario, escoger el soporte atendiendo a la técnica deseada. Los soportes idóneos y más empleados tradicionalmente serán la tabla, tabla entelada y yeso.

En la actualidad la técnica guarda muchas similitudes con la aplicación tradicional, aunque los materiales empleados para su puesta en práctica se han industrializado, sustituyendo o combinando los aglutinantes orgánicos con aquellos de origen sintético. Así mismo, las láminas metálicas han disminuido en grosor gracias a las técnicas contemporáneas de fabricación.

---

[352] Nota 1 al pie de página. *"Tierra verde: también recibe el nombre de tierra de Verona. Se trata de una arcilla de color verde por la presencia de silicato ferroso. […] Se trata de un verde de tono apagado, pero solidísimo, que se utilizó en la Edad Media especialmente para la preparación de fondos plateados, en sustitución del bol armenio."* Ibidem.: p. 46

[353] Ibidem.: p. 220

[354] DE LA COLINA TEJADA, Laura, 2001. *El oro en hoja: Aplicación y tratamiento sobre soportes móviles tradicionales, muro y resinas.* [en línea]. Tesis doctoral bajo la dirección de Javier Pereda Piquer. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: https://eprints.ucm.es/id/eprint/7082/ p. 53.



Fig. 131. Resultado de aplicación de plata en hoja por el procedimiento al agua de forma tradicional.

Una vez analizados los elementos fundamentales que permiten el dorado al agua, se ha estudiado la posible puesta en práctica a través de los materiales sintéticos ya estudiados, que aceleren el procedimiento y permitan una mayor versatilidad en su aplicación.

La aplicación mixta del procedimiento se ha desarrollado sustituyendo la cola de conejo, como aglutinante del yeso que compone el estrato de la preparación, por resina poliacrílica. Se replica el mismo procedimiento aplicando siete capas de este material en direcciones alternas. De las pruebas realizadas, se concluye que la proporción adecuada para su aplicación será entre un 10% y 15% de concentración de resina acrílica en una disolución acuosa.

Se han realizado pruebas en las que se ha trabajado con concentraciones desde el 5% hasta el 33%, dando como resultado en las más bajas una falta de capacidad aglutinante por parte del copolímero que produce pulverulencia y falta de cohesión. En las pruebas que exceden el 15%, la alta concentración de resina elimina la permeabilidad del material, requisito indispensable para el procedimiento y además se observa una fuerza excesiva que puede causar afectaciones al yeso.

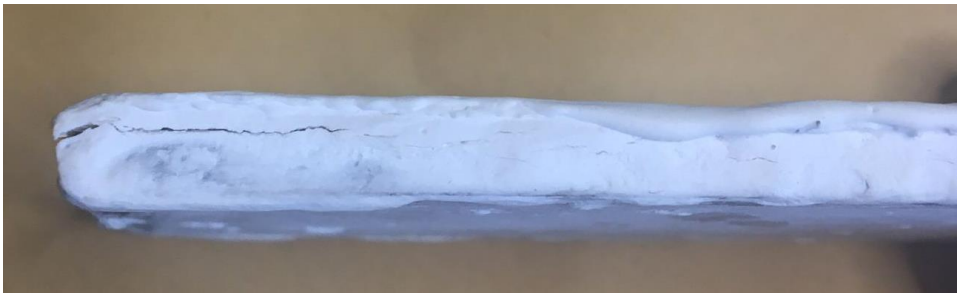


Fig. 132. Foto detalle del resquebrajamiento del yeso por una alta concentración de aglutinante compuesto por resina acrílica Acril 33 en una concentración superior al 15%.

Una vez dispuestas las capas de preparación de yeso aglutinado con la resina sintética, se procede a aplicar el bol aglutinado con cola de conejo, siguiendo la misma proporción en la composición de aguacola que con el procedimiento tradicional.

La mayor virtud de la aplicación del procedimiento a través de esta conjugación de materiales sintéticos y tradicionales reside en la estabilidad de la preparación, permitiendo un rápido secado, y a la vez, un mayor control de la fuerza que ejercerá el aglutinante, ya que no se da la varianza que podría existir en un material orgánico como es la cola de conejo.

Así mismo, permite la aplicación del bol aglutinado con aguacola sin presentar complicaciones diferentes a las del procedimiento tradicional y protegerá las capas de yeso de la cantidad mínima de alcohol etílico opcional que se añade al agua justo antes de dorar para rebajar la tensión superficial.



Fig. 133. Resultado de aplicación de plata en hoja por el procedimiento al agua de forma mixta.

La aplicación del procedimiento a través de materiales sintéticos se ha abordado desde una doble aproximación, primeramente, se ha sustituido el aglutinante del yeso por la resina poliacrílica en dispersión acuosa, al igual que se hizo en la mixta; también se ha sustituido el yeso de dorador por un aparejo comercial, buscando simplificar la técnica y reducir el espesor de las capas de preparación con el objetivo de hacer más versátil el procedimiento. Este material simplifica el proceso de aplicación de las capas y acelera notablemente la disposición de todos los estratos que componen la preparación.

En ambos casos de estudio, el bol se aglutina con la resina Acril 33 en una concentración del 10%, dando como resultado una buena permeabilidad y cohesión del estrato. Se ha tenido en cuenta la baja resistencia del material aglutinante al alcohol

etílico y, por ello, se han realizado pruebas que permitan establecer el grado de afectación que este disolvente pudiera ocasionar en el estrato sobre el que se sitúa el material.



Fig. 134. Resultado de aplicación de plata en hoja por el procedimiento al agua de forma sintética sobre preparación tradicional.

El primer caso arroja resultados muy similares en cuanto a grosor, tacto y aplicación del metal, sin verse afectada la recepción del metal por el soporte. Podemos concluir que su actuación será muy similar al comportamiento del material tanto a través del procedimiento tradicional como de la propuesta mixta que hemos realizado.

En el segundo de los casos, donde el yeso muerto ha sido sustituido por preparación sintética, hemos comprobado que es necesario rebajar el aglutinante que contiene la mezcla y añadir yeso mate de dorador, esta sustitución aumenta la permeabilidad y resistencia del soporte.

Una vez realizada la mezcla, se aplica de igual forma que en los casos anteriores dando como resultado diferencias notables. La aplicación de este estrato de la preparación es mucho más rápida y permite un mayor control del grosor de las capas y de la interacción de las mismas, obteniendo resultados más finos al aplicar este material en zonas concretas, eliminando la necesidad de preparar todo el soporte.

La recepción del bol es muy similar a la de las preparaciones tradicional y mixta que hemos descrito y dará como resultado final una preparación que permite alcanzar resultados similares, con las ventajas de un secado rápido y la eliminación de

compuestos orgánicos que puedan derivar en alteraciones en la obra a medio y largo plazo.



Fig. 135. Resultado de aplicación de plata en hoja por el procedimiento al agua de forma sintética sobre preparación industrial.

De ambas propuestas de aplicación del procedimiento desde materiales de origen sintético, se concluye que son procesos válidos dentro de la categoría del dorado al agua, ofreciendo resultados ópticos muy similares, con la principal ventaja de la simplificación del procedimiento.

Se notificaron los resultados obtenidos a un equipo de restauración que puso en práctica el procedimiento en la restauración de uno de los retablos dorados de la iglesia de la Alberca, que tras realizar sus propias pruebas y determinar la viabilidad del procedimiento lo aplicaron en la integración de pan de oro falso en las faltas que presentaba el soporte.

Cabe destacar que decidieron sustituir el estrato correspondiente a la preparación sintética comercial por modostuc[355]; un estuco profesional sintético muy diluido hasta que presentaba una consistencia similar a la de la preparación antes mencionada. El resto del procedimiento se realizó de forma idéntica a la propuesta en los párrafos anteriores. A continuación, se incluyen fotos del procedimiento y del resultado final una vez realizado:

[355] C.T.S. ESPAÑA. 2008. *MODOSTUC. Estuco en pasta.* En *C.T.S. España.* [En línea] [Consulta 23/11/2022] Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/6.6productosparaestucado2016/modostucesp.pdf



Fig. 136. Preparación sintética para dorado al agua en una de las piezas del retablo lateral de la iglesia de la Alberca. España.



Fig. 137. Resultado final tras haber aplicado el procedimiento del dorado al agua con materiales sintéticos y pan de oro falso. España.

El equipo de restauración destacó la efectividad, rapidez de aplicación y buenos resultados del procedimiento. De estos resultados se puede concluir que si el soporte lo permite y el dorador busca un dorado brillante a través de materiales sintéticos, esta es una alternativa correcta al procedimiento tradicional.

Como hemos advertido en los párrafos anteriores, si no se tiene en cuenta el comportamiento del material, la fuerza del aglutinante, los tiempos de secado y el número de capas requeridas de cada material, es probable que nos encontremos ante problemáticas que obliguen a reiniciar todo el procedimiento.

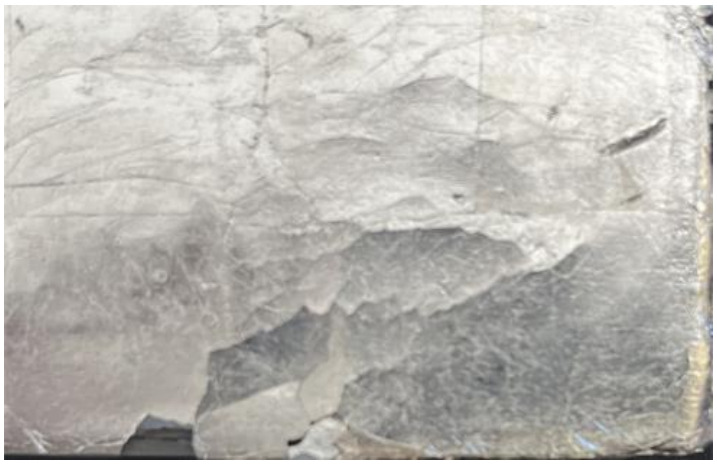


Fig. 138. Craquelado derivado de una mala praxis en la aplicación del procedimiento del dorado al agua tradicional.

Las alteraciones más comunes del procedimiento mixto derivan de la falta de control de las proporciones del aglutinante o de la falta de materia de carga, desembocando en falta de permeabilidad o de cohesión entre las diferentes capas de la preparación.

Otra de las afectaciones que podemos encontrar se produce por una aplicación defectuosa de cualquiera de las capas que componen la preparación, en las que quedan pequeñas bolsas de aire que producen la deformación denominada ojillo y que, si no es tratada inmediatamente en el estrato en el que aparece, será registrada por el metal una vez sea bruñido.

Esta afectación también puede ocasionar faltas al bruñir el metal, ya que no se adherirá en estas zonas correctamente.



Fig. 139. Ensayo de aplicación de hoja de plata sobre preparación al agua con resinas sintéticas.

Cennino Cennini expone las condiciones óptimas para el bruñido[356], concluyendo que es necesario cierto grado de humedad para alcanzar un buen resultado y exponiendo que, en verano, cuando el ambiente es más seco, será necesario dedicar una hora a dorar y otra a bruñir, pero siempre recomienda realizar el bruñido el mismo día que se ha aplicado el metal.

En las pruebas experienciales que hemos realizado se han seguido los pasos descritos por este maestro, dando como resultado una superficie metálica brillante y bien constituida, tanto en las pruebas realizadas siguiendo el procedimiento tradicional como en aquellas en las que las materias aglutinantes han sido sustituidas por las de origen sintético.

Este último aspecto del procedimiento entraña dificultad, ya que será el mayor exponente de fallos previos que han quedado desatendidos. Este hecho no impide la corrección de los mismos, permitiendo reponer el metal en aquellas zonas donde exista una falta y superponer láminas de metal para alcanzar el aspecto visual deseado por el artista. Como expone Cennino:

> *"Y si en algún momento te das cuenta de que el oro no queda reluciente como un espejo, coge un poco de oro y coloca un pan o medio, echando siempre el aliento antes sobre la zona; e inmediatamente brúñelo con la piedra. Y si en un momento dado el oro no quedase a tu gusto, repite este mismo procedimiento. Y si te puedes permitir el gasto, sería conveniente y ventajoso para tu trabajo que volviese a dorar toda la superficie."*[357]

Ahora que ha sido expuesto el procedimiento de principio a fin, iniciamos el estudio de uno de los procedimientos más versátiles de aplicación de panes metálicos sobre cualquier superficie con la condición de que el resultado final será mate, es decir, no podrá ser bruñido. Esta será la diferencia que permitirá al artista escoger entre uno u otro procedimiento en función del resultado perseguido.

7.2.1.2. Aplicación de metales por mordiente.

El maestro Cennino Cennini también explica cómo preparar un mordiente[358] para la aplicación de los metales, una técnica que resulta idónea para cualquier soporte y que, tradicionalmente, se ha preparado de la siguiente forma:

---

[356] CENNINI, Cennino. Op. Cit.: pp. 170 – 171

[357] CENNINI, Cennino. Op. Cit.: pp. 173 y 174

[358] Como describe la maestra de la construcción tradicional Sofía MARTINEZ HURTADO: "*Se entiende por mordiente la característica que tienen ciertos materiales grasos y que consiste en una cualidad pegajosa al*

"Toma tu aceite cocido al fuego o al sol, con el procedimiento que te enseñé anteriormente; y muele en este aceite un poco de albayalde o cardenillo; y cuando lo hayas mezclado hasta que quede líquido, añade un poco de barniz y déjalo cocer todo un poco, todo junto."[359]

Este mordiente será aplicado en las zonas que se desee dorar y se deberá esperar a que la superficie quede pegajosa o mordiente, en ese momento se aplicará el metal. En los mordientes industriales, el fabricante indica el tiempo de espera mínimo y máximo para un uso óptimo del material. Una vez dispuesto el metal, hay que presionarlo con un algodón para asegurar su fijación:

"El mordiente ´no seca´ por absorción del soporte, sino que, por exposición al aire se desencadena una reacción de oxidación que provoca su endurecimiento."[360]

El mordiente es una de las herramientas más versátiles en la aplicación de metales sobre el soporte artístico. Se conoce comúnmente al mordiente de base oleosa con el nombre de sisa, existiendo multitud de recetas que han sido desarrolladas y empleadas en diferentes épocas y lugares, modificando los componentes para acelerar o retardar el secado y afectando al brillo final del metal. Esta multiplicidad de recetas conlleva la adjudicación de nombres propios como la sisa española o la sisa francesa, en función de la popularidad del material en cada región. El doctor Stefanos K. Kroustalis define este material de la siguiente forma:

"Sisa: barniz a base de aceite de linaza mezclado con pigmentos finamente molidos, generalmente derivados del plomo y del cobre, que aceleran el secado, y le confieren una calidad de mordiente para asentar el pan de oro en la técnica del dorado."[361]

Esta técnica es idónea para efectuar dorados mate, que no van a ser bruñidos, y, por tanto, no requieren una preparación que constituya la cama sobre la que se dará este proceso. Esto flexibiliza el procedimiento y permite su aplicación en un abanico de superficies muy amplio, permitiendo registrar las texturas del soporte en el metal.

En la actualidad existe un amplio catálogo de mordientes producidos industrialmente, el mordiente sintético comercializado más popular se denomina Mixtion

---

tacto que se manifiesta con anterioridad a su total secado." MARTINEZ HURADO, Sofia, 2002. Op. Cit.: Pp. 137 – 142.

[359] CENNINI, Cennino, 2017. Op. Cit.: pp.188 y 189

[360] DE LA COLINA TEJADA, Laura, 2001. Op. Cit.: p. 141.

[361] KROUSTALLIS, Stefanos K., 2008 (a) p. 391

distribuido, en origen, por la marca Lefranc & Co®. Este producto constituye el medio que permitirá la fijación del metal al soporte, basado en aceite de linaza cocido junto a otras resinas que retrasan su secado y permiten un estado mordiente más prolongado.

El doctor Stefanos K. Kroustallis recoge la descripción del Mixtión en el primer tomo del tesauro *Diccionario de materias y técnicas I* (2008)*:*

> *"Mixtión: Barniz sintético cuya base es el aceite de linaza cocido, al que se le incorporan algunas resinas que le confieren el carácter de mordiente apropiado para adherir panes de oro. Se emplea para dorados que no van a ser bruñidos. El nombre Mixtión es el nombre comercial del producto, fabricado por Lefranc & Co."*[362]

Según la superficie y la complejidad de la pieza, se recomienda un mordiente de secado más rápido o más lento, pero la decisión última será realizada en base a la pericia del dorador. Otra de las consideraciones a tener en cuenta al escoger el mordiente es el acabado deseado para la pieza, siempre y cuando hayamos decidido que será un resultado mate, decidir entre mordiente al aceite o al agua se basará en el objetivo visual deseado por el artista.

El mordiente al aceite otorga al metal un tono cálido que se verá potenciado si se sitúa sobre un fondo oscuro, aunque, como se muestra en la comparativa de resultados en las figuras 143 y 144, el envejecimiento sufrido por la plata en condiciones ambientales normales será menor que al emplear un mordiente de base magra.

El mordiente tradicionalmente, y de uso más extendido, se ha caracterizado por su base de aceite, aunque Cennino Cennini también describe la fabricación de un mordiente al agua a base de jugo de ajo y albayalde[363]. A finales del siglo pasado surgieron mordientes al agua de carácter industrial. La doctora Laura de la Colina describe la composición de este material:

> *"Se compone de una resina acrílica con monómeros libres dispersos en agua y amoniaco. Este mordiente tiene la ventaja de poseer una fase de adhesión muy larga. Se pone en el punto idóneo un cuarto de hora después de su aplicación y se mantiene en este estado durante tres días."*[364]

[362] KROUSTALLIS, Stefanos K., 2008 (a) Op. Cit.: p.290

[363] CENNINI, Cennino, 2017. Op. Cit.: pp.190-191

[364] DE LA COLINA TEJADA, Laura, 2001. Op. Cit.: p.142

Este mordiente se aplica exclusivamente sobre superficies magras ya que, si se aplica sobre un barniz o un estrato pictórico compuesto por materia grasa corre riesgos estructurales, llegando a desprenderse.

Al igual que se ha popularizado el uso de mordientes sintéticos al aceite, también han surgido mordientes al agua basados en resinas sintéticas, que permiten ampliar la gama de resultados que ofrece este procedimiento.

Los mordientes al agua producidos industrialmente se basan en el uso de resinas sintéticas que, como hemos visto en el apartado anterior, por la variabilidad de su composición constituye una familia de materiales sumamente versátil con multitud de aplicaciones. El mordiente al agua se incluye dentro de las resinas sintéticas estirolo-acrílicas, y es soluble en un medio acuoso, evitando el uso de disolventes más agresivos que pudiesen afectar a los estratos pictóricos anteriores. La ficha técnica[365] del producto que proporciona la casa C.T.S. España® nos facilita todos los datos para su disolución y el correcto proceso de aplicación:

MIXTION AL AGUA

Dispersión acuosa al 50% en peso de resinas estirolo-acrílicas, utilizada tanto para la aplicación de oro (verdadero y falso), como de plata (verdadera y falsa).
La misión debe de diluirse con agua, en la proporción del 40-50%, y aplicarse sobre la superficie con pincel blando.
No puede aplicarse sobre fondos hidrorepelentes, aunque si absorbentes, como madera y yeso, y nunca al exterior.
La hoja debe de extenderse después de un tiempo que puede variar, según las condiciones ambientales, de 15' hasta 24 horas aproximadamente.
Temperatura mínima de aplicación: 0°C.

Fig. 140. Extracto de la ficha técnica del material Mixtión al Agua de la casa C.T.S. España que describe las características y disolución de la resina para una correcta aplicación. Cabe destacar que cuando escribe La misión se trata de un error tipográfico y se refiere a La Mixtión.

[365] C.T.S. ESPAÑA. 2010. *Mixtión para dorar.* En: *C.T.S. ESPAÑA.* [En línea] [Consulta: 01/10/2021] Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/7.5productosparaeldorado2016/mixtionparadoradosesp.pdf

Las pruebas realizadas con este mordiente permiten concluir su buena respuesta a la aplicación de metales, dando lugar a un resultado resistente a acciones mecánicas como se ejemplifica en la figura 141.



Fig. 141. Prueba mordiente al agua compuesto por resina sintética y pan de plata.

Se han realizado muestras comparativas entre el uso de mordientes basados en aceite y en agua y sobre estratos claros y oscuros para comprobar la afectación tonal al resultado final. De esta comparativa se concluye que el resultado óptico derivado de la aplicación de metal sobre un mordiente magro da como resultado un brillo ligeramente más frío que aquel aplicado sobre un mordiente graso.



Fig. 142. Comparativa tonal entre mordientes graso y magro.

Como han advertido todos los tratadistas y estudiosos de la materia, la plata sufre alteraciones por su contacto con las condiciones ambientales y, por tanto, debe ser protegida para evitar desencadenar este proceso. Para mostrar este hecho se propone, primeramente, la visualización de las alteraciones producidas por esta exposición para, seguidamente, indicar materiales que eviten que se dé esta alteración.

A continuación, se presentan pruebas comparativas de mordiente al agua y al aceite en las que se observa cómo, tras un periodo de seis meses, la plata se ha degradado, jugando un papel importante el mordiente empleado.



Fig. 143. Ensayo de oxidación por condiciones ambientales de pan de plata sobre mordiente al agua.



Fig. 144. Ensayo de oxidación por condiciones ambientales en pan de plata sobre mordiente al aceite.



Fig. 145. Muestra comparativa de oxidación por condiciones ambientales sobre mordientes al agua y al aceite sobre estratos negro y blanco

El proceso de sulfuración de la superficie metálica se da de forma progresiva, tornando el color y el brillo del material hacia una tonalidad cálida para concluir en un ennegrecimiento de la misma. Las pruebas realizadas, en las que se ha permitido el contacto del material con diferentes condiciones ambientales, permiten estudiar la modificación tonal y cómo el artista puede llegar a aprovechar este proceso natural así, Cennino advierte:

> *"Y ten en cuenta que has de usar la plata lo menos posible, ya que no es duradera y se vuelve negra, tanto en una pared como sobre madera; aunque ennegrece más rápidamente sobre el muro. En su lugar utiliza mejor estaño batido o en láminas."*[366]

En la actualidad el pan de plata comercializado se compone de una aleación de plata y aluminio. La restauradora Enriqueta González-Alonso Martinez expone:

> *"La proporción aproximada más idónea apunta a entre 100 y 169 partes de aluminio por 5 de plata, teniendo siempre en cuenta que a mayor proporción de aluminio la aleación será más elástica."*[367]

La variabilidad de la concentración del metal noble en el material afecta al proceso de ennegrecimiento, aunque antes o después terminará sucediendo. Este proceso de sulfuración sigue esta reacción:

$$2Ag^{+} + H_2S \rightarrow Ag_2S\downarrow + 2H^{+}$$

El amarilleamiento de este metal se ha empleado desde el S.XIV, recibiendo el nombre de amarillo de plata o tintura de plata. Como se describe en el *Diccionario Akal del Color* (2001):

> *"Coloración específica clara, amarilla y débil, cuya sugerencia origen corresponde a la estructura del sulfato de plata (precipitado obtenido por la acción del nitrato de plata sobre un ortofosfato alcalino). // Tinte superficial compuesto a base de sulfuro de plata, muy utilizado en la coloración vitral, textil y de los cabellos desde mediados del siglo XIV (su invención data de 1295 aproximadamente). Se conoce también como tintura de plata"*[368]

[366] CENNINI, Cennino, 2017. Op. Cit.: pp. 139-140

[367] GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, Enriqueta, 1997. Op. Cit.: pp. 134 y 135

[368] SANZ, Juan Carlos y GALLEGO, Rosa, 2001. *Diccionario Akal del Color.* Madrid: Akal. p. 51

En lo referido a este estudio, se permitirá que diferentes pruebas mantengan su proceso de sulfatación natural por su exposición a condiciones ambientales con el fin de conocer y registrar este proceso.

Existe la posibilidad de modificar la coloración del metal por su exposición a diferentes compuestos químicos, dando como resultado tonalidades pardas, amarillas, negras y blancas[369]. Aquí se ha descrito la reacción producida en las pruebas en condiciones ambientales normales, ya que será la alteración más común que se dará sin que el artista deba tratar la plata con diferentes compuestos químicos específicos.

La denominada plata falsa, compuesta en la actualidad de aluminio, no presenta dicho amarilleamiento, y el color final es más frío que el del pan de plata. Se recomienda al artista emplear este material si busca una tonalidad similar a la de la plata, evitando las problemáticas del contacto del material con las condiciones ambientales. Aun así, es beneficioso su barnizado para evitar posibles alteraciones derivadas de procesos mecánicos y físicos.

De las pruebas comparativas realizadas con mordientes al agua y al aceite, se concluye que, aunque inicialmente dé mayor calidad a la superficie metálica el mordiente graso, la aparición de un amarilleamiento pronunciado se produce más rápidamente y con mayor intensidad en los ensayos dónde el metal ha sido adherido con un aglutinante magro.

[369] BURRIEL MARTÍ, Fernando, LUCENA CONDE, Felipe, ARRIBAS JIMENO, Siro, HERNÁNDEZ MÉNDEZ, Jesús, 2008. *Química Analítica Cualitativa.* 18º ed. Madrid: Thompson. pp. 419 – 426 y 1014-1032

7.2.2. Materiales de protección de la superficie metálica.

La integración de metales en la superficie pictórica requiere, atendiendo al metal escogido, un paso final si queremos asegurar una buena perdurabilidad del estrato. Para ello, deberemos dar un barniz protector al metal que evite su desgaste químico y que proporcione cierto grado de protección ante el deterioro mecánico.

Con el fin de evitar el proceso de sulfuración expuesto anteriormente, se proponen diferentes barnices que protejan al material de los factores ambientales con el objetivo de frenar el avance de la degradación de la superficie del material, buscando que ésta no pierda su color y su capacidad reflectante.

Dejamos de lado el oro, porque por sus propiedades es resistente a la exposición atmosférica y no sufrirá alteraciones, con el factor añadido de que este metal noble no agradece el contacto con un barniz. Cennino Cennini expone el cuidado que debe tenerse al barnizar para no afectar al metal:

> *"Pero ten cuidado de no pasar por encima del oro, que no agradece la compañía del barniz ni de cualquier otro licor."*[370]

La plata, tradicionalmente, se emplea en unión con el cobre, ya que este material aumenta la dureza mejorando sus propiedades físicas. La plata pura tradicional contiene trazas de cobre en proporciones variables. Como se expone en el boletín web de la casa C.T.S España®:

> *"Uniones plata-cobre: se trata de las uniones más difundidas. Se distingue entre ellas: plata ´pura´y antigua. Raramente encontrado en objetos modernos, se usaba sin embargo en la orfebrería antigua. Contiene trazas de cobre variable entre el 1% y el 4%, junto a varias impurezas derivadas del mineral de extracción. El cobre se añadía para aumentar la dureza de la plata, demasiado débil y maleable para ser usada pura. El porcentaje de a tenores del 10% al 40% para objetos de manejo."*[371]

Por las problemáticas que acarrea y por los intereses histórico artísticos, en el campo de la pintura, este metal ha quedado relegado a imitar oro; por tanto, en los principales tratados de pintura se describen los procedimientos de corladura que permiten proteger el material del sulfuro de hidrógeno y, al mismo tiempo, darle un aspecto muy similar al del oro, aunque también era empleado al natural para la

[370] CENNINI, Cennino, 2017. Op. Cit.: p. 193.

[371] C.T.S. ESPAÑA. 2009. *19.3 Más información – Plata "resplandeciente".* En: Boletín CTS. [en línea] Vol. 19.3. [Consulta: 20/12/2021] Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/1222-3-mas-informacion-plata-resplandeciente

representación de armaduras, espadas y objetos de orfebrería plateados[372]. En cambio, en el campo de la escultura encontramos información relevante a este respecto, que puede facilitar el rastreo de los materiales que permiten la preservación del metal:

> *"Se aplica a modo de veladuras, lo que permite la refracción de los rayos luminosos que se reflejan en el fondo metálico que, en el supuesto de la plata, posee una reflectividad del 95% de luz emitida. En sus orígenes, la corladura se utilizaba con la finalidad de obtener la apariencia del oro sobre superficies plateadas."*[373]

En relación a las corlas, repasamos brevemente su definición y las características de las diferentes corlas aplicadas sobre la plata, ya que, en el capítulo siguiente, analizamos posibles combinatorias entre procedimientos, en las que intervendrá este material. Ana Calvo define el material y expone algunas consideraciones respecto a su correcto tratamiento:

> *"Corla. - Barniz de resinas y esencias hervido, generalmente coloreado, que se aplica sobre láminas metálicas para proporcionar un aspecto metalizado a la superficie. En láminas de plata o estaño es frecuente la presencia de una corla amarillenta para imitar el oro, empleando un producto más barato. Forman parte de la integridad original del objeto, y no se deben eliminar nunca. Este término puede extenderse a as lacas rojas y verdes, sobre oro o plata, que forman una capa transparente muy fina, y enriquecen las policromías."*[374]

Esta técnica permite proteger el estrato metálico y modificar su color hacia tonos amarillentos, rojizos y verdosos. Aplicada en finas capas, permite generar veladuras que mantengan el brillo del metal, pero modifiquen su color.

En origen, esta técnica se empleaba mayoritariamente para otorgarle a la plata un color semejante al del oro y así rebajar los costes en la producción derivados del uso del uso de la plata, pero la versatilidad del material permitió que éste se aplicase con el objetivo de representar un mayor catálogo de elementos. Como describe Sofía Martínez Hurtado:

> *"En sus orígenes, la corladura se utilizaba con la finalidad de obtener la apariencia del oro sobre superficies plateadas, reduciendo de este modo los costes económicos derivados del uso de dicho metal, pero en virtud de su propia*

---

[372] MESTRE, Mireia. 2017. *El oro y el dorado en el arte medieval.* En *Museu Nacional d´art de catalunya.* [en línea] [Consulta: 20/12/2021] Disponible en: https://blog.museunacional.cat/es/el-oro-y-el-dorado-en-el-arte-medieval/

[373] MARTINEZ HURADO, Sofia, 2002. Op. Cit.: p. 140

[374] CALVO, Ana, 1997. Op. Cit.: pp. 66-67

versatilidad y de la calidad artística de numerosas obras decoradas con ella ha ido adquiriendo con el tiempo una entidad propia como técnica artística."[375]

Este procedimiento ha sido empleado principalmente sobre plata, pero otros metales también permiten su recepción para alcanzar resultados visuales similares. Ana Villarquide en su texto *La pintura sobre tela. Vol. 1.* (2004) expone la manera de preparar el estaño y el cobre para la recepción de un barniz y alcanzar un resultado óptico similar al del oro[376], aunque no profundizaremos en ello, ya que nos alejaríamos de los intereses de esta tesis.

La ampliación de sustancias colorantes empleadas en los barnices permitió a los diferentes artistas generar distintos efectos sobre las superficies metálicas, no solo imitando o potenciando el color del oro. Como describen los investigadores Clemente Martinez, Carme, Salvadó Cobré, Nati, Buti Papiol, Salvador y Pradell Cara, Trinitat en su artículo *Estudio de las corladuras sobre oro y plata del retablo barroco de San Rufo de la catedral de Santa María de Tortosa* (2015)[377], las tonalidades empleadas principalmente incluían el amarillo, el rojo, el verde y el azul y puntualmente colores pardos y negros. Existen múltiples colorantes que permiten generar cada una de las tonalidades a escoger por el artista.

La restauradora Enriqueta González-Alonso expone las problemáticas de las corlas tradicionales a largo plazo:

"Es precisamente esta fragilidad de las corlas la que ha hecho que muchas obras no se conserven en perfecto estado apareciendo obscuras, hecho que unido al de los repintes, recorladuras o la normal suciedad, hace que a veces sea muy difícil su reconocimiento."[378]

Los materiales que permiten aglutinar las corlas han variado a lo largo de la historia, partiendo de emulsiones de temple magro, hasta llegar a nuestros días, donde los aglutinantes más extendidos son las resinas nitrocelulósicas miscibles en alcohol[379].

---

[375] MARTINEZ HURADO, Sofia, 2002. Op. Cit.: p. 140

[376] VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana, 2004. Op. Cit.: pp. 256 – 258.

[377] CLEMENTE MARTINEZ, Carme, SALVADÓ COBRÉ, Nati, BUTI PAPIOL, Salvador y PRADELL CARA, Trinitat. 2015. *Estudio de las corladuras sobre oro y plata del retablo barroco de San Rufo de la catedral de Santa María de Tortosa.* En *Unicum*. [en línea] Nº14. pp. 181 – 188. [Consulta: 25/07/2022] Disponible en: https://raco.cat/index.php/UNICUM/issue/view/23376 pp. 183 y 184

[378] GONZÁLEZ-ALONSO MARTINEZ, Enriqueta, 1997. Op. Cit.: p.267

[379] GONZÁLEZ-ALONSO MARTINEZ, Enriqueta, 1997. Op. Cit.: p. 274

Ana Villarquide[380] describe dos tipologías tradicionales de corladuras diferenciadas por la composición de sus materiales; la italiana y la española. La primera se basa en una resina más alcohol, mientras que la segunda tiene como componente principal la goma-laca.

Por las alteraciones derivadas de este material y su falta de reversibilidad, se ha modificado la fórmula y, así, en la actualidad, las corlas se aplican con barnices tintados al alcohol, permitiendo generar una película protectora sobre el estrato metálico que evite daños químicos y mecánicos. Como señala la doctora Laura de la Colina:

> *"Las corlas, por lo general, son barnices al alcohol teñidos en una amplia gama de matices amarillentos, rojos, y tostados, los cuales pueden rebajarse con alcohol para darles menos intensidad, produciendo el efecto de una pintura por trasparencia, es decir, una veladura. La disolución con los aglutinantes debe ser total y no deben existir impurezas para que no queden cercos durante el secado."*[381]

En los siglos XVII y XVIII la receta empleada para aplicar este estrato evolucionó de barnices al aceite hacia recetas al alcohol, basadas en gomalaca, hasta llegar a una aplicación del barniz en frío en el siglo XIX[382]. La restauradora Enriqueta González-Alonso Martinez expone:

> *"Al igual que el oro falso la plata en pan es perfectamente aislable con barniz neutro."*[383]

En la actualidad, los productores industriales del material protector aseguran una buena estabilidad y solución de los problemas que tradicionalmente acarreaba la aplicación de estos barnices sobre la plata.

La resina nitrocelulósica Zapón, comercializada por múltiples fabricantes, se ha popularizado por sus buenos resultados en la protección del material, actuando como una excelente barrera ante los elementos atmosféricos, sin desvirtuar el color y brillo del metal. Para este estudio se ha empleado la ficha técnica facilitada por la casa Mongay®[384].

---

[380] VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana. 2004. Op. Cit.: p. 256.

[381] DE LA COLINA TEJADA, Laura, 2001. Op. Cit.: p.256

[382] GONZÁLEZ-ALONSO MARTINEZ, Enriqueta, 1997. Op. Cit.: p. 274

[383] Ibid.: p.135

[384] MONGAY. 2013. *HOJA TÉCNICA LACA ZAPÓN PARA METALES.* (14.810). En: Mongay.net. [En línea] [Consulta: 25/07/2022] Disponible en: https://mongay.net/catalogo/productos.php?ref=14810

El fabricante describe el producto como una laca celulósica para la protección de metales no férreos. Se recomienda una disolución en nitro, en una proporción del 20%, viéndose afectada la consistencia de la película protectora a medida que aumente la concentración de diluyente. Como datos adicionales, nos indica una excelente adherencia sobre el metal y una buena elasticidad de la película seca. La doctora y restauradora Enriqueta Gonzalez-Alonso Martinez hace referencia a la composición y virtudes de este material:

> *"Incolora y transparente forma una capa de película que preserva el oro del polvo y la humedad. Así mismo es muy buena para preservar la plata, el bronce y todo tipo de metales. […] Es perfectamente reversible y tiene un lento envejecimiento."*[385]

Esta resina permite que el artista pueda proporcionar al metal diferentes colores desde la combinación de diferentes barnices tintados. Existen beneficios y perjuicios en comparación a la modificación química de la superficie metálica, ya que será más sencilla su aplicación y no exige conocimientos químicos extensos, pero, por su diluyente, se deberá tener muy en cuenta la resistencia química de los estratos anteriores a este disolvente, ya que, si el estrato metálico ha sido adherido con un mordiente magro sintético basado en resinas poliacrílicas, el alcohol podrá afectar a la integridad de la obra.

Se ha propuesto generar cada una de las diferentes coloraciones expuestas en las páginas anteriores a través de un barniz de dammar al alcohol, siguiendo el proceso técnico expuesto por el catedrático Manuel Huertas Torrejón en su libro *Materiales, Técnicas y Procedimientos I* (2010)[386]: Se emplea un volumen de resina por cada tres volúmenes de alcohol etílico de 96º y a esta mezcla se le añadirán los diferentes pigmentos para generar el tinte deseado.

A continuación, se incluyen los resultados habiendo empleado los siguientes pigmentos: Azurita natural, Ftalocianina de cobre policlorada, Siena natural, Oxido de hierro amarillo, Óxido de hierro rojo y Cochinilla.

[385] GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, Enriqueta, 1997. Op. Cit.: p.85

[386] HUERTAS TORREJÓN, Manuel, 2010. Op. Cit.: pp. 250 – 251

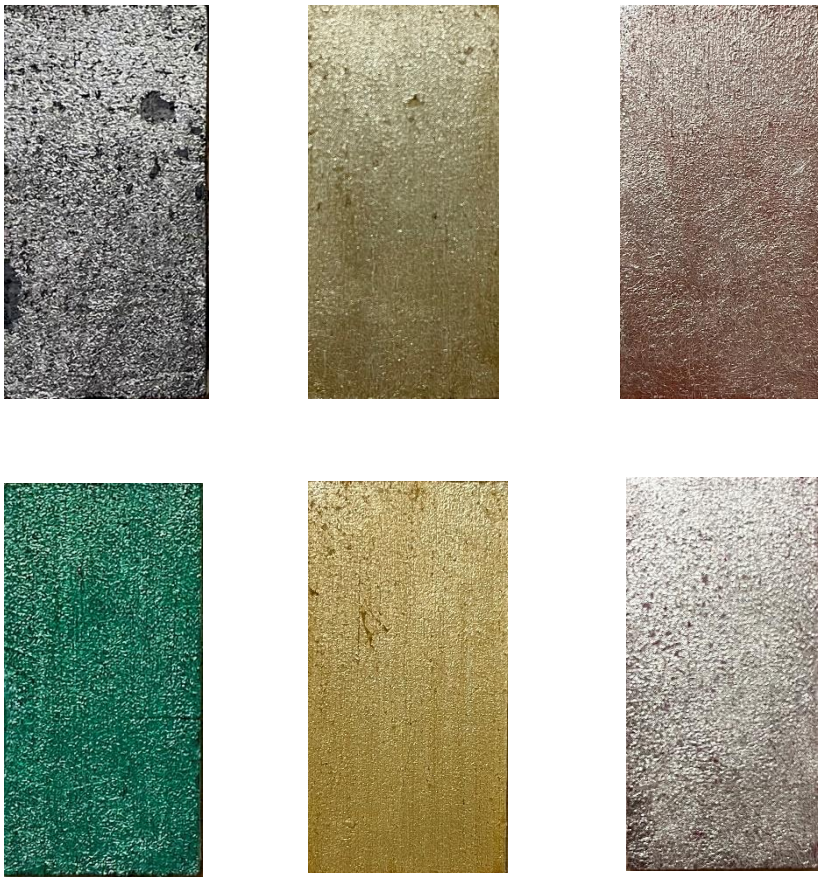


Fig. 146. Coloraciones sobre pan de plata con barniz de Dammar al alcohol y pigmentos de diferentes tonalidades.

De las probetas expuestas en la figura anterior se concluye la viabilidad del barniz de dammar al alcohol para generar veladuras coloreadas sobre un estrato metálico compuesto por pan de plata.

Los restauradores Giulia Basilissi, Annalena Brini, Andrea Cagnini y Cinzia Ortolani advierten en su artículo *Il restauro di tre manufatti islamici ageminati come caso studio. Metodologie di pulitura e protezione dell´argento: introduzione di una técnica dry con gomme e considerazioni sui formulati protettivi* (2016) sobre las problemáticas de este material por su diluyente[387] y por la difícil aplicación de una película uniforme derivada de su alto grado de evaporación. Para su correcta aplicación se desaconseja el uso de una campana de extracción y requiere de medidas de protección adicionales para quién lo aplique[388].

[387] Otro inconveniente a tener en cuenta al emplear la resina nitrocelulósica, será la necesidad de su disolución en Nitro, ya que este disolvente afectará de forma muy agresiva a cualquier estrato pictórico compuesto por resinas acrílicas y vinílicas.

[388]BASILISSI, Giulia, BRINI, Annalena, CAGNINI, Andrea y ORTOLANI, Cinzia. 2016. *Il restauro di tre manufatti islamici ageminati come caso studio. Metodologie di pulitura e protezione dell´argento: introduzione di una técnica dry con gomme e considerazioni sui formulati protettivi.* En *Centro Di Della*

Alternativamente, los restauradores que conducen el estudio referenciado anterioremente han demostrado como la resina acrílica Incral 44, en combinación con cera microcristalina, proporciona un alto nivel de protección, tanto para la plata como para el cobre, con una modificación mínima del brillo y el color del material:

> *"In conclusione, è possibile affermare che la migliore protezione è offerta dalle stesure bistrato (mutuate dalle protezioni per i bronzi in esterno) e che i metodi di protezione con resine acriliche e nitrocellulosa sono paragonabili, anche se risulta leggermente più efficace quella acrilica. La protezione svolta dalle cere è praticamente assente nonostante in alcuni testi esse vengano suggerite come protettivo. Inoltre le miscele solventi alternative del diluente nitro utilizzate per la vernice Zapon® non producono modificazioni sulle caratteristiche del prodotto, assicurando un adeguato livello di protezione e una minore esposizione a sostanze dannose per l'operatore e per l'ambiente."*[389]

Analizamos las características de esta resina acrílica para proponer un método de aplicación estable y perdurable de una película protectora del metal en la obra.

En la ficha técnica facilitada por la casa C.T.S. España®, se recomienda su uso para la protección de obras en bronce y otras aleaciones del cobre, aunque el estudio citado anteriormente expone sus buenos resultados sobre la plata. Por tanto, constituye un material óptimo para la protección de estos metales.

Las propiedades del producto después del secado que se describen en esta ficha técnica son las siguientes:

> *"Buenas características de adherencia, que mejora con el curso del tiempo, y notable resistencia a la abrasión. Buena resistencia a las agresiones atmosféricas. Buena resistencia al amarillamiento debido a la exposición a rayos UV."*[390]

Edifimi SRL. OPD Restauro, [en línea] vol. 28 (2016). Pp. 150-161. [Consulta 20/12/2021] Disponible en: https://www.jstor.org/stable/i40193289 p.151.

[389] BASILISSI, Giulia, BRINI, Annalena, CAGNINI, Andrea y ORTOLANI, Cinzia. 2016. Op. Cit.: p. 159. Traducción aproximada: En conclusión, se puede decir que es mejor la protección ofrecida por borradores de doble capa (prestados de las protecciones para bronces al aire libre) y que los métodos de protección con resinas acrílicas y nitrocelulosa son comparables, aunque resulta un poco más efectivo el acrílico. La protección que realizan las ceras está prácticamente ausente a pesar de que en algunos textos se sugieren como protectores. Las mezclas de disolventes alternativos al diluyente nitro utilizado para la pintura Zapon® no produce cambios en características del producto, asegurando un nivel adecuado de protección y menor exposición a sustancias nocivas para el restaurador y el medio ambiente.

[390] C.T.S. ESPAÑA. 2010. *INCRAL 44 – Protector transparente para superficies metálicas -.* En: *C.T.S. ESPAÑA.* [En línea] [Consulta: 02/02/2022] Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/2.2protectores2016/incral44esp.pdf

Para la eliminación y disolución del material se emplea Butil Acetato u otros disolventes de media polaridad[391]. En el caso de su aplicación, se recomienda una disolución al 70% en Butil Acetato.

De los datos estudiados y la descripción del producto, se concluye la viabilidad del material como barniz protector de los metales plata y cobre, aunque deberá ser tenida en cuenta la composición del diluyente al aplicarse sobre una obra en la que intervengan múltiples materiales.

Ante la posible aparición de esta alteración sobre la superficie de la plata, describimos los mecanismos más comunes para su eliminación, aunque se advierte que son procedimientos complejos y delicados que pueden llegar a afectar al metal de forma irreversible. En la página web de la casa C.T.S. España® se exponen los mecanismos más comunes de limpieza del material, haciendo las siguientes menciones a la eliminación del sulfuro de plata a través de procedimientos mecánicos y químicos:

> *"La limpieza mecánica de la plata es una operación peligrosa, ya que es un metal tierno y se hace solo si no es posible intervenir con otros medios o para quitar manchas muy espesas. Se pueden usar abrasivos sutiles y cepillos de fibra de vidrio, observando bajo microscopio el procedimeinto.[…] En general, la acción química da mejores resultados y es menos invasiva si se realiza correctamente. […] Una acción detergente preliminar puede realizarse con una solución al 2% de Tween 20, tensoactivo no iónico, seguida de la acción de un complejo como el EDTA tetrasódico al 5-10% sobre manchas menos robustas. Esto puede aplicarse por papetas o por inmersión. […] Tenemos que subrayar que es un proceso peligroso para el objeto que se debe manejar con cuidado. Una vez conseguida la limpieza es preferible enjuagar con acetona y alcohol etílico para aumentar la velocidad de evaporación del agua."*[392]

Tras haber expuesto los procedimientos tradicionales para la aplicación de metales sobre el soporte artístico y el posible empleo de materiales sintéticos que sustituyan a los materiales orgánicos mejorando sus propiedades, proponemos una combinatoria de procedimientos y de materiales, donde estudiaremos la viabilidad del uso de diferentes materiales y su interacción sobre el soporte artístico, planteando la combinación de los diferentes mordientes y la aplicación del procedimiento del dorado al agua en una misma obra, buscando enriquecer los resultados que le metal pueda aportar.

---

[391] Ibidem.

[392] C.T.S. ESPAÑA. 2009. Op. Cit.

También, y con el espíritu experiencial de las técnicas que consideramos que ayudan a la creación del representamen del signo que hemos denominado I-T(f), se propone el estudio de procedimientos alternativos para la aplicación de metales sobre la superficie pictórica de forma estable y perdurable en el tiempo basados en aquellos empleados en diferentes ámbitos industriales.

El siguiente apartado parte del trabajo del artista estadounidense Jacob Kassay como inicio del estudio, para exponer una hipótesis razonada del procedimiento empleado en sus obras, así como propuestas que podrían dar lugar a resultados visuales similares. Este trabajo se acompaña de pequeñas probetas que permitan comprobar la viabilidad y estabilidad del procedimiento, abriendo la puerta a un estudio de materiales mucho mayor.

7.3. Aplicación de metales por métodos alternativos:

En el apartado anterior se han estudiado los procedimientos relativos a la aplicación de metales en hoja en el objeto artístico, proponiendo el uso de materiales sintéticos, de buena estabilidad y bajo coste, siempre que el procedimiento lo permita.

Siguiendo el interés experiencial de la tesis, se ha indagado sobre la posible aplicación de materiales que colaboren en generar la elipsis entre el campo y el fuera de campo desde el interior a los márgenes de la obra.

El estudio de posibles procedimientos alternativos que respondan a este interés surge del estudio de la obra del artista Jacob Kassay, quién introduce en la superficie pictórica plata a través de un procedimiento habitual en diferentes industrias, pero singular en el campo del lenguaje pictórico. Como escribe Jonathan Griffin sobre el trabajo de este artista:

> *"Since 2005, the artist has worked on an untitled series of paintings that are made in more or less the same way: he primes his canvases (produced at various scales) with an acrylic sealant, and hand them over to an electroplater, who submerges them in a bath of electrolyte and coats them with a layer of silver that is, as Kassay says, just ´atoms thick´".*[393]

En esta descripción del proceso de creación seguido por el artista se indica la existencia de procedimientos industriales que pueden ser trasladados a la creación pictórica. Esta descripción de la obra de Kassay sólo da pistas sobre la elaboración de la imagen, por lo que se propone el estudio de diferentes formas de abordar la aplicación de metales sobre el soporte artístico desde la transmisión química y no la superposición física.

El interés de esta experimentación recae en el análisis de la viabilidad de la aplicación de procedimientos alternativos del dorado que puedan ser realizados en el taller de un pintor, sin recurrir a la contratación de servicios externos para la realización de la obra.

Por tanto, aunque se exploren diferentes desarrollos del procedimiento, sólo se consideran útiles para la propuesta realizada en esta tesis aquellos que no requieran de

[393] SCHWABSKY, Barry. 2013. Op. Cit.: p.162

equipamiento específico y de un entorno controlado de laboratorio, o que conlleven un riesgo elevado para la salud del artista.

A partir de la descripción proporcionada por el comisario Jonathan Griffin, se plantea un estudio de los diferentes procedimientos de deposición y transmisión metálica por procedimientos químicos sobre diferentes materiales, con el objetivo de comprender el procedimiento empleado por Kassay y proponer diferentes aproximaciones que puedan tener resultados útiles en la práctica artística.



Fig. 147. KASSAY, Jacob. 2009. *Sin Título*. Depósito de plata sobre lienzo y piedra. 127,5 x 97,5 x 34 cm. Colección Maramotti. Italia.

En base a los resultados presentados en la obra del artista y la descripción superficial del procedimiento, se plantea que el metalizado se produce a través del procedimiento denominado “electroless plating” que se caracteriza por salvaguardar la necesidad de que el material receptor sea de carácter metálico y conductor.

La clave que nos sitúa en este procedimiento recae en la mención a una preparación acrílica que será sometida posteriormente a un proceso de adecuación para la recepción del metal, descripción que se ajusta a este procedimiento.

Este procedimiento se fundamenta en la posibilidad de generar microrroturas en la superficie del polímero sintético en los que se introduce el metal para permitir que el

soporte reciba el metalizado con resultados estables y perdurables en el tiempo. Inicialmente esta preparación del material, o fase de ataque, se realizaba de forma mecánica, pero a mediados del siglo pasado se sustituyó por un procedimiento químico. La doctora Lorena Magallón Cacho expone las fases que se involucran en la metalización de una resina ABS en la actualidad:

> *"El proceso electroless para el metalizado del ABS se constituye de 7 etapas: limpieza, preinmersión, ataque químico, neutralización, activación, aceleración y metalizado electroless."*[394]

En la aplicación de este procedimiento resultan críticas las fases de ataque químico (acondicionamiento) y la activación (nucleación), ya que serán las más complejas e involucran materiales peligrosos, de elevado coste económico y complicados de manejar fuera de un entorno controlado de laboratorio. Este hecho nos conduce a buscar métodos alternativos a este procedimiento que desarrollaremos más adelante.

A continuación, se describe brevemente las fases críticas siguiendo la catalogación propuesta por la doctora Lorena Magallón[395] que condicionarán un resultado estable y que imposibilitan su producción en el taller de un pintor:

Ataque químico (Acondicionamiento): Está es la primera de las fases críticas del proceso de preparación del material plástico, inicialmente realizada de forma mecánica, a través del vapor blasting y sand blasting principalmente, para evolucionar a mediados del siglo pasado hacia la exposición del material a soluciones químicas. El fundamento de este paso recae en generar micro huecos en la superficie del plástico que actúan como enlace para la deposición de metal.

Este es el motivo por el que la resina acrílica ABS da los mejores resultados, ya que es posible atacar únicamente el butadieno de la composición. Este ataque se realiza principalmente con soluciones de Cr^{+6} y ácido sulfúrico. En el proceso el cromo gana 3 e- pasando a ser Cr^{+3}, que ya no es adecuado para realizar el ataque y deberá ser desechado o regenerado electrolíticamente.

---

[394] MAGALLÓN CACHO, Lorena. 2006. *Sustitución de la etapa de ataque químico del proceso electroless en un metalizado de superficies no conductoras.* [en línea] México: Centro de desarrollo tecnológico en electroquímica. [consulta: 20/09/2022] Disponible en: https://cideteq.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1021/279 p.13

[395] Ibid.: pp. 13-17

Activación (Nucleación) y aceleración: En esta fase de activación será donde se le confiera al polímero la capacidad de ser metalizado. Se fundamenta en rellenar los micro huecos de la resina con un material que permita ser catalizado. Generalmente se lleva a cabo con materiales preciosos como el paladio, platino u oro, siendo el primero de ellos el más empleado.

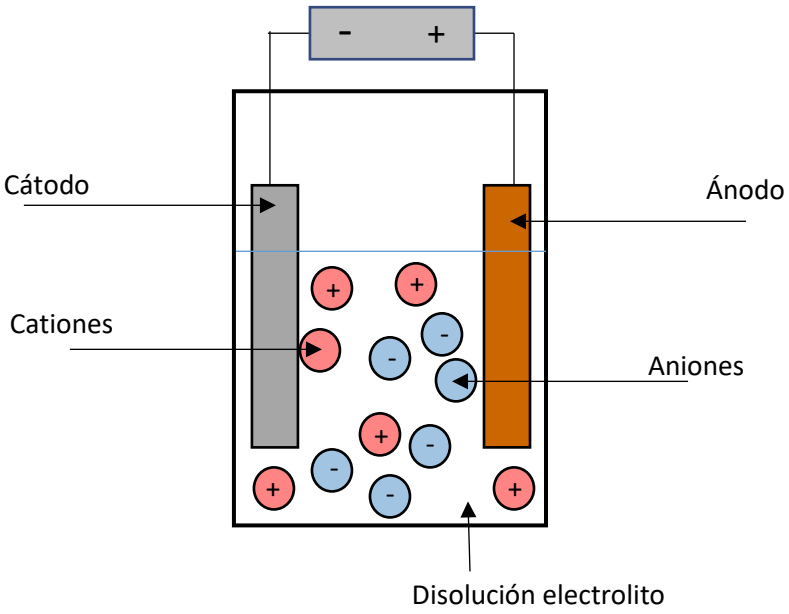
Una vez aplicado el paladio se debe eliminar el hidróxido de estaño hidrolizado, ya que éste evitará que la pieza pueda ser metalizada. Ésta será la fase de aceleración que deberá ser tratada igualmente con extremo cuidado, ya que si existiesen restos de cromo de las etapas anteriores el procedimiento se verá grave mente afectado, conduciendo a imperfecciones en el metalizado e incluso a la degradación del soporte.

Llevar a cabo ambas fases requieren de un espacio controlado en condiciones óptimas, una buena gestión de residuos peligrosos y un fuerte desembolso económico que alejará la posibilidad de su aplicación práctica en el taller de un pintor. Por tanto, se buscarán alternativas más asequibles que puedan dar un resultado óptico adecuado siguiendo los objetivos de esta tesis.

Por las problemáticas inherentes al procedimiento del eléctroless plating se propone un estudio y adaptación de procedimientos que permitan la deposición metálica sobre la superficie pictórica de forma estable y perdurable en el tiempo.

La propuesta inicial se centra en la transmisión electrolítica, basada en reacciones redox que son producto de una doble reacción de oxidación y reducción. El agente oxidante capta electrones mientras que el agente reductor es quien los cede.

La estructura fundamental para producir una reacción redox a través de un proceso electrolítico consiste en dos electrodos metálicos introducidos en una disolución conductora de la electricidad: el electrolito. Cuando los electrodos reaccionan con el electrolito, en el ánodo pierde electrones – proceso de oxidación – y el cátodo produce capta dichos electrones – proceso de reducción.



Esquema 20. Construcción celda electrolítica.

La construcción de una celda electrolítica cuenta con cuatro partes que conforman la estructura del circuito: primeramente, una fuente de alimentación que inicie y sostenga la reacción redox, el ánodo que será el emisor de electrones y será el elemento a oxidar, el dador de material, el cátodo que actuará como receptor del mental en un proceso de reducción, el electrolito que será la disolución que permitirá la transmisión de electrones y el cierre del circuito.

Cada metal que sea dador de estos electrones requerirá de un electrolito diferente, en este trabajo exploraremos los elementos necesarios para llevar a cabo un depósito de cobre y plata, ya que son los dos metales nobles con los que se ha trabajado de forma experiencial como herramienta para resolver el objetivo de la integración del espacio en la imagen vaciada.

En el proceso de la electrolisis se oxida el que tiene menos potencial y se reduce el de mayor potencial. En el proceso electrolítico se necesita de una corriente eléctrica continua que inicie y mantenga la reacción redox ya que no se activa de manera espontánea.

Por los elevados costes de la producción de un electrolito que permita la electrolisis con plata, se estudiará la viabilidad del procedimiento desde la transmisión de cobre, ya que las materias primas serán accesibles sin entrañar riesgo para la salud.

Este procedimiento es empleado en diferentes industrias para la mejora de las propiedades del metal que actúa como oxidante, que será el cátodo de la celda

electrolítica, a través del recubrimiento de otro metal con características fisco-químicas diferentes. También es un procedimiento empleado en la purificación de metales.

Se proponen tres ensayos con los que se busca generar superficies aptas para la recepción de metales por electrolisis, que proporcionarán resultados característicos en función del procedimiento empleado: la transmisión sobre un metal aplicado con un mordiente magro de origen sintético, la transmisión sobre una superficie preparada de forma análoga al papel salado fotográfico y, por último, la transmisión sobre una superficie preparada siguiendo el procedimiento de construcción de espejos de plata.

Los ensayos y resultados expuestos en este apartado han sido realizados con el objetivo de explorar la adaptación de procedimientos químicos a la aplicación de metales al soporte artístico a fin de ampliar el abanico de recursos técnicos disponibles para el artista.

7.3.1. Transmisión electrolítica sobre una superficie dorada con mordiente magro.

El fundamento de la transmisión de metales de forma electrolítica se basa en los procesos de reducción y oxidación entre dos elementos metálicos, por tanto, la forma más sencilla de proceder será generando un estrato metálico sobre la superficie pictórica.

Como el procedimiento envuelve la inmersión del soporte en una solución líquida, se deberá tener presente que los materiales involucrados deberán ser resistentes a este proceso, por tanto, la aplicación del procedimiento sobre una superficie dorada al agua quedará descartada.

El dorado por mordientes de carácter sintético permitirá proponer una superficie apta para ser sumergida en un medio acuoso, pero, como el electrolito varía en función del metal que se desea transmitir se debe tener en cuenta que la inmersión tanto para la transmisión de cobre como de plata requiere de un entorno ácido que puede comprometer la estabilidad del mordiente. Así mismo, se recomienda su aplicación sobre superficies lo más pulidas y limpias posibles para mejorar los resultados del procedimiento. Los ensayos se proponen con los metales en hoja estudiados en el apartado anterior: pan de cobre y pan de plata. El pan de plata de imitación se descarta ya que no ha sido posible comprobar de forma fiable su composición y, por tanto, no es posible diseñar un ensayo acorde a las características del material.

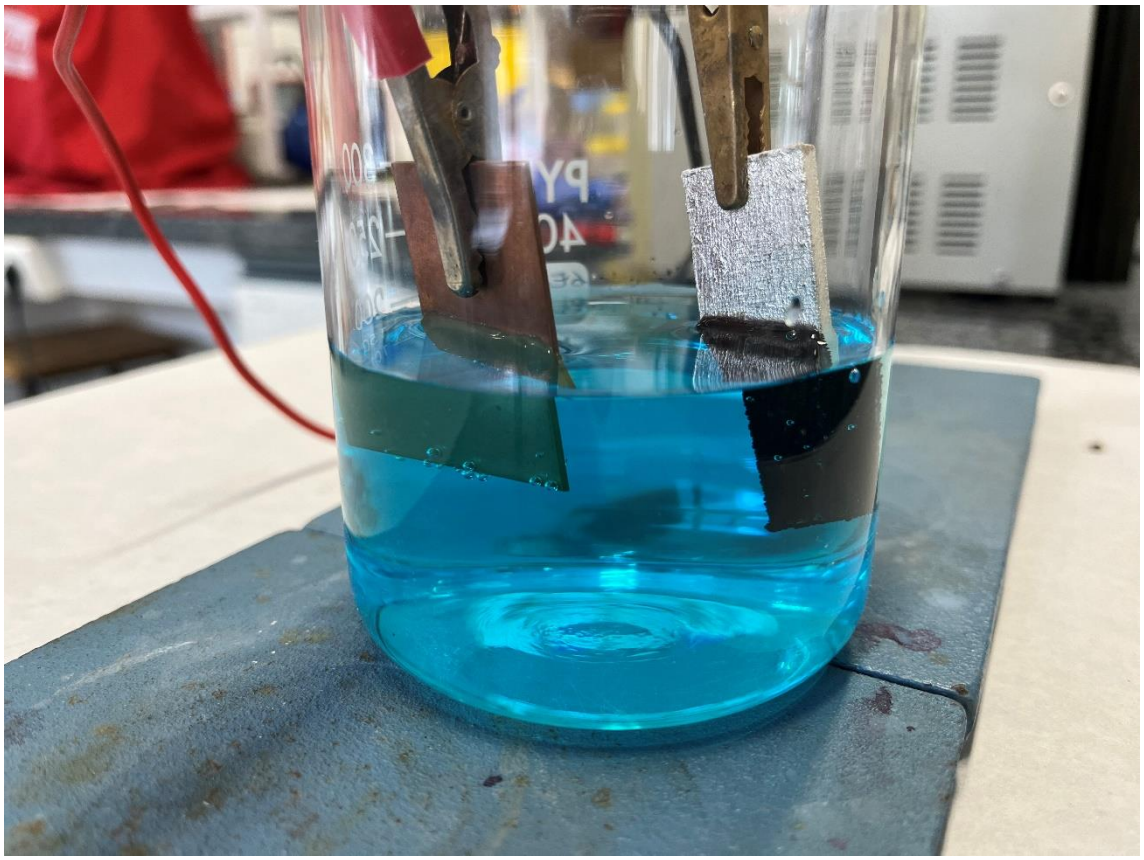


Fig. 148. Fotografía del ensayo de transmisión electrolítica de cobre sobre probeta de pan de plata de imitación.

Por la sencillez y bajo coste de los materiales que componen el electrolito, se propone realizar las pruebas de transmisión con cobre, ya que su composición sólo requiere de agua destilada y sulfato de cobre pentahidratado ($CuSO_4$ $5H_2O$), de fácil obtención en cualquier droguería.

La transmisión electrolítica del cobre también se puede realizar con un electrolito de ácido clorhídrico (HCl) en una solución del 15% en agua destilada, enlazando una lámina de cobre al cátodo de la célula electrolítica. Se han realizado ensayos con este ácido, pero por la agresividad del mismo ha sido descartado, ya que compromete gravemente la integridad estructural de la preparación y del soporte.



Fig. 149. Probetas sometidas al procedimiento en un baño electrolítico compuesto por Ácido Clorhídrico (HCl) al 20%

El soporte deberá resistir tanto el ataque químico derivado de la inmersión en el electrolito, así como el paso de corriente eléctrica que permita la deposición del nuevo metal. Como el metal en hoja empleado en el procedimiento es extremadamente fino, el valor de corriente admisible del material será muy inferior al habitual.

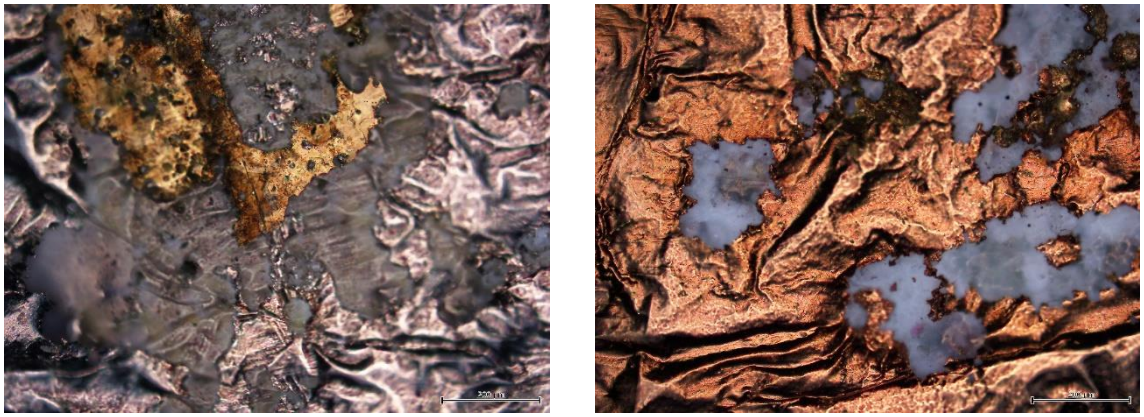


Fig. 150. Imágenes obtenidas por microscopio óptico de la degradación de la superficie sometida al procedimiento por superar la corriente admisible del material.

Esta condición del material requiere de un estudio de los valores de cada uno de los materiales propuestos para determinar las condiciones óptimas para ser sometidos al procedimiento electrolítico. A continuación, se exponen los valores máximos que pueden recibir cada uno de los materiales obtenidos de las probetas empleadas en el laboratorio:

• Cobre: 1 A, 6 V. El resultado de la transmisión de cobre sobre el pan metálico del mismo material da como resultado una superficie cromáticamente uniforme. El pan de cobre es el material que mejor resistencia demuestra al procedimiento.

• Pan de plata: 0,6A, 6V: tras 35 minutos, el procedimiento empieza a comprometer la estabilidad estructural del metal, apareciendo los primeros signos de degradación por la corriente eléctrica.

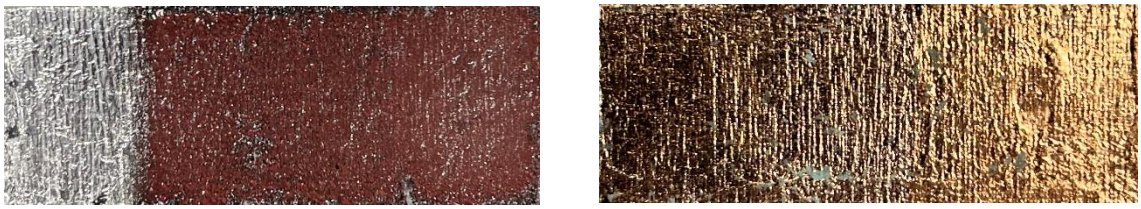


Fig. 151. Resultados de la deposición electrolítica de cobre sobre pan de plata y pan de cobre.

Por la coloración del metal transmitido sobre el pan de plata, se decide introducir dos probetas en un entorno ácido que afecte al cobre y de como resultado el característico verdigris.



Fig. 152. Fotografía del ensayo sobre exposición a entorno ácido de probetas de transmisión electrolítica de cobre sobre pan de plata.

Tras un periodo de dos semanas en un entorno cerrado las probetas que fueron sometidas a la transmisión electrolítica arrojan un resultado positivo, confirmando que el metal transmitido ha sido cobre y descartando la posibilidad de que el tono pardo se debiese a una degradación del material.



Fig. 153. Resultado de la transmisión electrolítica de cobre sobre pan de plata en hoja aplicada por mordiente.



Fig. 154. Resultado de la transmisión electrolítica de cobre sobre pan de plata en hoja aplicada por mordiente y sometida a un proceso de oxidación acelerada.

Los ensayos realizados permiten concluir que el procedimiento es viable, pero los resultados obtenidos se alejan de los objetivos propuestos, ya que estresa gravemente al metal en hoja, así como a la preparación y al soporte, otorgando resultados de baja estabilidad y poca solvencia.

7.3.2. Fundamentos de la fotografía tradicional como preparación de un soporte que permita una reacción electrolítica.

Para solventar la problemática de la deposición por electrólisis de un metal a un soporte no metálico y que no es conductor, se propone realizar ensayos aplicando la preparación primitiva del papel fotográfico: el papel salado, desarrollado por William Henry Fox Talbot en el S. XIX[396]. Esta técnica se fundamenta en la emulsión de cloruro de sodio con nitrato de plata que tiene como resultado cloruro de plata, creando un soporte fotosensible.

$$AgNO_3 + NaCl \rightarrow AgCl + NaNO_3$$

El haluro de plata resultante (Cloruro de plata) que se forma directamente sobre el soporte no es soluble en agua ni en ácidos, pero al ser expuesto a la luz se divide en Cloro gaseoso y Plata sólida.

La reacción que ennegrece la imagen, o lo que es lo mismo, el revelado de la fotografía, se producirá al recibir luz, ya que reacciona fotoquímicamente separando sus componentes en Plata sólida y Cloro en estado gaseoso:

$$AgCl_{(s)} + Luz \rightarrow 2Ag\ _{(s)} + Cl_{2\ (g)}$$

La plata adherida al soporte adquirirá una coloración negra que recubrirá la superficie de forma uniforme de forma estable y perdurable en el tiempo. El objetivo del procedimiento será generar un estrato metálico que permita generar un soporte apto para el baño electrolítico.

Los materiales empleados en este ensayo en una relación 2 a 1 son los siguientes:

• Cloruro de Sodio (NaCl) en disolución 0,34M

• Nitrato de plata ($AgNO_3$) en disolución 0,7M

La superficie donde se desee generar el depósito de plata se debe poner en contacto con la solución de cloruro de sodio durante unos minutos, en el caso de las

[396] DANIEL, Malcolm. 2004. *William Henry Fox Talbot (1800-1877) and the Invention of Photography.* En Metropolitan Museum of Art [En línea] [Consulta: 29/11/2022] Disponible en: https://www.metmuseum.org/toah/hd/tlbt/hd_tlbt.htm

probetas sobre lienzo o papel se mantendrán en contacto con el líquido hasta que éstas comiencen a deformarse.

Una vez la superficie se ha secado, se aplica con un pincel o brocha la solución de Nitrato de Plata sobre la superficie previamente salada, es recomendable realizar esta acción en una habitación cerrada y oscura para evitar el desencadenamiento de la reacción fotosensible, ya que la formación de Cloruro de Plata será inmediata una vez aplicada la solución.

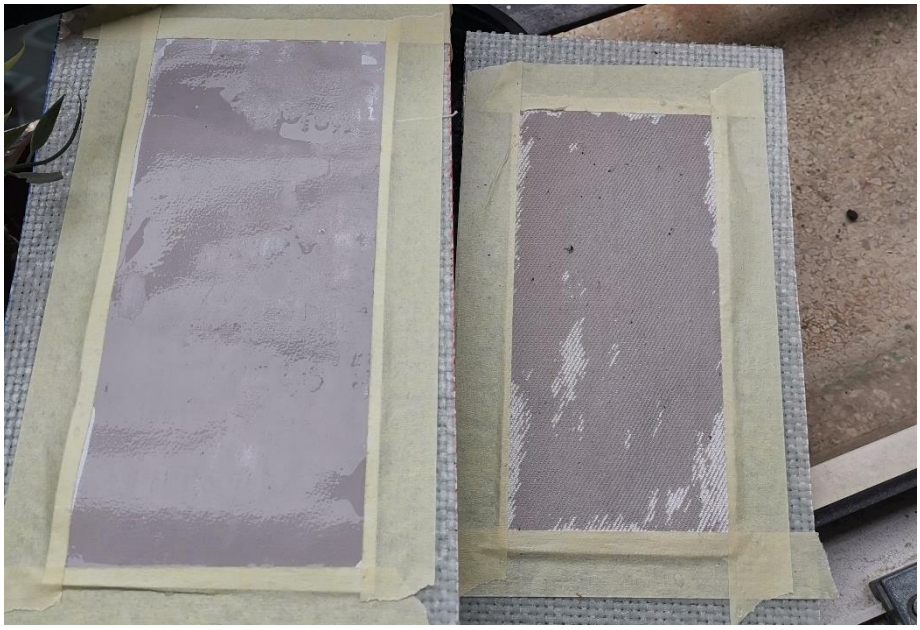


Fig. 155. Descomposición del Cloruro de Plata en Cloro gaseoso y Plata sólida.

Al exponer la probeta a la luz, ésta se tornará oscura, indicando que la reacción de disociación entre el cloro y la plata se está produciendo, dando lugar a plata sólida en la superficie de la probeta. En este punto se pondrá a prueba la recepción electrolítica de cobre.

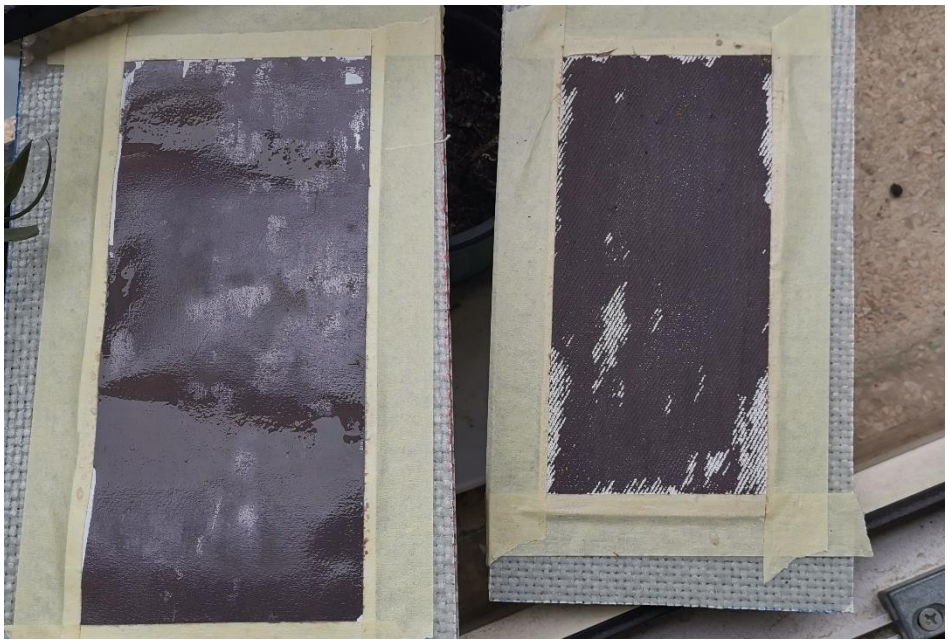


Fig.156. Depósito de plata y cloruro de plata sobre probetas de tela de algodón y papel.

Una vez depositada la plata sobre el soporte se someten las probetas a un baño electrolítico buscando comprobar la viabilidad del estrato metálico como receptor de un depósito de un nuevo metal.

Los resultados demuestran que la superficie generada por este procedimiento no es conductora de la electricidad y por tanto no es viable como preparacón del soporte.

Se plantea que su falta de conducción puede deberse a que la disociación del cloruro de plata no sea completa ya que el valor de disociación en la reacción no es igual a 1, por tanto, es probable que las probetas hayan mantenido parte de este compuesto que elimine su conductividad.

Esta hipótesis se formula por el paso final requerido en el revelado fotográfico de una preparación compuesta por Bromuro de Plata (AgBr). Como exponen Richard E. Dickerson, Harry B. Gray, Marcetta Y. Darensbour y Donald J. Darensbourg en el libro *Principios de la Química* (1990):

> *"Después, los granos de AgBr sin sensibilizar se disuelven y se lavan con una solución de tiosulfato sódico, una de las pocas disoluciones en las que son solubles los haluros de plata."*[397]

[397] DICKERSON, Richard E., GRAY, Harry B., DARENSBOURG, Marcetta Y., DARENSBOURG, Donald J. 1990. *Principios de Química.* 3ªed. España: Editorial Reverté, S. A. p.337

Este lavado disocia el haluro de plata para formar el compuesto $[Ag(S_2O_3)_2]^{3-}$ + Br^- permitiendo frenar el revelado. El compuesto atrae a los iones de plata y es soluble en agua manteniendo en la superficie la plata atómica.

Alternativamente la investigadora Nichole Marie Witten propone el uso de amoniaco como fijador en la reacción con el cloruro de plata:

> *"The only possible household alternative with foundation in chemical properties is ammonia. Silver chloride is soluble in dilute ammonia, and silver bromide is soluble in concentrated ammonia."*[398]

La reacción resultante del contacto del ion de plata con el amoniaco será la siguiente:

$$Ag^+ + 2NH_3 \rightarrow [Ag(NH3)_2]^+$$

Este compuesto a su vez será el empleado en la formación del reactivo de Tollens que proponemos en el siguiente ensayo como procedimiento de deposición de plata adaptable al soporte artístico.

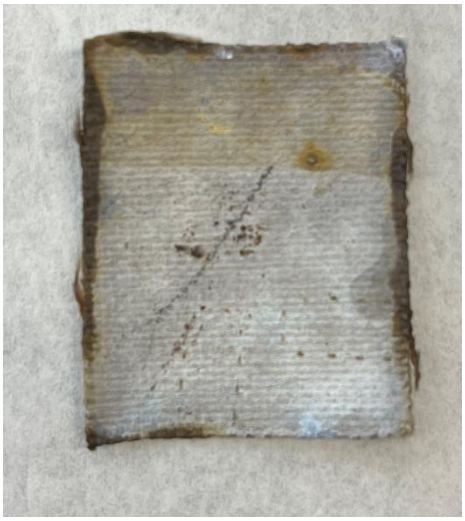


Fig. 157. Probeta de plata depositada por el procedimiento del papel salado y lavada con amoniaco.

Al eliminar el excedente de cloruro de plata de la probeta con amoniaco se comprueba que la muestra sigue sin ser conductora de la electricidad. Se plantea que este resultado se debe a que el precipitado de plata no forma una estructura cristalina,

[398] WITTEN, Nichole Marie, 2016. *The Chemistry of Photography.* [En línea] Estados Unidos: Universidad de Carolina del Sur. Fecha de consulta: 30/11/2022. Disponible en: https://scholarcommons.sc.edu/senior_theses/84 p.10

o bien, que al ser una disolución acuosa poco soluble la cantidad de plata precipitada será mínima.

Se concluye que la preparación del soporte con cloruro de plata siguiendo el procedimiento del papel salado fotográfico no permite generar una superficie apta para la deposición electrolítica.

7.3.3. Aplicación del reactivo de Tollens sobre el soporte pictórico:

De la investigación del método de aplicación de metales por procedimientos físico-químicos alternativos se deriva la siguiente propuesta: generar una superficie metálica por el depósito de plata sólida en la superficie del soporte pictórico.

El reactivo de Tollens ha sido empleado históricamente en la producción de espejos basados en plata, aunque en la actualidad su uso se ha alejado de este propósito, siendo empleado en la identificación de aldehídos. Este reactivo responde a la siguiente fórmula: $[Ag(NH_3)_2]^+$ que se reduce con glucosa para dar lugar al depósito de plata siguiendo la siguiente reacción:

$$CH_2OH(CHOH)_4CHO\ (_{aq}) + [Ag(NH_3)_2]^+\ (_{aq}) + 3OH^-(_{aq}) \rightarrow$$

$$2Ag\ (_s) + CH_2OH(CHOH)_4CO_2^-\ (_{aq}) + 4NH_3\ (_{aq}) + 2H_2O\ (_l)$$

Se propone generar una deposición de plata sólida sobre un soporte pictórico rígido con preparación sintética, para ello se emplean probetas de madera protegidas convenientemente para evitar cualquier deterioro sufrido a causa del contacto con el reactivo. Se ha comprobado que la preparación acrílica comercial muestra buena resistencia a los productos químicos involucrados en el procedimiento.

Para el desarrollo del ensayo se siguen las instrucciones proporcionadas por la Royal Society of Chemistry de Reino Unido expuestas en el texto *Classic Chemistry Demonstrations. One hundred tried and tested experiments*[399] estudiando la versatilidad del procedimiento y su posible aplicación en el taller de un pintor, atendiendo a la accesibilidad de los materiales, las condiciones para su realización de forma segura y la posibilidad de eliminación de los residuos resultantes.

[399] LISTER. Ted. 1995. *Classic Chemistry Demonstrations. One hundred tried and tested experiments.* Londres: Royal Society of Chemistry. pp. 75 - 77

El reactivo deberá ser empleado en el momento de su producción, ya que si se abandona durante un tiempo prologando puede dar lugar a la formación de nitruro de plata Ag_3N que es altamente explosivo.

Los materiales necesarios serán los siguientes:

• Nitrato de Plata ($AgNO_3$) en disolución 0,1 Molar.

• Hidróxido de Potasio (KOH) en disolución 0,8 Molar.

• Glucosa en disolución 0,25 Molar.

• Amonio 880.

• Ácido Nítrico Concentrado.

Para llevar a cabo el ensayo se propone generar 250 cm^3 de reactivo que permitirá sumergir las probetas. Se dispone de una lámina de vidrio que también será sometida al procedimiento y actuará como control.

Para generar una solución acuosa de 150 cm^3 de nitrato de plata 0,1M se requieren de 2,55 g del compuesto. En esta disolución se añade gota a gota Amonio 880 hasta que precipita y se torna de un color pardo. Al seguir añadiendo amonio el precipitado se vuelve a disolver quedando transparente e incoloro. Para llevar a cabo este proceso se requieren alrededor de 5 cm^3 de amonio. El compuesto resultante será $[Ag(NH_3)_2]^+ (_{aq})$.

Seguidamente se le añadirá al compuesto 75 cm^3 de solución de hidróxido de potasio 0,8M generando un precipitado pardo oscuro al que se le añadirá nuevamente amonio gota a gota hasta que retorne a un líquido incoloro. Una vez preparado el reactivo se vierte en el contenedor de las pruebas y se le añaden 12 cm^3 de glucosa en solución líquida 0,25M.

Al entrar en contacto ambas soluciones se desencadena la reacción expuesta anteriormente dando lugar al depósito de plata sólido y a un líquido amarillento que deberá ser acidificado y desechado convenientemente.



Fig. 158. Imagen tomada del ensayo de deposición de plata sólida desde el exterior de un vaso de precipitados.



Fig. 159. Imagen tomada del ensayo de deposición de plata sólida en el interior de un vaso de precipitados.

El documento publicado por la Royal Society of Chemistry expone que la solución restante deberá ser lavada con abundante cantidad de agua para evitar la producción del fulminato de plata y nunca ser almacenada en un contenedor. Para evitar desecharla por el desagüe se debe añadir al reactivo ácido nítrico concentrado hasta que éste se acidifique, eliminando la posibilidad de que se desencadene una reacción peligrosa.

Es importante tener en cuenta que se producen vapores tóxicos derivados de la reacción, por tanto, es importante realizar todo el procedimiento en una cámara de extracción o con muy buena ventilación para evitar riesgos para la salud. Es necesario el uso de gafas de protección y guantes de nitrilo que eviten cualquier daño físico en el individuo.



Fig. 160. Depósito de plata sobre vidrio.

La plata expuesta a los agentes ambientales se tornará hacia tonalidades amarillentas y blanquecinas, obteniendo los mejores resultados en la cara cubierta por el soporte, por tanto, será interesante proponer alternativas al vidrio que permitan una mayor apertura de posibilidades en su aplicación en el procedimiento pictórico.

Los materiales empleados son comercializados y pueden ser obtenidos por el artista, aunque éstos deben ser manejados con cuidado ya que entrañan riesgos para la salud, así mismo, la adquisición de ácido nítrico está controlada y el interesado deberá consultar la regulación pertinente para su adquisición. También se deberá tener presente la necesidad de una correcta eliminación de los residuos derivados del procedimiento.

La plata depositada tiene una alta reflectividad, generando una superficie uniforme que se adapta a las características del recipiente dónde se vierte. De las pruebas realizadas se concluye que el procedimiento puede ser aplicable al campo artístico siempre y cuando se tengan en cuenta y proteja adecuadamente el soporte artístico.

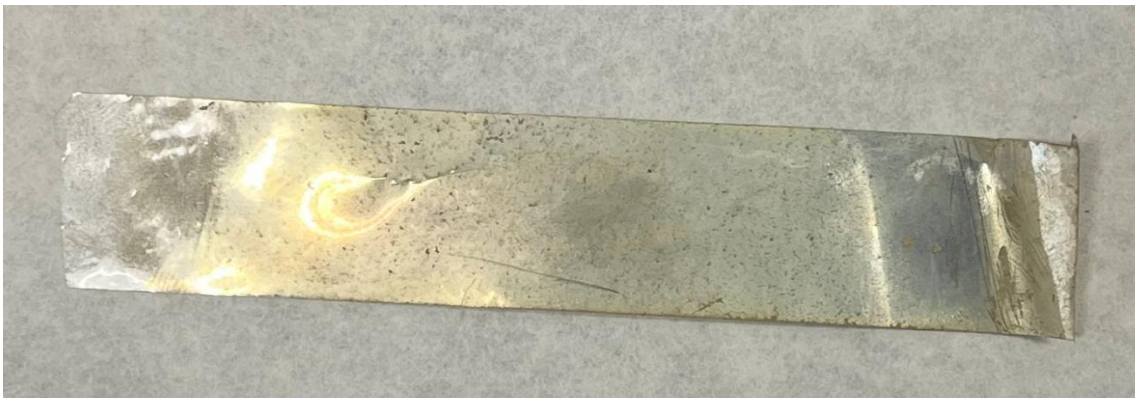


Fig. 161. Depósito de plata sobre cinta adhesiva.



Fig. 162. Depósito de plata sobre acetato.

En las imágenes anteriores se observa cómo es posible la deposición por este procedimiento de plata sobre una superficie sintética maleable, este resultado permite proponer un estudio de polímeros sintéticos que puedan ser integrados en el soporte pictórico.

Se ha comprobado que la superficie metálica generada es conductora, pero por su espesor reducido, ésta se degrada por su baja resistencia a la corriente eléctrica. El equipo empleado para realizar la medición demostró el paso de corriente eléctrica durante un periodo de tiempo muy corto.

Así mismo, se ha realizado el procedimiento sobre probetas de madera con preparaciones acrílica, vinílica y comercial:



Fig. 163. Prueba de depósito de plata sobre preparación acrílica.



Fig. 164. Prueba de depósito de plata sobre preparación vinílica.



Fig. 165. Prueba de depósito de plata sobre preparación comercial.

Las figuras 163, 164 y 165 muestran como las probetas sometidas al procedimiento sufren alteraciones notables y reciben una deposición muy baja de metal. Se concluye la necesidad de estudiar soportes y preparaciones adecuados para la recepción del procedimiento.

Los resultados expuestos abren la puerta a plantear nuevos ensayos sobre procedimientos de deposición de plata en diferentes superficies con el fin de generar una metodología que permita su adaptación al campo del arte, así como materiales que permitan generar una película protectora para frenar la degradación de la plata expuesta a las condiciones ambientales.

8. Síntesis de los procedimientos y metodologías estudiados en la creación del signo I-T(f).

A la par del estudio de los materiales y procedimientos junto a los planteamientos metodológicos desarrollados en los capítulos anteriores se han propuesto diferentes combinatorias que han desembocado en la producción de obras que aglutinan los aspectos que se ha determinado que pueden aportar en la creación de una imagen vaciada que responda al signo I-T(f).

Las obras que se presentan en este capítulo se han elaborado de forma simultánea a la investigación teórica y de materiales, colaborando en discernir los aspectos necesarios a investigar en el desarrollo de este trabajo para alcanzar el objetivo propuesto.

Cabe destacar el carácter simbiótico de una aproximación teórico - práctica, ya que abordar la investigación desde esta doble óptica ha permitido discernir los aspectos a conjugar en la producción de un representamen que sea al mismo tiempo parte del objeto y permita que el espectador genere un interpretante actualizado y actualizable.

A lo largo del trabajo se ha expuesto la obra de grandes maestros para ilustrar la evolución de las aproximaciones respecto a las ideas que componen esta tesis. En este capítulo, queremos ilustrar las diferentes aproximaciones que hemos realizado en base a los conocimientos recogidos en el transcurso de la investigación.

Las obras creadas y expuestas en este apartado, que se fundamentan en la búsqueda de la creación de un signo basado en la integración de la Imagen Tiempo desde los Fondos Definibles, no surgen inopinadamente, sino que son el resultado de la evolución del estudio de los elementos que intervienen en el acceso al signo.

Cada pieza que se incorpora a lo largo del capítulo es el resultado experiencial de la puesta en práctica de la investigación en diferentes estadios de la misma y han permitido dilucidar nuevas aproximaciones y consideraciones que deben ser tenidas en cuenta para comprender los aspectos que se deben conjugar en la creación de una imagen vaciada actualizada y actualizable.

Primeramente, estudiaremos la combinatoria de los procedimientos que han sido objeto de estudio en el capítulo anterior y cómo éstos, sintetizados con los diferentes elementos técnicos y metodológicos, permiten la creación de la imagen deseada para

después, en base a estos resultados, proponer mecanismos con el fin de alcanzar la creación de una imagen que responda a las preocupaciones de esta tesis.

8.1. Combinatoria e interacción de los materiales y procedimientos estudiados.

Se propone el estudio de la interacción de los procedimientos desarrollados de forma empírica, estudiando su interrelación y, si fuese necesario, formular alternativas para evitar conflictos por la composición de los materiales empleados. Se pone como ejemplo la estratigrafía más común de las obras resultantes de la puesta en práctica de los procedimientos y se establece un orden de aplicación en base a las jerarquías y características del material.

Se parte desde la elección del soporte y se analiza, paso a paso, las interacciones entre materiales de forma estratigráfica hasta llegar a la capa superficial de la obra. Se siguen los siguientes puntos en el análisis de la combinatoria de procedimientos:

- Preparaciones basadas en los copolímeros sintéticos estudiados.
- Construcción de un estrato pictórico basado en resinas poliacrílicas en dispersión acuosa.
- Aplicación de materiales grasos sobre un estrato pictórico compuesto por resinas poliacrílicas.
- Combinatoria de procedimientos de aplicación de metales.

Para realizar las diferentes pruebas de aplicación de los procedimientos se ha escogido un soporte rígido de madera al que se le ha aplicado una preparación de composición sintética con el fin de permitir una mayor libertad en la aplicación de los diferentes procedimientos y materiales. Aunque la mayoría de soportes pueden ser protegidos de los agentes químicos empleando una preparación adecuada, en este caso, se involucran procedimientos mecánicos que suman otro potencial factor de deterioro, por ello, la rigidez y resistencia de la madera correctamente preparada a los agentes físico – químicos serán los puntos que haga que nos decantemos por este soporte.

8.1.1. Preparaciones basadas en los copolímeros sintéticos estudiados.

Siguiendo con el interés de esta tesis por la combinación de técnicas y procedimientos, se ha trabajado esencialmente partiendo de una preparación sintética de fabricación industrial y de una preparación sintética producida en el taller. A continuación, se exponen los resultados y comparativas entre ambas.

El aparejo admite un amplio abanico de modificaciones en función del resultado deseado por el artista, permitiendo variar las proporciones y los elementos que la componen: aglutinante, materia de carga y pigmento. La combinación de los diferentes componentes deberá atender a las necesidades derivadas de los materiales y procedimientos de las capas posteriores.

Dependiendo del soporte escogido, de los materiales a emplear y del conjunto de procedimientos que intervendrán en la creación de la obra, se deberá escoger un aparejo acorde a estos parámetros. El catedrático Manuel Huertas Torrejón expone en su libro *Materiales, Procedimientos y Técnicas pictóricas II* (2010) las características básicas que debe tener un aparejo:

> *"Que sean de uso universal. Compatibilidad química y física entre el soporte y los componentes del aparejo. Que sean compatibles con los procedimientos y técnicas elegidos. Las mezclas de los materiales que intervengan deben ser sencillas, tanto por sus componentes como por el número de estos. El aparejo resultante debe ser elástico para que pueda seguir, sin sufrir daños los movimientos naturales de los soportes. Que, al comprobar la elasticidad de un aparejo aplicado sobre las telas tensadas sobre bastidor, pasando un dedo por detrás de la tela, éste no se cuartee ni genere el característico sonido que se produce al cuartearse el aparejo. […] Debe poder aplicarse en el menor número de capas posibles. Es importante que las capas de aparejo puedan aplicarse finas y fluidas. Que las capas del aparejo aplicadas a las telas tensadas sobre bastidor no tapen en ningún caso el grano de la tela, porque de lo contrario correrían el riesgo de salta. Es esencial que la absorción sea uniformen en toda la superficie del aparejo. La terminación del aparejo no debe ser excesivamente lisa y menos aún pulida. Es muy importante que sea lo más magro y luminoso posible. Que ofrezca un buen aspecto estético."*[400]

Reunir todas estas características será fundamental para permitir al artista producir una obra estable y perdurable en el tiempo. En la actualidad existen múltiples variantes producidas a partir de diferentes aglutinantes, ya sean grasos o magros. Por

[400] HUERTAS TORREJÓN, Manuel. 2010. (b) Op. Cit.: p.54

los intereses de esta tesis, acotaremos este estudio a aquellos aparejos magros de carácter sintético, ya que dan buenos resultados como base para la aplicación de los materiales que han sido objeto de estudio en el capítulo anterior.

El primero de los materiales que describiremos será la preparación sintética industrial que se comercializa bajo el nombre Gesso por diferentes marcas, empleando en las diferentes pruebas una de tonalidad blanca.

El nombre del material deriva de las preparaciones tradicionales, que, como expone el doctor Stéfanos K. Kroustalis, en italiano se denominaban gesso para referirse a una preparación compuesta por yeso sobre tela, diferenciando "gesso grosso" (yeso grueso o mate) y el "gesso sottile" (yeso fino)[401].

El fabricante indica en su catálogo que este producto se compone de blanco de titanio y polímero acrílico e indica que puede ser empelado sobre tela, madera, cerámica, escayola, metales o cemento, de resultado mate y que puede ser diluido en agua. También señala que el producto no amarillea y permite la aplicación de todo tipo de pinturas, incluyendo materias de carácter graso[402].

Este material ha demostrado gran estabilidad ante procedimientos que pongan a prueba sus resistencias químicas y mecánicas, dando buenos resultados en las diferentes pruebas realizadas a lo largo de la tesis, sirviendo como protección del soporte y facilitando la recepción de la película pictórica.

Atendiendo a la descripción proporcionada por el fabricante, resultan útiles las pruebas incluidas en el capítulo anterior sobre la capacidad aglutinante de la resina acrílica con diferentes materias de carga, permitiendo al artista modificar la mezcla inicial para que ésta se adecúe a las necesidades de la obra pictórica.

Como alternativa a la resina acrílica, se propone el uso de un aparejo aglutinado con acetato de polivinilo. En el capítulo anterior se expusieron las características de esta resina y, atendiendo a la descripción de las cualidades que debe tener un aparejo, se considera que copolímero también puede dar buenos resultados.

Este material presenta una buena resistencia al envejecimiento y al amarilleamiento, de carácter magro y solubilidad en agua en estado líquido, con un brillo

[401] KROUSTALLIS, Stefanos K., 2008. Op. Cit.: p. 365.

[402] VALLEJO. 2019. *CATÁLOGO. Colores Acrílicos para Artistas.* Barcelona: Acrylicos Vallejo, S.L. p.47

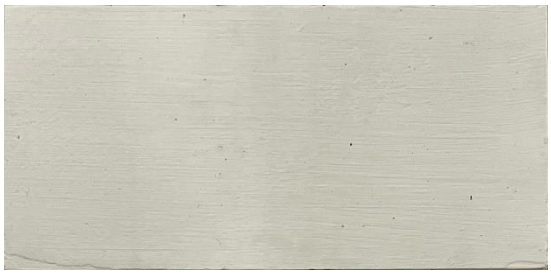
reducido y una aceptable resistencia a la luz. El acetato de polivinilo permite establecer una base pictórica con cierto grado de flexibilidad que admitirá el uso de materias de carga. Esta resina presentará resistencias químicas similares a las del polímero acrílico y, en consecuencia, podrá ser empleada en aparejos que vayan a recibir procedimientos pictóricos similares.

La restauradora Ana Calvo destaca la oxidación de este material tras un periodo prolongado de exposición a la atmósfera, por tanto, si se pretende mantener este estrato visible se recomendará el uso de un aparejo de aglutinante acrílico, que proporciona una mayor resistencia ante condiciones ambientales. Si por el contrario se pretende mantener en un estrato interior a la obra, evitando la exposición directa a los agentes atmosféricos, esta resina sí proporciona resultados óptimos.

Su principal ventaja respecto a la resina acrílica será su resistencia mecánica, ya que, como se han comprobado en los ensayos incluidos en el capítulo anterior, la fuerza necesaria para eliminar este estrato pictórico será considerablemente mayor, mejorando la viabilidad del procedimiento del gratagge sobre estratos superpuestos al aparejo.

En términos teóricos, para generar un aparejo aglutinado con el copolímero vinílico que venza a la resistencia mecánica de la resina acrílica, éste debe diluirse en una concentración del 25%, aunque esta medida varía en función de la materia de carga que componga la mezcla, ya que se requerirán diferentes valores atendiendo a la composición final del aparejo.

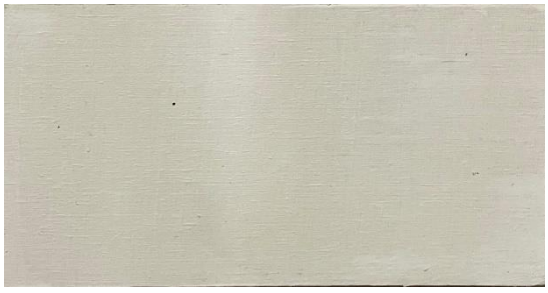
En las pruebas experienciales realizadas con un aparejo aglutinado con polímeros acrílico y vinílico, se integran 1 volumen de resina, 1 volumen de agua, 1 volumen de materia de carga y 1 volumen del pigmento deseado. El resultado de la mezcla tendrá la consistencia de un yogurt líquido y mantendrá las características fundamentales expuestas en los párrafos anteriores.



Aparejo sintético comercial



Aparejo sintético comercial con piedra pómez micronizada.



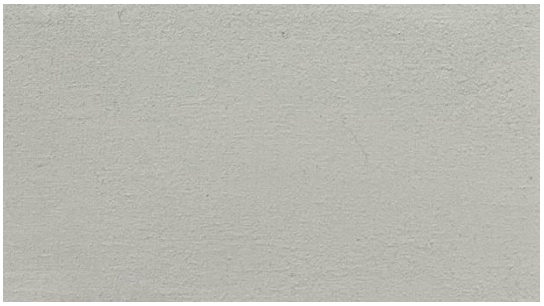
Aparejo Sintético producido en el taller a partir de resina acrílica con yeso muerto y pigmento blanco de titanio.



Aparejo sintético producido en el taller a partir de resina acrílica con piedra pómez micronizada y blanco de titanio.



Aparejo sintético producido en el taller a partir de resina vinílica con yeso muerto y pigmento blanco de titanio.



Aparejo sintético producido en el taller a partir de resina vinílica con yeso muerto y pigmento blanco de titanio.

Fig. 166. Comparativa de ensayos realizados con aparejos de diferente composición.

De las pruebas realizadas se concluyen buenos resultados, en los que la resistencia del aparejo a los diferentes agentes químicos mejora respecto a las pruebas incluidas en el capítulo anterior.

No aparecen afectaciones por la exposición al agua y aguarrás, aunque sí se comprometerá la estabilidad del material si es expuesto a acetona, alcohol etílico y alcohol isopropílico, siendo el más agresivo este último. A continuación, se adjunta la tabla dónde se visualizan los datos recogidos en los ensayos:

	Agua	Alcohol Etílico	Acetona	Alcohol Isopropílico	Aguarrás.
Aparejo Comercial		X	X	X	
Resina Acrílica		X	X	X	
Resina Vinílica		X	X	X	

Tabla 8. Comparativa de resistencias químicas de aparejos aglutinados con diferentes materiales.

Ambos materiales permiten aglutinar tanto pigmento como materias de carga y la elección de alguno de los compuestos sintéticos para su uso en la preparación dependerá en última instancia de los gustos del pintor y de los materiales y procedimientos posteriores que desee aplicar en la obra.

8.1.2. Construcción del estrato pictórico basado en resina Acril 33.

La construcción del estrato pictórico asentado sobre resinas acrílicas permite conformar una base estable y abierta a multitud de materiales y procedimientos, ya que, por su constitución magra, admitirá la adhesión de casi cualquier elemento, siempre que se tenga en cuenta que la película pictórica formada por la resina mantenga su integridad. Si no fuese el caso, deberemos tener en cuenta las interacciones que pudiesen conllevar el uso de diferentes materiales empleados como disolventes, médiums o aglutinantes en las capas posteriores.

También, se deberá tener en cuenta, si se opta por la aplicación de metales al agua, la preparación necesaria para llevar a cabo este procedimiento, la cual obliga a reservar los espacios donde no se debe trabajar con otro material externo al procedimiento que envuelve a la aplicación del metal.

En el capítulo anterior, se propuso a este respecto, la posibilidad de desarrollar el procedimiento de aplicación de panes metálicos al agua aglutinando el bol con resina poliacrílica. Este hecho no reduce el cuidado extremo que se debe tener si se desea aplicar este procedimiento, ya que, cualquier alteración o engrasamiento de la superficie puede desembocar en fallos graves de adhesión del estrato metálico.

Ya desarrollamos en el capítulo anterior el uso de materiales sintéticos como aglutinante y justificamos la elección de resinas sintéticas en dispersión acuosa, la

puesta en práctica de los procedimientos con este material requiere de una superficie magra que no afecte a la estabilidad de la película pictórica, así mismo, si quiere ser eliminada, puede hacerse por métodos mecánicos como es el raspado pero, se recomienda la limpieza con los disolventes expuestos en el apartado anterior, priorizando la acetona por sus buenos resultados en eliminación de este material, evitando la necesidad de una exposición extendida en el tiempo al disolvente.

El copolímero Acril 33 permite la creación de un estrato pictórico que admite los procedimientos químicos y mecánicos que conformarán la base de la imagen propuesta, ya que, hemos comprobado que, si se realizan de forma controlada, los arranques mecánicos y el desgaste químico por la aplicación de disolventes, permitirán constituir un juego rico en matices que posibilite la construcción de un fondo estable que admita la aplicación de procedimientos grasos en su superficie.



Fig. 167. Detalle de fondos generados por desgaste químico y mecánico sobre estratos magros compuestos por resina poliacrílica y pigmentos. Ambas figuras corresponden a obras expuestas en el siguiente apartado.

Estudiamos los resultados de los procedimientos que intervienen en la resistencia mecánica de la película pictórica: el collage y grattage. Incluimos en este

estudio el collage, ya que, en el apartado anterior, hemos analizado la aplicación del grattage basado en la rotura por tensión que, en su primera aplicación, requiere de los mismos pasos que seguiríamos para la aplicación del collage con papel, aunque este paso se propone con un carácter efímero.

El collage permitirá la adhesión de elementos considerados extrapictóricos que deberán ser consolidados y protegidos con una nueva película de resina que actúe como barniz. La adhesión de materiales extrapictóricos, debidamente adheridos y protegidos, permitirá añadir nuevos estratos de elementos que colaboren con la intencionalidad de la obra, sin afectar a nivel estructural de las capas añadidas posteriormente. Cabe destacar que, una vez consolidados, estos elementos serán de difícil eliminación, y si se da el caso, afectará no sólo a este componente, sino también a los estratos anteriores pudiendo llegar a la preparación, por tanto, es un recurso que debe ser empleado con cuidado.

Ambos procedimientos están fuertemente interrelacionados y su combinación dará como resultado una imagen en la que múltiples estratos emerjan a la superficie pictórica.



Fig. 168. Detalle de superficie pictórica generada a partir de la adhesión de papel y posteriormente barnizado con resina Acril 33 sobre un fondo generado a partir del mismo material.

Como se expuso en el capítulo anterior, otra alternativa para la aplicación de este procedimiento, que puede ser complementaria al rasgado por tensión, es el raspado, mecánico o químico que, si es realizado correctamente, permite controlar el estrato pictórico al que se desea acceder.

El doble juego de adhesión y substracción de elementos en la imagen responde al objetivo de construir una imagen cercana a un muro que, situado en un espacio público, verá su superficie afectada por la acción ambiental sobre su integridad física

dejando rastros visuales similares a los presentados. Al igual que la edificación expuesta a las inclemencias climatológicas y humanas debe ser consolidada para evitar un mayor deterioro, la obra pictórica deberá recibir el mismo tratamiento.

En lo referido a la introducción en la imagen de una simbología abierta a la proyección, ambas metodologías de aplicación del procedimiento del grattage permiten integrar grafismos en la imagen, con diferente grado de exactitud, ya que, la introducción de este elemento visual a través del degradado químico requiere de mayor control de los materiales y del tiempo de exposición. En cambio, tanto el raspado como el desgarre por procedimientos mecánicos permitirán generar grafismos en la imagen de una forma más sencilla y controlada.

Por tanto, se recomienda el uso del grattage por arrancados para abarcar superficies generales y el raspado para la introducción de grafismos en la imagen por substracción.

Si se busca aplicar este procedimiento en repetidas ocasiones sobre la misma imagen, será conveniente consolidar la película pictórica en las zonas intervenidas para evitar la degradación de la estructura de la obra.

Una vez aplicado cualquier procedimiento que pueda afectar al estrato pictórico, se aconseja aplicar una nueva capa del copolímero que actúe como consolidante y protector.

8.1.3. Aplicación de materiales grasos sobre un estrato pictórico basado en resina acrílica.

El estrato pictórico resultante de los procedimientos descritos en los párrafos anteriores es de carácter magro y admitirá el uso de procedimientos grasos siempre y cuando se haya protegido convenientemente su integridad estructural, consolidando el estrato y, si fuese necesario, barnizándolo con un material magro diluido en una sustancia no perjudicial para los estratos ya consolidados. Este proceso se puede realizar con la misma resina, y en función de los procedimientos posteriores, del brillo deseado y del grado de resistencia a agentes físicos y químicos requeridos para la correcta protección de la imagen ante los siguientes estratos de la obra, deberá emplearse en diferentes concentraciones.

Empleando como material graso la pintura al óleo, se ha comprobado en las pruebas realizadas, que no existe una problemática aparente con el uso de los disolventes más comunes, siempre y cuando la resina se encuentre en una

concentración superior al 25%, por tanto, si la película pictórica está debidamente consolidada y protegida, se concluye que no existe riesgo para la obra.

Las únicas consideraciones a tener en cuenta son las derivadas de las experimentaciones con el material realizadas en el capítulo anterior y la jerarquía de materiales tradicional en la pintura, por tanto, podemos concluir que el copolímero Acril 33 permite crear una base estable y perdurable en el tiempo para la aplicación de materias grasas sobre su superficie.

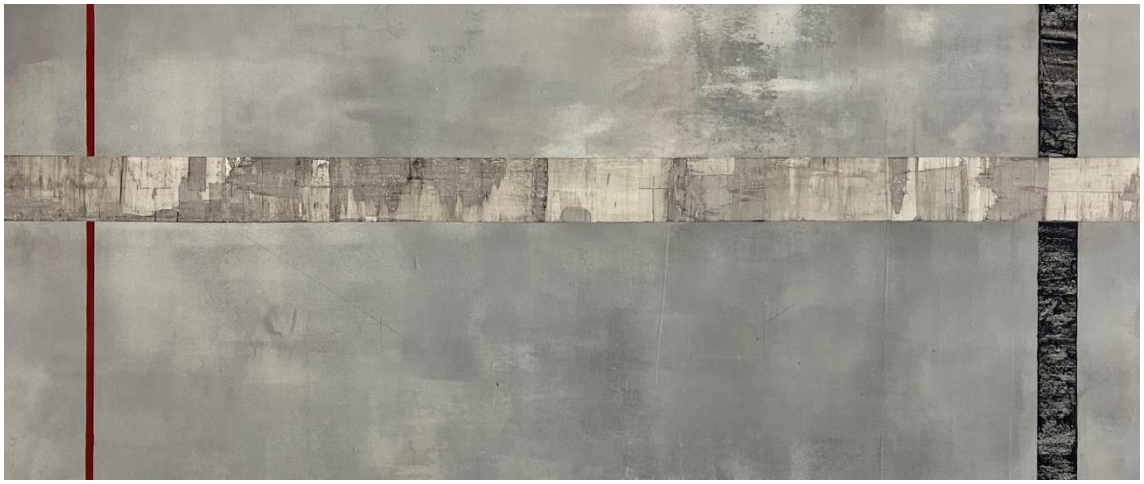


Fig. 169. Detalle de aplicación de materias grasas sobre estrato aglutinado con resina Arcil 33.

La pintura al óleo se podrá aplicar sobre cualquier estrato convenientemente consolidad y protegido compuesto por resina acrílica, siempre y cuando éste esté seco, admitiendo de forma estable el material, de manera idéntica a la aplicación sobre un estrato basado en una pintura acrílica industrial cubriente.

En la imagen incluida, se observa cómo la aplicación de la materia grasa no afecta a la superficie magra, en la franja transversal no aparecen ni manchas, ni se ve debilitada su integridad estructural.

La superficie generada a través de la pintura al óleo se ha realizado aplicando un desgaste químico similar al realizado en la figura 167, donde la integridad de la pintura se ha visto afectada por la intervención de diluyentes, con el objetivo de llevar a la superficie estratos que de otra forma habrían quedado ocultos.

8.1.4. Combinatoria de procedimientos en la aplicación de metales sobre la película pictórica.

La aplicación de metal sobre la película pictórica requiere de un estudio previo de la composición y del resultado final perseguido, ya que, aunque la aplicación por mordiente permite una gran libertad, es recomendable tener en cuenta la textura y color

de la zona del estrato circundante al metal. Al igual que con el dorado al agua, se recomienda el uso de boles de cierta tonalidad para acompañar al brillo del metal, con el mordiente, es conveniente aplicar previamente un color que potencie el juego de reflejos del metal.

La aplicación de metales al agua requiere de una superficie previamente preparada tal y como hemos visto en el capítulo anterior, y planteará problemáticas en su combinación con los procedimientos que envuelven la construcción de la imagen en los términos propuestos, por tanto, si se opta por procedimiento basado en los materiales tradicionales para la aplicación del metal, se requiere saber desde el inicio de la obra el lugar exacto que ocupará el metal, sin posibilidad de cambio, teniendo cuidado de mantener la superficie limpia y protegida del contacto con materias grasas.

Solo se recomienda el dorado al agua si se pretende bruñir la superficie, ya que, si este paso no es requerido, resulta más práctico y permisible al error la aplicación por mordiente, ya sea al agua o al aceite, teniendo en cuenta la variación óptica proporcionada por cada material.

Si se desea potenciar la capacidad reflectante del metal, y si lo permite el soporte, se puede preparar la superficie para mejorar esta cualidad. Como describe la doctora Laura de la Colina:

> *"Las partes que se quieran muy brillantes se deben dorar al mordiente dos veces, es decir, en primer lugar aplicar un barniz sobre los yesos como la goma laca para evitar la porosidad del material de la base, sobre este soporte preparado extender el mordiente y esperar el momento adecuado para poner el oro. Sobre el oro aplicar una capa de barniz y sobre este, en las partes que se quieran muy brillantes aplicar otro baño de un barniz para pulimentos sobre el que, una vez bien seco, con un paño usado pero limpio, se extiende una fina capa de mordiente que una vez en su punto, recibe por segunda vez el oro."*[403]

Siguiendo la descripción del procedimiento, se han realizado dos probetas en las que se aplica la hoja metálica sobre mordientes grasos y magros con el objetivo de comparar los resultados con las probetas realizadas a través de los procedimientos anteriormente expuestos:

[403] DE LA COLINA TEJADA, Laura, 2001. Op. Cit.: p.155

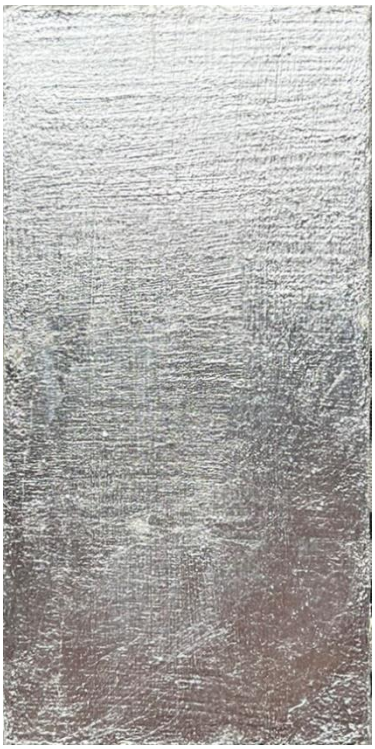


Fig. 170, Prueba de mejora de brillo de pan de plata sobre tabla por mordiente magro.



Fig. 171, Prueba de mejora de brillo de pan de plata sobre tabal por mordiente graso.

Tanto con el mordiente magro como graso se obtiene un mayor brillo en la probeta en comparación con una aplicación simple sobre el soporte, aunque conviene anotar que la refracción lumínica proporcionada por este procedimiento en comparación al dorado al agua expuesto en el capítulo anterior será inferior.

Si las condiciones del soporte a dorar imposibilitan un procedimiento al agua, esta técnica permitirá obtener una superficie de un brillo mayor al habitual y permitirá ampliar el abanico de posibilidades técnicas con el que cuente el artista en función del resultado deseado.

Las pruebas realizadas en el estudio de la aplicación de metales por mordiente, se han propuesto sobre estratos de color blanco y negro para establecer cómo la diferencia tonal del fondo puede afectar al resultado final. En este aspecto, se concluye que no existe una diferencia visual dependiendo del color del estrato sobre el que se deposita, pero, si existirá esta diferencia en función de la composición del mordiente empleado.

La consideración cromática del estrato sustentante deberá realizarse si se desea substraer parcialmente la superficie metálica, dejando al descubierto el espacio donde se sitúa el material, ya que, en este caso, el color adyacente al metal condicionará su recepción visual.

Como se menciona en el capítulo anterior, los mordientes grasos dan un resultado óptico más cálido que los mordientes magros, por tanto, será otra de las consideraciones a tener en cuenta en función del resultado final deseado, y, si no existe conflicto en la jerarquía de materiales, su uso dependerá de la percepción óptica que desee el pintor.

Si se busca integrar el metal sobre una superficie que abarque tanto una zona grasa como una magra, será necesario el uso de un mordiente graso para obtener una obra estructuralmente estable.

Una vez analizados los procedimientos más extendidos y que han demostrado mayor estabilidad y perdurabilidad en el tiempo en lo referido a la aplicación de metales en hoja sobre el soporte pictórico, se exponen algunas de las posibilidades adicionales que permite este material y que, consideramos, aportará matices que el artista debe conocer en su persecución de la integración del espacio externo a la imagen a través de juegos de refracción de la luz a través de los diferentes metales.

La aplicación de metales en lámina permite múltiples procedimientos que responde a diferentes intereses visuales, desde aquellos que no afectan drásticamente a la superficie de la imagen, hasta los procedimientos que intervienen directamente en los diferentes estratos, permitiendo la construcción de espacios volumétricos que respondan a los intereses del artista.

Mencionamos brevemente los procedimientos más comunes de trabajo en los estratos superior e inferior al del metal, buscando estudiar las posibilidades representativas que nos brinda este material.

Primeramente, se exponen los procedimientos aditivos, basados en la aplicación de nuevos estratos pictóricos sobre este material. Se adjuntan descripciones breves de cada uno de los términos con los que se definen los diferentes procedimientos que ocupan este estudio obtenidas del segundo tomo del Tesauro del doctor Stefanos k. Kroustails[404]. En segundo lugar, se expondrán aquellos procesos de substracción del metal, siguiendo la tónica del estudio realizado en el capítulo anterior.

Los dos procedimientos aplicados sobre el estrato conformado por hoja metálica y sobre las que centraremos nuestro estudio referidas a la policromía son: el estofado y el esgrafiado. En los siguientes párrafos definimos ambos procedimientos y estudiamos

[404] KROUSTALIS, Stefanos K. 2015. *Diccionario de Materias y Técnicas (II. Técnicas).* España: Secretaría general técnica. Subdirección general de Documentación y Publicaciones.

las posibles aplicaciones y combinatoria de los procedimientos con los diferentes materiales.

Buscando enriquecer la combinatoria de procedimientos, el estudio de aplicación de policromías sobre panes metálicos permite ampliar los recursos técnicos y visuales en la imagen. Partimos del denominado estofado a punta de pincel, que el doctor Stefanos K. Kroustallis define de la siguiente forma:

> *"La técnica del estofado a punta de pincel consiste en pintar los motivos decorativos directamente sobre la superficie dorada. De este modo se consigue matizar el efecto total del oro, cuyo brillo se percibe bajo la fina capa de color, acentuando un efecto de relieve en la superficie."*[405]

Estudiamos la aplicación del procedimiento de manera general, ya que transformar el apartado en un estudio historiográfico de la evolución de las policromías en el metal no aporta un valor añadido a la investigación, centrándonos en las bases del procedimiento para, posteriormente, estudiar las posibles interrelaciones con el resto de técnicas y materiales.

Como expone la restauradora Ana Carrassón López de Letona en su artículo *Preparaciones, dorado y su policromía de los retablos en madera* (Año)[406], esta técnica desarrollada tradicionalmente en el campo de la escultura ha sido aplicada en el lenguaje pictórico permitiendo la alternancia entre brillos, transparencias y zonas opacas.

A diferencia de las corladuras expuestas en el capítulo anterior, los estofados no buscan modificar el aspecto del metal ni tienen un carácter protector del estrato, sino que, la técnica se emplea para producir policromías sobre la superficie metálica. Esta técnica se puede combinar con el esgrafiado que veremos más adelante. La restauradora Enriqueta González-Alonso Martínez[407] recomienda que se aplique sobre superficies bruñidas para mejorar su resultado.

Cennino Cennini explica en el capítulo CXLI *De cómo has de pintar un manto dorado, negro o verde, o del color que desees sobre un fondo de oro*[408] los diferentes

[405] Ibidem.: p. 190

[406] CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana. 2006. *Preparaciones, dorado y policromía de los retablos en madera.* España: Instituto del Patrimonio Histórico Español. p.3

[407] GONZÁLIEZ-ALONSO, Enriqueta. 1997. Op. Cit.: p.182

[408] CENNINI, Cennino. 2017. Op. Cit.: 176.

materiales y pigmentos que se empleaban tradicionalmente en la coloración del oro. Es importante señalar que, la aplicación de los materiales que proporcionan las diferentes coloraciones se realiza sobre una capa protectora del metal.

Se escogerán los pigmentos en función de la coloración y el material sobre el que se aplican, ya que, por el reflejo del metal, la variación tonal dependerá en gran medida de cada pieza. Si bien Cennino Cennini describe las diferentes variaciones tonales más habituales derivadas de cada uno de los pigmentos sobre el oro, dado que no trabajamos este material, estudiamos y exponemos los resultados de la coloración sobre hoja de plata.

Previa a la aplicación y dependiendo de la luminosidad que se pretenda para la obra, Cennino Cennini[409] recomienda la aplicación de una imprimación de albayalde que mejore la luminosidad del color, siendo muy común en zonas que iban a recibir tonos azules o verdes. Sobre la zona preparada se procede a aplicar la pintura sin complicaciones diferentes a las de otro soporte.

Tradicionalmente, las policromías sobre láminas metálicas se han realizado con temple de huevo, aceite o una mezcla de ambas. En la actualidad, el catálogo de materiales aglutinantes se ha ampliado, sumando las resinas acrílicas y las ceras al abanico de posibilidades. Como expone la restauradora e investigadora Ana Carrasón:

> *"Aunque el estofado se asocia principalmente al temple de huevo, también se denominan así las decoraciones realizadas al óleo -incluso esgrafiadas- y aquellos motivos dorados a la sisa sobre las vestiduras. El término estofado comprende dos técnicas: punta de pincel y esgrafiado, y ambas pueden aparecer juntas o por separado."*[410]

La acuarela también puede ser empleada, requiriendo de la aplicación de un tensoactivo sobre el barniz protector que mejore la adhesión y permita la aplicación del pigmento de forma controlada y estable.[411]

La aplicación del color debe ser cuidadosa y precisa, evitando la mezcla de colores, ya que, si esto se produce, irá en detrimento de la limpieza visual de la imagen. Como escribe la doctora Laura de la Colina Tejada:

---

[409] CENNINI, Cennino. 2017. Op. Cit.: 176.

[410] CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana. (2006) Op. Cit.: p.8

[411] DE LA COLINA TEJADA, Laura. 2001. Op. Cit.: p.179

"En cuanto al proceso de aplicación se debe tener en consideración que la técnica debe ejecutarse con maestría, depositando los colores sin que entre ellos se mezclen, produciendo un efecto visual de suciedad y de poco conocimiento de los materiales."[412]

Si el objetivo perseguido es el de mantener la luminosidad del metal en el estrato superior de la obra, se recomienda que la aplicación de pintura se produzca sobre una superficie bruñida previamente, por tanto, esto limita el procedimiento de aplicación del metal si perseguimos este objetivo.

Cabe destacar que, la aplicación de cualquier materia pigmentante sobre el pan metálico se debe realizar una vez aplicada una película protectora que, a su vez, puede contener coloraciones que permitan al artista crear policromías directamente desde la aplicación de este estrato pictórico. Este procedimiento se basa en las corlas, y ha sido ampliamente aplicado a la plata a lo largo de la historia.

• Esgrafiado o rayado: La aplicación de policromías sobre estratos formados por panes metálicos permite desarrollar un juego de adhesión y substracción similar al propuesto con las resinas sintéticas, que permite aprovechar la capacidad de refracción de la luz del metal manteniendo las virtudes de la policromía, creando un juego óptico que puede resultar provechoso para el artista.

Este procedimiento se fundamenta en la eliminación de parte de la película pictórica inmediatamente superior al estrato metálico para revelar el metal solo en las zonas deseadas. Como describe el doctor Stefanos K. Kroustalis:

"Técnica de estofado que consiste en aplicar una capa de pintura sobre la lámina metálica y, por medio de un punzón o grafío, descubrir el metal siguiendo un diseño previo. El objetivo de esta técnica era el de imitar las ricas telas brocadas bordadas en oro y plata, aunque también aparece en el fondo de los paisajes o en elementos arquitectónicos de los retablos. Los motivos básicos de esta técnica eran el rajado (finas rayas paralelas que simulan hilos de oro), el escamado (en forma de escamas), el ojeteado (pequeños círculos con el centro descubierto) y el picado (pequeños puntos)."[413]

Aunque, tradicionalmente, su uso quedase relegado al de imitación del brocado, consideramos que su aplicación tiene sentido en el uso de los metales en el momento

[412] DE LA COLINA TEJADA, Laura. 2001. Op. Cit.: p.180

[413] KROUSTALLIS, Stefanos K. 2015. Op. Cit.: pp. 176 y 177

actual, ya que, permite integrar elementos visuales desde diferentes estratos de la imagen.

Este procedimiento, basado en construir la imagen a través de la substracción, y su combinación con las policromías, se fundamenta en una concepción análoga a los procedimientos estudiados en el apartado anterior, en la que la imagen surge de la síntesis de adhesión y substracción de materia. Sobre la aplicación del esgrafiado la restauradora Ana Carrasón expone:

> *"La técnica del esgrafiado suele cubrir la mayoría de los campos del retablo y sus fondos, consiste en sacar, rajar, grabar con un punzón el oro bruñido que se encuentra debajo del color, a menudo motivos hechos a punta de pincel se esgrafían o rajan encima."*[414]

Este procedimiento permite al artista crear juegos de opacidad, brillo y transparencia sobre el estrato metálico, que permitirán generar en la imagen diferentes texturas y efectos ópticos a fin de que el autor consiga el resultado deseado.

Desde un proceso similar, pero con una finalidad diferente, la aplicación del metal a la sisa permite producir el juego inverso, en el que el estrato metálico ocupa la superficie de la imagen, substrayendo partes de este material para acceder a los estratos anteriores.

[414] CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana. 2006. Op. Cit.: p.8

Este procedimiento permite generar formas y grafismos por substracción de manera controlada y, del mismo modo que en el capítulo anterior se expusieron procesos de eliminación de parte del estrato pictórico de forma controlada, éstos pueden ser trasladados a las superficies metálicas.



Fig. 172. Detalle de la obra *Sin título N2* (2019). SAN FRANCISCO, David. 2019. *Sin título N2.* Resina acrílica, pintura acrílica, pigmento, óleo y pan de plata falsa sobre tabla. 196 x 122 cm. Colección particular. Madrid.

La integración de grafismos en la imagen desde la substracción en el metal, permite generar una nueva suerte de reflejos interesantes en la recepción de la obra por parte del público. Ya no solo se trata de lo que el metal refleja, sino de lo que está inscrito en el mismo material.



Fig. 173. Pruebas de esgrafiado sobre estrato de pan de plata aplicado con mordiente al agua de origen sintético.

En las pruebas anteriores, se ha substraído la película metálica con una lijadora eléctrica, dando resultados menos preciosos que por el procedimiento anterior, pero permitiendo homogeneizar la superficie.

Postulamos que, la combinación de los procedimientos expuestos, atendiendo a sus características y proponiendo una jerarquía estratigráfica estable, permitirán construir una imagen actualizada y actualizable que sea estable en el tiempo y resistente a las alteraciones producidas por condiciones ambientales.

En el siguiente apartado, se exponen las obras experimentales realizadas a través de los procedimientos descritos, buscando las posibilidades que ofrecen para alcanzar la construcción del representamen del signo I-T(f).

8.2. Construcción del signo a través de los procedimientos técnicos y elementos metodológicos estudiados.

En este apartado se incorporan obras experienciales realizadas en diferentes periodos de la investigación con el objetivo de aplicar los presupuestos teóricos estudiados hasta el momento de su producción y como mecanismo de identificación de los aspectos que necesariamente se deben tener en cuenta en la construcción del representamen del signo I-T(f).

Estas obras son el resultado de la suma del estudio de materiales y procedimientos y la investigación teórica, producto de la búsqueda de una propuesta que permita la integración del espacio en el lenguaje pictórico contemporáneo.

En el transcurso de este trabajo de carácter teórico – práctico, se han realizado multitud de propuestas de imágenes con el fin de dar respuesta a los objetivos planteados. En este apartado se incluyen aquellas que más se acercan a este planteamiento y de las que se pueden extraer conclusiones relevantes para este trabajo.

Las obras se realizan con el objetivo de actuar como representamen del signo propuesto generando un interpretante en el espectador desde la imagen vaciada y como parte y representación de los Fondos Definibles, permitiendo a éste realizar una proyección en ellas, fomentando la reestructuración de las secuencias de imágenes del individuo.

Cada pieza actúa como representamen del signo I-T(f), buscando integrar los Fondos Definibles, el objeto, construyendo un interpretante basado en la experiencia previa del contemplador desde la apertura a la proyección. Se pretende establecer una cercanía al espectador desde composiciones articuladas en base a la secuencia áurea en la que los símbolos que la componen son abiertos a la proyección y a su vez se conjugan con el reflejo proporcionado por los metales a fin de incluir y extender el Paisaje Social contemporáneo, actualizando de forma constante y directa la imagen.

Se crea la metáfora en la que cada obra se transcribe en un muro, permitiendo establecer espacios ópticos reconocibles que colaboran en la intención de cercanía con el espectador y sirven como punto de entrada para descubrir algo más, promoviendo que la imagen se integre en el Atlas Mnemosyne de cada persona que contemple la obra, enfatizando el objeto en el espacio y cómo éste interactúa con la figura y el paisaje que rodea a la propia obra.

El nombre propuesto para el singo, el mismo con el que hemos nombrado el interpretante, contextualiza el espacio en el que se conciben las obras, aludiendo a la necesidad de perseguir una Imagen Tiempo como metodología de plasmación e integración de los Fondos Definibles sobre los que se desarrollan los comportamientos sociales. Desde esta metáfora, se plantean obras actualizadas y actualizables en las que la suma de las experiencias individual y colectiva constituya el significado de la obra.

Una vez expuesta la precepción de la imagen y la parte del contemplador, atendemos a la realización práctica de los presupuestos teóricos desarrollados que requieren de una imagen capaz de responder a las dos condiciones planteadas por Gombrich para activar el mecanismo de la proyección y que fueron analizadas en el capítulo quinto. Por una parte, que al espectador no le quede duda de cómo llenar el hueco y, por la otra, la imagen debe actuar como una superficie vacía o mal definida que le permita proyectar la imagen esperada.

El objetivo de las imágenes producidas a lo largo de la investigación e incluidas en este apartado es ejemplificar los diferentes elementos descritos a lo largo de la tesis para proponer modelos de actuación del interpretante I-T(f) desde el representamen.

Así, las obras realizadas se producen atendiendo a los siguientes aspectos, ya que éstos permitirán abordar la creación de una imagen vaciada que promueva la síntesis de los elementos que se han concluido a lo largo de la tesis como esenciales para la creación del signo propuesto:

- Distribución compositiva del espacio interno de la imagen y direccionalidad centrífuga.

- Propuesta de una metonimia con los Fondos Definibles a través de los muros y símbolos abiertos a la proyección.

- Zonas de interés visual derivadas de una composición áurea.

- Síntesis de diferentes recursos en la imagen que permitan generar un representamen actualizado y actualizable.

Incluimos las obras como ejemplo de la posible construcción de la imagen vaciada en los términos propuestos, así como para exponer la aplicación de los procedimientos técnicos descritos en los apartados anteriores.

8.2.1. Propuestas compositivas de una imagen vaciada de carácter centrífugo.

La conjugación de todo lo expuesto en los capítulos previos se ejemplifica desde las pruebas experienciales realizadas a lo largo de la investigación, que han propiciado el estudio de nuevos elementos que han demostrado ser fundamentales para alcanzar una imagen vaciada que responda al signo propuesto.

En este subapartado, se expondrán las conclusiones relativas al desarrollo de imágenes de carácter centrífugo y cómo éstas actúan ante un público emancipado. Se propone que las imágenes realizadas sean escribibles por el espectador, permitiendo el doble proceso de deducción y proyección, atendiendo a la relación de isotopías expuesta por Lorenzo Vilches[415].

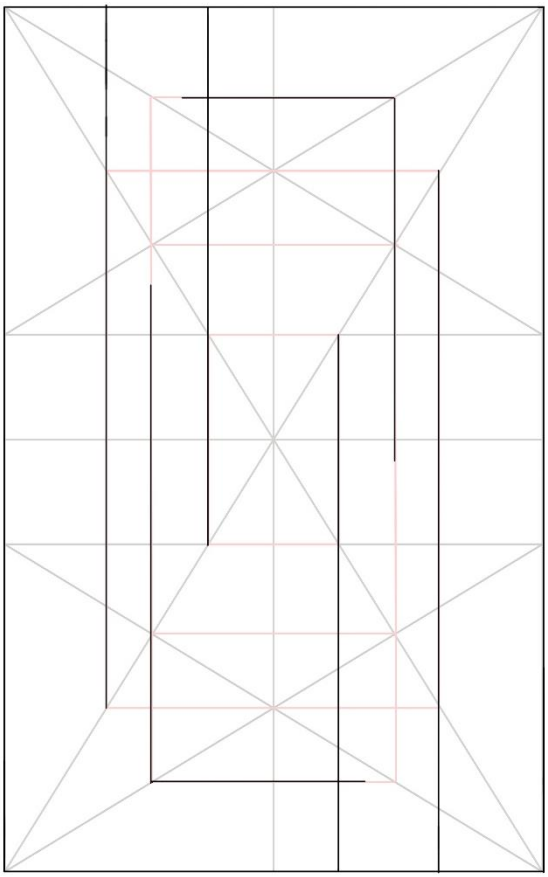
Las propuestas compositivas que se incluyen en este punto, se producen con el objetivo de ser de carácter abierto, que permitan el doble recorrido de entrada y salida de la imagen para que el espectador pueda generar el vínculo entre campo y fuera de campo, con la finalidad de fomentar la creación de un interpretante actualizado y actualizable.

Los esquemas compositivos, anexados a cada obra incluida en este subapartado, son digitalizaciones de los bocetos empleados en la construcción de cada pieza, con el fin de exponer diferentes propuestas direccionales que han permitido plantear la creación de una imagen vaciada que actúe como representamen del signo I-T(f). Con este ejercicio se busca revelar como la interacción entre los elementos y su disposición dentro de los márgenes de la obra permite establecer la direccionalidad de la imagen, proponiendo un fuera de campo externo omnisciente.

La finalidad de las propuestas realizas radica en vincular objeto, representamen e interpretante desde diferentes aproximaciones, que tengan en cuenta la situación espacial de la obra y del espectador, así como que la imagen vaciada se mantenga como parte del objeto y no su representación.

[415] Véase capítulo 6. La Imagen vaciada de carácter centrífugo. Procesos técnicos de integración del espacio en el lenguaje pictórico. p. 220

Las composiciones expuestas en las obras desarrolladas a lo largo de la tesis se construyen desde distribuciones áureas, teniendo en cuenta las zonas de interés visual derivadas de esta secuencia, ejemplificando cómo es posible sacar partido a dichos espacios desde multitud de aproximaciones.



Esquema 21. Esquema compositivo de carácter áureo de la obra Sin Título N13 (2022)



Fig. 174. SAN FRANCISCO, David. 2022. *Sin título N13.* Óleo, Acrílico, Resina acrílica, pan de plata y pan de cobre sobre tabla. 120 x 75 cm. Colección particular. España.

El esquema compositivo de la obra *Sin Título N13* (2022) permite visualizar la disposición de los elementos que fomentan el recorrido visual de la imagen desde una distribución áurea. La disposición de cada elemento persigue generar un espacio de entrada y salida, proponiendo una direccionalidad centrífuga, que envíe al espectador más allá de los márgenes de la misma.

A continuación, se expone cómo los diferentes elementos dispuestos en la obra influyen en la activación de variables isotópicas y fomentan los recorridos de entrada y salida de la imagen.

La disposición de cada elemento situado en primer plano del cuadro responde a la necesidad de que la obra permita la salida y reentrada del fuera de campo, admitiendo la creación de una elipsis que vincule el espacio interior con el exterior a la obra.

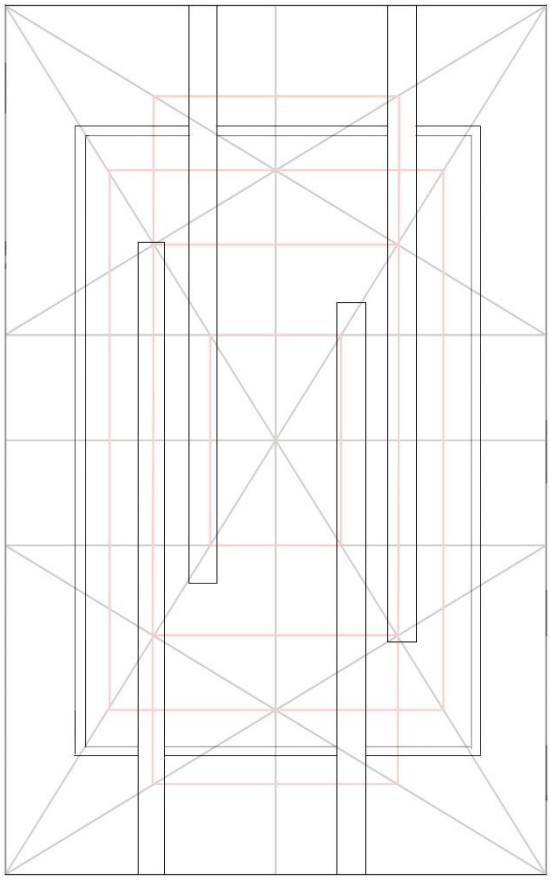
Estos elementos se posicionan en áreas de interés visual para generar centros dinámicos, de carácter móvil, que facilitarán la actualización de la imagen en base a la proyección del espectador.

Las líneas de color negro, de carácter centrípeto, serán las que permitan asentar la imagen, así como establecer el punto de partida y retorno visual de quien contempla la obra, siendo la horizontal inferior la que marcará la base sobre la que asentará el peso visual de la pieza. Por este motivo, se escoge mantener una línea continua que atraviese la franja de pan metálico, confiriéndole la entidad suficiente para llevar a cabo esta función. En cambio, en su homóloga superior, la línea sí es atravesada por el metal, evitando el cierre visual, para permitir un recorrido ininterrumpido de doble sentido desde el centro hacia el margen superior de la obra.

El encuadre formado por estas líneas mantendrá semejanza con la composición de los estratos inferiores de la imagen, fundado a partir de la distribución de líneas generadas por la aplicación de un fondo compuesto por pigmento negro en suspensión, en una mezcla de pintura acrílica que, al ser arrastrada sobre la superficie, constituirá un juego visual cercano al muro, que será expuesto en el subapartado siguiente.

Las franjas metálicas actúan como los caminos visuales que permiten al espectador alternar libremente entre los segmentos interiores y exteriores al marco de la obra.

La disposición del pan de cobre en las franjas exteriores de la imagen, de color cálido, se incluye con el objetivo de que la imagen pueda ser leída, desde el inicio, de manera centrífuga, ya que, consideramos que su combinación con las franjas de pan de plata, de una tonalidad fría, permitirá alcanzar el objetivo de establecer la doble direccionalidad en la obra. El cobre propone al espectador el camino de salida de los márgenes de la obra, mientras que la plata actúa como distribuidor visual dentro de los límites del cuadro.



Esquema 22. Esquema compositivo de carácter áureo de la obra Sin Título N4 (2019)

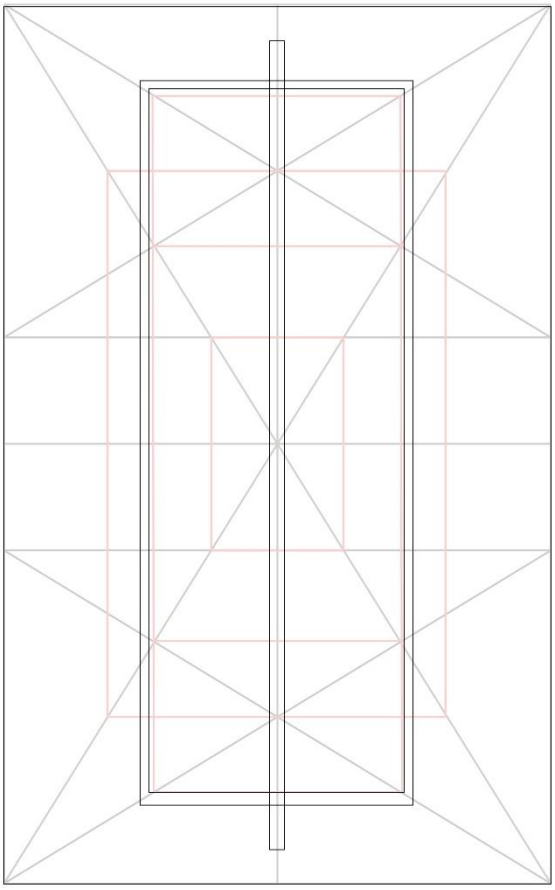


Fig. 175. SAN FRANCISCO, David. 2019. *Sin título N4.* Óleo, Acrílico, Resina acrílica, pan de plata y pan de cobre sobre tabla. 160 x 100 cm. Colección particular. España.

Desde una distribución aparentemente similar, pero con resultados ópticos muy diferentes, se propone la composición de la imagen *Sin Título N4* (2019), que por su apariencia visual pareja permite establecer un buen análisis comparativo.

En esta obra se disponen los mismos elementos que en la obra *Sin Título N13* (2022), conjugando los mismos recursos con una distribución diferente; en este caso, el pan de cobre actúa como soporte del recorrido, siendo atravesada por las verticales en pan de plata y óleo. El pan de plata ocupa la posición central de la imagen y se propone como el camino de salida desde el centro hacia los márgenes, mientras que las franjas negras establecen el camino de retorno desde el fuera de campo.

El vínculo entre los elementos compositivos y el fondo en esta propuesta será menos directo en la obra *Sin Título N13* (2022); por tanto, podemos concluir que la primera de las dos imágenes será más abierta a la proyección, proponiendo una elipsis más evidente entre el campo y el fuera de campo.



Esquema. 23. Esquema compositivo de carácter áureo de la obra *Sin Título N5* (2020)



Fig. 176. SAN FRANCISCO, David. 2020. *Sin Título N5*. Resina acrílica, pintura acrílica, pigmento, óleo y pan de cobre sobre tabla. 122 x 196 cm. Hospital Centro de día Pío XII. España.

En la obra *Sin Título N5* (2020), se ha propuesto una composición que desarrolle la elipsis sin recurrir a que los elementos direccionales alcancen los márgenes del cuadro, permitiendo adquirir un mayor protagonismo al estrato que sustenta la composición. Se pretende que la acción ocurra desde la relación de direcciones opuestas entre el pan de cobre y el óleo negro.

En esta imagen, el espacio central es ocupado por un elemento centrípeto, que se compensa con un recuadro de pan de cobre que asienta el peso visual, al mismo tiempo que promueve que el espectador salga del espacio central de la imagen y pueda recorrer el fondo que la sustenta.

La luz, el entorno inmediato en el que se sitúa el cuadro y la posición del espectador en el espacio físico en el que se encuentran la obra y el individuo serán los condicionantes que dispondrán el peso de cada uno de los centros dinámicos, permitiendo establecer diferentes aproximaciones hacia la imagen, conjugando las áreas de mayor interés visual con la modificación de los pesos visuales generados por las zonas que proyecten un reflejo mayor.

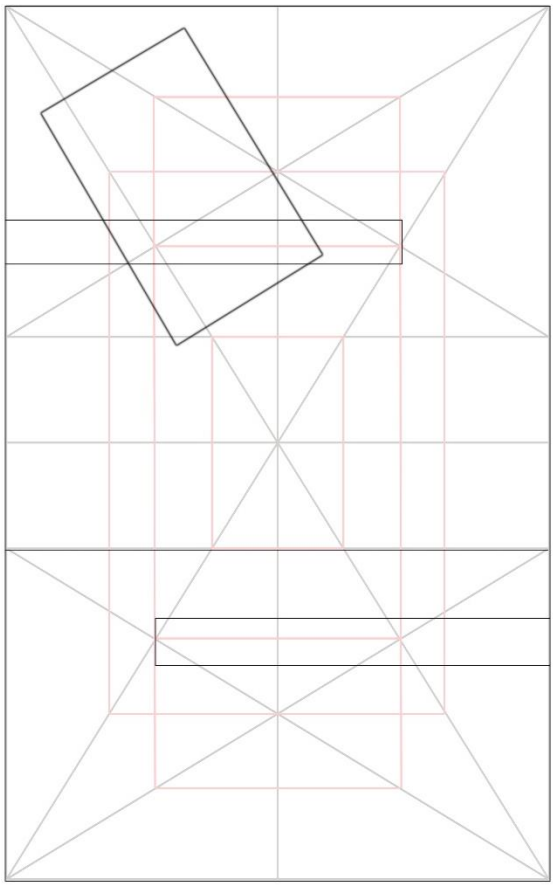
Esta construcción de la imagen se concibe desde la combinación de realidad virtual y realidad actual, en la que la imagen busca representar la idea de espacio y, así mismo, integrar el Paisaje Social, siendo extremo y, a la vez, ventana a los Fondos Definibles; creando así una imagen que integra el espacio externo a la obra al mismo tiempo que produce una profundidad visual en sí misma, poniendo en valor el muro sobre el que se construye.

En las piezas presentadas hasta ahora, como las superficies metálicas son de carácter compositivo, esta influencia modificable actúa como un centro dinámico de la imagen, que fomentará la activación del resto de centros que se integran dentro de los márgenes de la obra, promoviendo la variación isotópica de la imagen.

Otra de las propuestas producidas en el transcurso de la investigación se ha llevado a cabo atendiendo y priorizando la influencia y el peso visual de las superficies metálicas, dando un protagonismo mayor al reflejo, pasando de ser el elemento que actúa como guía de los recorridos visuales a ser un elemento con entidad suficiente para integrar al espectador y todo lo que ocurre en el fuera de campo dentro de los márgenes de la obra.

La obra *Sin título N1* (2019) se produce con el objetivo de dar un protagonismo mayor a la situación espacial en la que se sitúa la obra. La superficie reflectante inferior actúa como parte del fondo sustentante y traslada los mandos direccionales al resto de elementos que componen la imagen.

Se propone una imagen vaciada abierta a la proyección que, desde una distribución áurea, pretende generar una composición donde espacio representado y reflejo cuenten con un protagonismo visual equivalente.



Esquema. 24. Esquema compositivo de carácter áureo de la obra *Sin Título N1* (2019)



Fig. 177. SAN FRANCISCO, David. 2019. *Sin Título N1*. Resina acrílica, pintura acrílica, pigmento, óleo y pan de plata sobre tabla. 196 x 122 cm. Colección particular. España.

Se busca la creación de una imagen abierta y escribible que no tenga un destino narrativo predeterminado por el autor, sino que permita al espectador integrar la obra en su Atlas Mnemosyne y recombinar sus secuencias de imágenes, generando nuevas relaciones entre las mismas, produciendo conocimiento.

Se debe compensar la creación del espejo, que propone la superficie reflectante inferior, con elementos visualmente pesados que reciban y distribuyan el espacio externo integrado en la imagen. Se requiere de un balance entre deducción y proyección, que se conjuga entre el reflejo, elementos compositivos y direccionales y un fondo sustentante, que permita generar la elipsis entre campo y fuera de campo.

Se da la combinación de estos grandes espacios de diálogo directo con el espectador con un plano fondo que los sustenta y que puede ser recorrido a través de sus diferentes estratos, dando la idea de la profundidad de los Fondos Definibles que configuran la suma de contextos y dan sentido a la realidad social contemporánea.

El rectángulo, situado en la parte superior izquierda de la obra, se integra como propuesta de un nuevo centro dinámico de la imagen que, junto a las franjas de carácter matérico negras, permiten aliviar el peso visual del campo metálico situado en el espacio inferior de la pieza.

La direccionalidad de la figura, junto al carácter centrífugo del material, pretenden abrir la direccionalidad de lectura de la imagen, permitiendo al espectador proponer nuevas formas de abordar la obra.

Las descripciones de las obras expuestas hasta este momento se han centrado en el análisis de diferentes propuestas compositivas que generen la elipsis entre campo y fuera de campo desde distribuciones de carácter áureo. Cabe destacar que todas las obras adjuntas en este apartado siguen esta distribución, aunque se emplearán para visualizar el resto de aspectos que se han considerado fundamentales en la propuesta de la producción de una imagen vaciada que reúna las condiciones necesarias para generar el singo I-T(f).

8.2.2. El muro como vínculo entre objeto y representamen.

Los elementos compositivos descritos permiten el vínculo entre los símbolos abiertos a la proyección y el fondo. Retomamos la cuestión propuesta en el capítulo quinto de la tesis en la que se plantea cómo conseguir que el marco (la obra) se adecúe al esquema (el fondo) y permita su canalización hacia un espectador emancipado.

La construcción del representamen de carácter centrífugo deberá tener en cuenta la fuerte relación existente entre el fuera de campo con lo incluido dentro de los márgenes de la obra, por tanto, la imagen vaciada debe dirigir al espectador hacia el objeto y, a la vez ser, parte del mismo para configurar el interpretante. Es necesario proponer una metonimia en la que la obra represente al objeto integrando una parte del mismo.

Como este espacio finito y estático busca ser parte de un fondo mutable, el proceso de la inducción permitirá dirigir al espectador desde una imagen difusa a una estructura fuerte, fomentando la integración del representamen en el objeto.

El fondo que sostiene los elementos direccionales de la obra, por su carácter análogo a los Fondos Definibles, deberá ser capaz de sustentar la doble acción requerida para su actuación como nexo entre objeto y espectador, permitiendo disponer un espacio abierto a la escritura, a través de un área difusa que active la deducción y reciba la proyección.

Exponer los artificios que han sido necesarios para la construcción de la imagen es un recurso que facilita que el fondo sustentante actúe en los términos propuestos y fomente la elipsis entre obra y fuera de campo. Al permitir que el individuo acceda al andamiaje de la obra, se consigue que el fondo no sólo sustente el estrato pictórico superficial, sino que colabore en la legibilidad de la imagen vaciada.

Este espacio deberá mantener un carácter difuso que actúe como punto de referencia para la proyección, operando como una pizarra donde el individuo pueda escribir nuevamente con cada aproximación.

El carácter difuso permite generar una superficie escribible dónde, una vez se haya producido la reorganización de secuencias de imágenes del espectador, permita su proyección. Esta imagen se integra en el Atlas Mnemosyne del individuo y desemboca en la reorganización y creación de nuevas secuencias de imágenes.

Este espacio asienta la relación jerárquica de los elementos que componen la imagen y, al mismo tiempo, permite el acceso a múltiples niveles internos de la imagen generando un espacio de deducción y proyección en blanco con cada nueva aproximación.

En la obra *Sin Título N2* (2019) se busca generar una superficie que permita la proyección, creando un estrato escribible que se constituya desde la metonimia con los Fondos Definibles. Para alcanzar dicho resultado se parte de la creación del muro, tomando como referencia una construcción icónica y que forma parte del imaginario colectivo como es el Muro de Berlín. Esta edificación fue uno de los mayores exponentes de la evolución de la realidad social de su época hasta su demolición.



Fig. 178. SAN FRANCISCO, David. 2019. *Sin Título N2*. Resina acrílica, pintura acrílica, pigmento y pan de plata sobre tabla. 196 x 122 cm. Colección particular. España.



Fig. 179. Fragmento Muro de Berlín. Parque Europa. Torrejón de Ardoz. España.

La comparativa con el fragmento expuesto en la imagen superior sirve al objetivo de ejemplificar cómo un fragmento puede ser representativo de un todo mayor y dirigir hacia un espacio que no se encuentra en el mismo lugar.

Con la obra *Sin Título N2* (2019) se pretende producir una área visual y compositiva similar al muro, con el objetivo de generar una superficie que sea parte y, a la vez, representación de los Fondos Definibles.

En la construcción de la obra se involucra la substracción de materia, emulando el proceso natural que sufre cualquier edificación ante condiciones ambientales sin un proceso de conservación que la mantenga. Esta práctica permite dejar al descubierto una estratigrafía compleja, que contribuya a la producción de un espacio ambiguo, que colabore en el proceso de deducción y proyección, facilitando que esta imagen penetre y reorganice las secuencias previas del espectador.

El muro actúa como un elemento de absorción y reflejo de la realidad social, siendo el archivo de la actualización constante de la suma de contextos en los que se

integra. La proyección del interpretante que ofrece la obra *Sin Título N2* (2019) propone una idea similar a la que vehicula la obra *Play* (2018)[416], sin la necesidad de ser intervenida de forma activa por el público. Esta aproximación permite el vínculo entre objeto y espectador activando la relación triádica del signo para completar el proceso de producción de conocimiento.

Sobre esta subestructura, se dispone una nueva estructura compuesta por un estrato metálico, que integra de forma directa la situación contextual inmediata y permite la redistribución del peso visual de los diferentes centros dinámicos involucrados. La franja superior compuesta por una superficie metálica, a su vez, integra grafismos que disponen nuevos símbolos abiertos a la proyección -véase Fig. 172 detalle de la obra *Sin Título N2* (2019) – a los que el espectador sólo tendrá acceso al recorrer el espacio. De esta manera, se busca promover que quien contemple la obra deba abordarla desde múltiples puntos de vista en su aproximación.

La conjugación de los símbolos abiertos a la proyección con la edificación del muro permite generar el espacio dónde el espectador pueda proyectar la suma de contextos, asumiendo la variabilidad de las respuestas posibles en la comunicación entre el individuo y el objeto, ya que el fondo integrado en la imagen vaciada actuará como pantalla en la que el espectador proyectará su experiencia relativa a la suma de contextos y otorgará un significado actualizable que evolucionará de forma paralela al Atlas Mnemosyne del espectador.

Como hemos visto a lo largo del capítulo, la imagen vaciada será el vínculo entre el objeto del signo y el interpretante. Por ello, será donde el artista deberá aglutinar los diferentes elementos que dirijan al espectador hacia el fuera de campo y permitan la conexión entre Paisaje Social y contemplador.

[416] Véase cap. 5. La Imagen vaciada. La Imagen Tempo en el lenguaje pictórico: I-T(f). p. 149

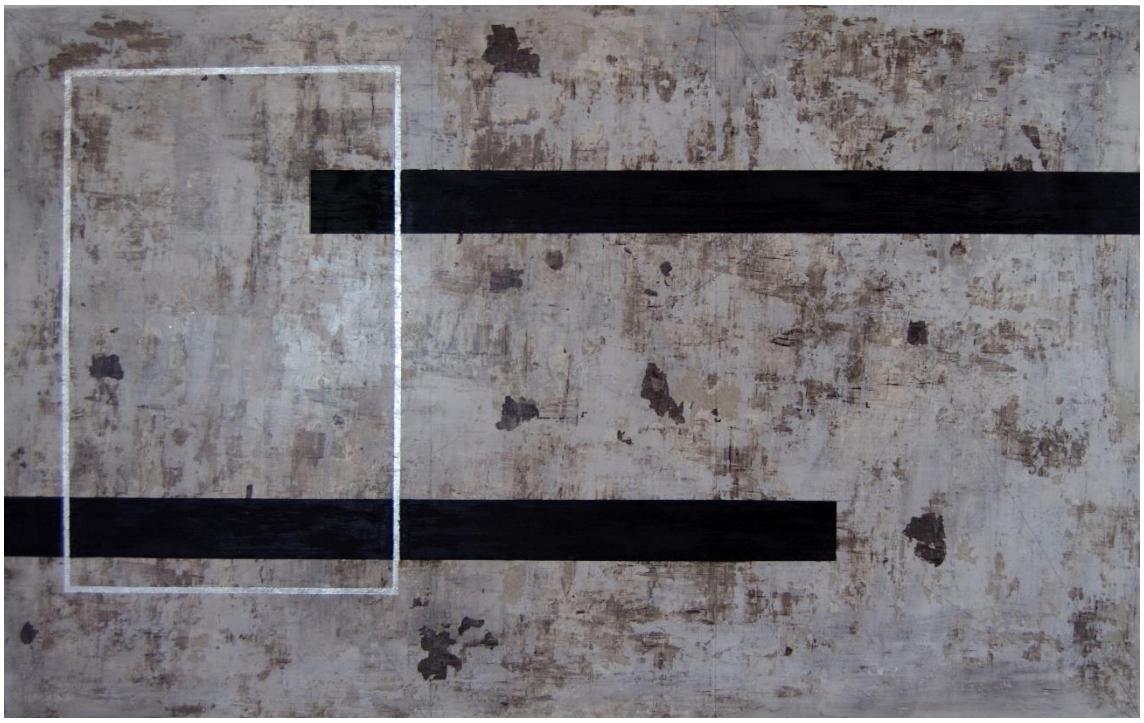


Fig. 180. SAN FRANCISCO, David. 2019. *Sin Título N3*. Resina acrílica, pintura acrílica, pigmento, óleo y pan de plata sobre tabla. 196 x 122 cm. Colección particular. España.

En la obra *Sin Título N3* (2019) se pretende una construcción de la superficie sustentante que revele una multiplicidad de estratos y, a la vez, permita la exposición de la subestructura que disponga la situación dentro de cada elemento dentro del marco de la imagen. El objetivo de la pieza se centra en dilucidar procedimientos pictóricos y compositivos que permitan la combinación del muro con una estructura direccional centrífuga que fomente los procesos de proyección y deducción.

La imagen se dispone desde una distribución áurea, buscando establecer un lugar común con el espectador, y priorizando la exposición de la subestructura que la compone. Esta obra, desarrollada en un estado intermedio de la investigación, permitió discernir elementos compositivos fundamentales que han sido aplicados en obras posteriores con el fin de alcanzar la creación del representamen del signo propuesto.

En las fotografías de detalle que se adjuntan a continuación, se muestran las líneas de encaje que actúan como nexo entre el fondo y los símbolos que compondrán la obra. Consideramos que, haciendo evidente los andamios que permiten la construcción de la imagen, se facilitará el acceso del espectador y se potenciará su capacidad de proyección.



Fig. 181. Detalle *Sin Título N3*. (2019). SAN FRANCISCO, David. 2019. *Sin Título N3*. Resina acrílica, pintura acrílica, pigmento, óleo y pan de plata sobre tabla. 196 x 122 cm. Colección particular. España.

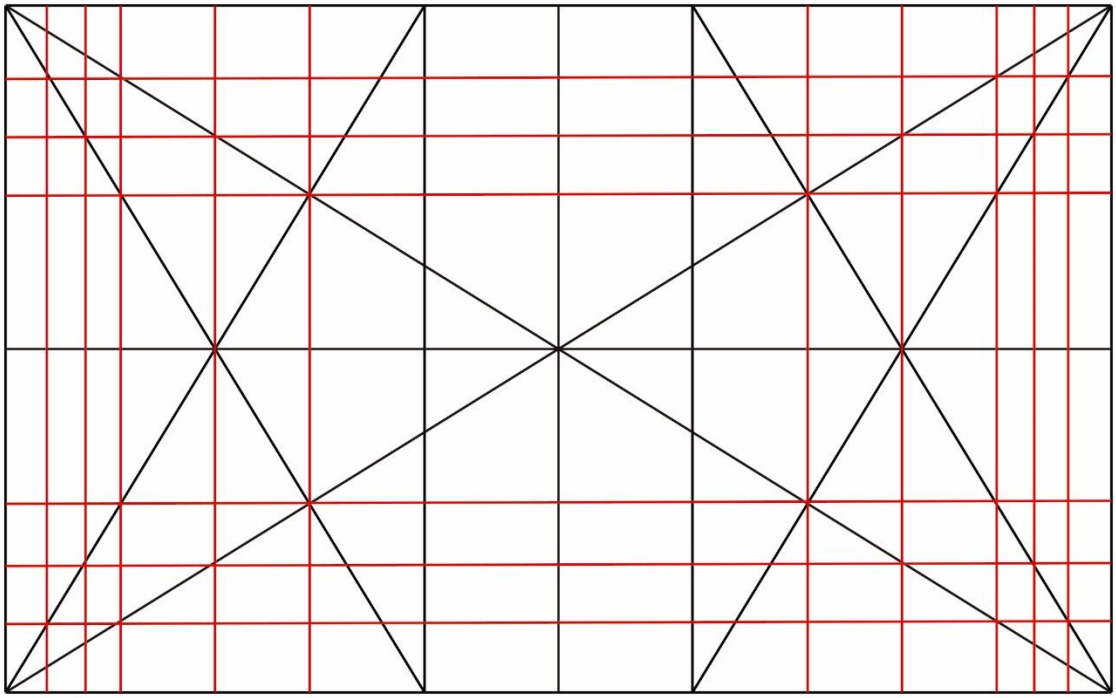


Fig. 182. Detalle *Sin Título N3*. (2019). SAN FRANCISCO, David. 2019. *Sin Título N3*. Resina acrílica, pintura acrílica, pigmento, óleo y pan de plata sobre tabla. 196 x 122 cm. Colección particular. España.

La imagen del proceso de producción del fondo sustentante de la obra *Sin Título N13* (2022) expone el avance del estudio sobre la construcción e integración de símbolos abiertos a la proyección en los fondos, con el objetivo de generar un espacio difuso que colabore en generar la elipsis entre campo y fuera de campo y asuma la proyección del espectador.



Fig. 183. Fotografía del proceso de producción del fondo de la obra Sin Título N13 (2022)



Esquema 25. Esquema de aplicación del patrón del fondo de la obra *Sin Título N13* (2022)

En esta imagen se aprecian los diferentes saltos estratigráficos, así como la producción de símbolos de significación abierta compuestos por las líneas derivadas del arrastre de pigmento negro marte siguiendo la sección áurea, manteniendo un equilibrio entre intencionalidad y aleatoriedad de estos registros en la superficie de la obra.

El estudio de materiales, expuesto en los apartados anteriores, permite proponer la combinación de aproximaciones a la producción del estrato receptor de la proyección.

La obra *Sin Título N14* (2022)[417] contiene otra aproximación al revelado de los artificios que han permitido generar la imagen, integrado en la pieza un dibujo que engloba los elementos compositivos requeridos para su construcción. La exposición de la estructura interna de la obra, junto a la combinación de diferentes construcciones del estrato sustentante, permite formular al espectador múltiples posibilidades de escritura.



Fig. 184. SAN FRANCISCO, David. 2022. Sin Título N14. Óleo, Acrílico, Resina poliacrílica, pan de cobre y pan de plata sobre tabla. 196 x 122 cm. Colección particular. España.

[417] Aunque todavía se encuentra en proceso, esta pieza se incluye en la tesis para exponer la posible combinatoria de aproximaciones a la creación del muro y revelado de la subestructura.

8.2.3. Síntesis de elementos que componen el representamen vinculando objeto e interpretante.

Todo lo expuesto hasta ahora permite proponer una aproximación pictórica que reúna los requisitos necesarios para generar un interpretante actualizado y actualizable, basado en la aplicación de una Imagen Tiempo desde los Fondos Definibles.

En este subapartado se reúnen los elementos necesarios para generar un interpretante vinculado al signo I-T(f) en el espectador, exponiendo las condiciones necesarias descritas a lo largo de este trabajo de investigación.

El interpretante se constituye desde el conjunto de secuencias previas del espectador, permitiendo la reorganización de su Atlas Mnemosyne y generando nuevas relaciones que, a su vez, podrán ser reorganizadas nuevamente ante cada aproximación a la obra.

Al combinar los elementos estudiados hasta ahora, se abre la posibilidad de generar una imagen vaciada en la que al espectador no le quede duda de cómo completar parte de la doble direccionalidad, de permitir el juego de entrada y salida de los márgenes de la obra.

Llevar a cabo el objetivo de producir una imagen actualizada y actualizable que parta de una obra estática recae en el espectador, ya que su actualización se produce por la elipsis formada entre la obra y el fuera de campo, vinculando Paisaje Social e individuo, completando así la imagen.

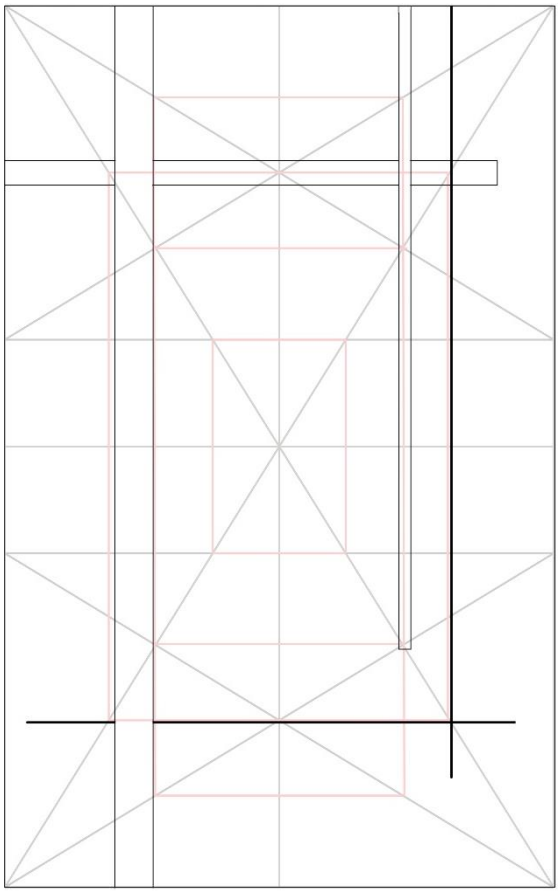
El espacio difuso que permite proponer un muro relacionado con los Fondos Definibles será el área que permita el retorno y la proyección del interpretante en la imagen, dando lugar a la activación de la relación triádica que compone el signo. El representamen es el punto de partida y, al mismo tiempo, el receptor del conocimiento producido por el espectador. Como consecuencia de esta interacción, que cuenta con dos factores móviles, el interpretante será diferente para cada momento y para cada individuo.

Como se ha advertido en los subapartados anteriores, todos los elementos que conforman la imagen permiten distribuir las áreas de interés y concretarán los espacios de mayor peso visual. En el caso de la imagen que nos ocupa, estos centros serán considerados de carácter dinámico, ya que, su peso e influencia en la lectura de la imagen variará en función del fuera de campo, siendo modificables por la participación de uno o varios espectadores que actúan como el centro dinámico de mayor peso en la construcción de la imagen.

La relación entre los participantes móviles a través del nexo que supone la obra marcará la redistribución de los pesos visuales que conforman el representamen y permitirá nuevos espacios de lectura y escritura, modificando la legibilidad de la imagen, generando la variación isotópica.

Para la activación de los circuitos internos de la imagen se requiere de un espectador emancipado, que inicie en cada aproximación la actualización del signo, ya que los procesos de deducción y proyección marcarán la continuidad de la obra y permitirán que ésta actúe en los términos pretendidos.

En la propuesta realizada, el mecanismo de inicio y regreso de la elipsis se da a través de la refracción de la luz, permitiendo que la situación espacial de la obra se haga patente en la recepción de la imagen. Esta herramienta visual se debe compensar con el resto de elementos que componen la imagen, ya que, si esta superficie eliminase el resto de figuras situadas en el interior de la obra se desembocaría en el espejo, un opsigno sin capacidad retentiva, eliminando el proceso de proyección. De ahí la necesidad de que en la imagen vaciada se involucren recursos que permitan sustentar lo ocurrido entre objeto y espectador.



Esquema 26. Esquema compositivo *Sin Título N11* (2022)



Fig. 185. San Francisco, David, 2022. *Sin Título N11*. Óleo, Acrílico, Resina Poliacrílica y pan de plata sobre tabla. 120 x 75 cm. Colección Particular. España.

En la pieza *Sin Título N11* (2022) se conjugan dos aproximaciones a la creación de la superficie sustentante de los elementos direccionales. La franja vertical situada en el área izquierda de interés visual, compuesta por una sucesión de estratos de carácter magro, busca compensar el resto de la superficie sustentante, en la que la separación entre estratos queda difuminada.

La franja negra se integra con la intención de generar un espacio compuesto por grafismos, que generen símbolos abiertos a la proyección y que, por su falta de continuidad respecto al estrato magro y a la superficie metálica, permitan crear cierto trampantojo con el fin de ofrecer diferentes recorridos visuales en la imagen.

La intersección entre elementos genera en el espectador un momento de duda que fomentará el proceso de deducción, permitiendo que éste proponga diferentes recorridos visuales, aliviando el peso visual del centro dinámico que supone la superficie metálica, para fomentar que el individuo realice diferentes proyecciones en la imagen.

La pluralidad de significados que se desprenden de un único significante será el punto clave en la construcción del representamen del signo I-T(f). La concreción del significado iniciará la deducción, salida de los márgenes de la obra hacia el fuera de campo, y se resolverá por la proyección, que vendrá dada por la combinación del Paisaje Social con las secuencias de imágenes previas del espectador. Éste será quien posicione la imagen sobre los Fondos Definibles de los que participa.

Las imágenes expuestas en este apartado son el desarrollo y la conclusión práctica de los diferentes procesos técnicos y metodológicos descritos en esta tesis con el objetivo de producir el signo I-T(f) y, así mismo, actúan como puente hacia nuevos caminos de exploración. No deben ser consideradas el final del proceso de investigación, sino un desarrollo del mismo, proponiendo claves que permitirán indagar en nuevos aspectos de la creación de imágenes que actúen como representamen de este y otros signos.

Conclusiones

El estudio realizado de las diferentes cuestiones metodológicas, de materiales y de procedimientos técnicos, permite alcanzar las siguientes conclusiones relativas a la integración del espacio en el lenguaje pictórico contemporáneo.

La elaboración de esta tesis se ha desarrollado desde una aproximación de carácter teórico – práctico y, aunque se haya decidido exponer los diferentes objetos de estudio siguiendo un recorrido que se inicia en la teoría y concluye en la práctica, ambas metodologías han colaborado simultáneamente para dilucidar los elementos a tener en cuenta a fin de establecer las diferentes apreciaciones necesarias para generar una imagen, desde el lenguaje pictórico, actualizada y actualizable.

La construcción de una imagen que responda a este objetivo ha requerido el análisis de los factores que intervienen tanto en la producción como en la recepción, ya que proponemos una imagen sometida a una constante actualización basada en el Paisaje Social en el que participa el espectador.

Las cuestiones que se han determinado esenciales para el desarrollo de este trabajo de investigación han sido las siguientes: Los diferentes aspectos que envuelven la experiencia artística, la posición del espectador como actor dentro de una communitas, la recepción de la obra por parte de un público emancipado, el estudio de planteamientos metodológicos y procedimientos técnicos. Todo ello, con el fin de exponer los elementos necesarios a tener en cuenta en la producción de una imagen que venza la condición estática característica del lenguaje pictórico.

Para exponer las conclusiones derivadas del estudio y puesta en práctica de los elementos que hemos determinado como imprescindibles en la producción de esta imagen, partimos de la relación triádica entre objeto, representamen e interpretante, que ha sido clave a lo largo de la elaboración de la tesis y que permitirá visualizar el vínculo entre imagen, Paisaje Social y espectador.

Al generar una imagen que actúe como representamen y como canal de acceso del espectador al objeto, se permite que éste produzca un conocimiento actualizado y actualizable. A continuación, se exponen las conclusiones obtenidas del estudio de cada uno de los elementos que participan en esta relación:

a) Objeto: Los fondos Definibles como elemento de cohesión entre objeto e interpretante.

Hemos estudiado cómo los Fondos Definibles son la base de los espacios y comportamientos sociales, un fondo procesual sobre el que se da lo humano, y el potencial de construir una imagen que sea parte de los mismos que, a la vez, permita al espectador acceder de forma visual y concreta al conocimiento que en ellos se inscribe.

El tercer capítulo de la tesis se construye desde los elementos teóricos fundamentales que actúan como cimientos del Paisaje Social y que se deben tener en cuenta en la recepción de la obra artística por parte del público, en los modos de actuar del individuo en la communitas ideológica y cómo se da la producción de conocimiento desde la experiencia artística.

Para concretar los factores que entran en juego, se ha requerido de una investigación de carácter interdisciplinar que permita visualizar todos los elementos que influyen en la producción de conocimiento desde la recepción artística.

Destacamos el concepto de Paisaje Social y los elementos que lo componen, ya que es una pieza fundamental en el puzle que proponemos. El Paisaje Social se forma desde la suma de los contextos antropológico y comunicativo, formando una red de relaciones mutable en un estado de constante actualización.

El contexto comunicativo se fundamenta en los procesos comunicativo-lingüísticos entre las diferentes categorías de lo humano, donde la obra de arte se incluye en la categoría “B”, que interacciona con la categoría “A”, esto es el espectador, a través de la categoría “C”. El proceso comunicativo completo se construye desde la perspectiva de la escuela de Palo Alto, que indica que en éste los papeles de emisor y receptor se intercambian constantemente y el medio o canal es representado por el espacio donde se da la comunicación.

En este proceso se deben tener en cuenta los códigos digital y analógico, que se reajustarán respecto al emisor y receptor, es decir, no serán reproductibles por diferentes espectadores, ya que la obra y el espectador entablarán un nuevo proceso comunicativo que se modificará en base a los códigos analógicos y las secuencias de imágenes que constituyen el Atlas Mnemosyne de éste. Será tarea del espectador conjugar ambos códigos para activar la acción comunicativa.

El contexto antropológico se constituye desde la suma de ceremonias que regulan y estructuran los comportamientos sociales. Estas figuras no desaparecen al quedar obsoletas, sino que sobre ellas se superpone su actualización. Esta amalgama

de comportamientos sociales constituye la base que sustenta los comportamientos contemporáneos.

Los Fondos Definibles componen el objeto de nuestro signo, ya que al ser una superficie en constante actualización hacen posible al espectador acceder al conocimiento inscrito en la construcción social sobre la que se edifica su comportamiento de forma actualizada y actualizable.

El contexto antropológico permite el estudio de las imágenes y los objetos, comprendiendo el entorno físico y la situación política, histórica y cultural que envuelve al espectador, ya que comprende el espacio que lo rodea; por tanto, el entorno será determinante en los códigos analógicos con los que éste cuenta y que deberán ser permeables en la imagen propuesta.

Para crear una imagen capaz de conjugar los códigos digital y analógico en los que se inserta, es necesario estudiar el modo de aproximación del público ante la imagen. Entender el diálogo entre obra y espectador se fundamenta en comprender la aproximación, siempre actualizada, que realiza el espectador contemporáneo hacia la obra.

La imagen vaciada propuesta requiere la participación activa del espectador, ya que será éste quien le dé su sentido, basándose en un proceso deductivo en el que quien contempla la obra proyecte las secuencias de imágenes previas que conforman su particular Atlas Mnemosyne. En el proceso comunicativo que establecen obra y espectador se produce una igualdad de voluntades, la obra propone un camino hacia los Fondos Definibles que el espectador quedará encargado de resolver.

Para abordar los conceptos expuestos anteriormente y poder conjugarlos en una imagen, se estudia aquello que sostiene el Paisaje Social, aquellas ceremonias que sustentan los comportamientos sociales contemporáneos. Este espacio, denominado Fondos Definibles, actúa como un fondo procesual que será visible si se construye una imagen que evidencie la evolución social y recoja sus actualizaciones constantes.

Se analizan los Fondos Definibles y su actuación como objeto y, a la vez, parte del representamen del singo, teniendo en cuenta todo lo estudiado en la construcción de los comportamientos sociales.

Los Fondos Definibles son un constructo edificado a partir de múltiples formas y que, por sus características de actualización constante, serán imposibles de condensar en una imagen. Siendo esto así, se ha concluido como algo mucho más provechoso entender la obra como un punto de acceso a estos fondos, donde la experiencia social

previa del espectador y sus secuencias de imágenes actúen como motor de la recepción artística.

Para ayudar a comprender estos fondos, se ha propuesto la analogía con el muro, concretándola con un ejemplo icónico de la historia reciente, el Muro de Berlín, ya que ha contribuido en esta tesis a revelar la complejidad de los fondos y su constante reorganización, ejemplificando cómo pueden presentarse como una red densa e inescrutable, en constante evolución y que sostiene y visibiliza las actividades sociales más actualizadas en su superficie.

Así mismo, hemos seleccionado algunos artistas que han trabajado en aproximaciones similares desde múltiples disciplinas a la propuesta en este trabajo y que nos han ayudado a asentar las bases que permiten vincular obra y objeto, creando un espacio donde los Fondos Definibles son legibles.

La creación de un espacio legible de los Fondos Definibles pasará por comprender cómo influye la percepción del espacio social y la territorialidad humana, permitiendo al espectador dibujar una imagen mental del espacio en el que se inserta, generando una imagen nítida que actúe como base para los símbolos y recuerdos del colectivo, teniendo en cuenta que existirán variaciones en la percepción de estos espacios de un espectador a otro.

Una vez desarrollados los elementos que vehiculan el objeto y permiten generar un interpretante desde el representamen, destacamos los elementos que hemos considerado clave en la creación de la imagen vaciada.

b) La construcción del representamen.

El representamen será el lugar que ocupe la imagen pictórica y deberá aglutinar los elementos necesarios que permitan generar una Imagen Tiempo desde los Fondos Definibles, es decir, una imagen actualizada y actualizable que dirija hacia el objeto y sea parte del mismo.

El estudio de los Fondos Definibles y la posible aproximación desde el lenguaje pictórico, nos ha llevado a desarrollar los elementos teóricos necesarios, junto con propuestas de carácter práctico, y conseguir la construcción de una imagen vaciada que actúe como representamen y, a la vez, parte del objeto del signo que perseguimos.

Se ha determinado como uno de los axiomas de esta imagen que su contenido no esté predispuesto por el autor, sino que dependa de la suma de contextos en la que se integra el espectador, generando una elipsis desde la creación de una obra de

carácter centrífugo, que dirija al público hacia el fuera de campo. De esta manera, estaremos ante una imagen que mantenga sus circuitos internos en constante desarrollo, de forma actualizada y actualizable, permitiendo un proceso de negociación entre contemplador y objeto a través del representamen.

Para llevar a término la imagen propuesta, se deben atender a las relaciones y modelos perceptivos del individuo en la sociedad siguiendo la proxémica de Edward Hall, estudiando el empleo que hace el ser humano del espacio.

En la Imagen Tiempo hemos encontrado una vía eficaz de aproximación para establecer el vínculo entre espectador y Paisaje Social, basándonos en la proxémica, proponiendo una obra que iguale su voluntad con la del espectador para acceder al conocimiento inscrito en los Fondos Definibles, un conocimiento que se encuentra fuera de la obra y al que el espectador accederá desde el fuera de campo. El elemento fundamental para que esta imagen actúe como representamen del signo será la participación de un público emancipado.

Siguiendo el esquema propuesto por la Gestalt en la relación forma – figura y empleando una analogía con el contexto comunicativo, se ha expuesto cómo la figura se asemeja a los códigos digitales, mientras que la forma que la sustenta se acerca a los códigos analógicos. Estos códigos son permeables a acciones que no requieren un pensamiento, actuando como los espacios que establecen la materia que permite el acceso a los Fondos Definibles, edificándose como capas superpuestas en perpetua reorganización.

Esta imagen hace posible, desde las secuencias de imágenes previas del espectador, reorganizarse y modificar el sentido del interpretante a medida que el individuo modifica su experiencia social y reorganiza su particular Atlas Mnemosyne. Para que este proceso se pueda producir, se deberá partir de la ceroidad: de la deducción en la imagen, considerando la relación entre las imágenes, en la que una vale para otra bajo una relación con una tercera.

Para que la imagen vaciada permita la deducción, ésta deberá ser escribible, vacía de un contenido argumental predispuesto por el artista y abierta a asumir el espacio en el que se inserta. Éste hecho nos ha llevado a proponer una serie de procedimientos prácticos que ayuden al artista a construir una imagen que actúe como representamen, permitiendo reorganizar constantemente los circuitos internos de la obra y dirigir al espectador hacia el fuera de campo.

Para construir la imagen vaciada que permita la producción de conocimiento en el espectador, será necesario que ésta sea de carácter centrífugo y dirija al contemplador hacia el fuera de campo, sin renunciar a una conexión visual con los muros, entendidos como un punto de partida que el espectador pueda reconocer.

En la analogía con el muro y con los ejemplos de dos grandes maestros de la pintura del siglo pasado, se concluye la importancia de aplicar, en la construcción de una imagen que responda al signo I-T(f), un doble proceso de adhesión y substracción de materia.

La intención de construir una obra que permita acceder a un fuera de campo basado en el Paisaje Social, pasa por comprender que la imagen es un recorte y, a la vez, objeto de una realidad vasta e inabarcable. El objetivo recae en la introducción de lo ausente, de lo que ha quedado fuera de los márgenes de la obra como parte esencial de la escena que se propone y, para ello, se deben hallar los elementos que posibiliten que la imagen actúe como catalizador de la suma de contextos que la rodean.

Desde la proposición de un fuera de campo externo omnisciente, fundado en las secuencias de imágenes previas del espectador, se abre un amplio catálogo de posibilidades metodológicas y de aplicaciones técnicas basadas en la ambigüedad, permitiendo que en la obra converjan una pluralidad de significados.

En este estudio se ha postulado la necesidad de tener en cuenta la intervención del campo en la percepción de la imagen vaciada, posicionándose en un espacio de relación de fuerzas óptimo para absorber el Paisaje Social y transmitirlo al espectador desde una experiencia visual de carácter dinámico relacionada con un fondo mutable.

El objetivo perseguido desde esta proposición es la creación de un representamen que permita al espectador la construcción del interpretante I-T(f), una Imagen Tiempo aplicada desde los Fondos Definibles, dando como resultado un signo actualizado y actualizable basado en la experiencia de quien contempla la obra respecto al Paisaje Social en el que se inserta.

Se han estudiado procedimientos técnicos relacionados con la construcción de la obra en estos términos, empleando materiales tradicionales y de reciente aparición para seleccionar aquellos que permitan un mayor abanico de posibilidades para alcanzar la imagen propuesta.

Las resinas sintéticas en dispersión acuosa permiten al artista generar estratos pictóricos estables que admitan el trabajo con materiales grasos y magros, así como la aplicación de metales en hoja por mordientes. La aplicación de estos materiales en la

creación de una imagen vaciada, atendiendo a las consideraciones compositivas necesarias para producir la elipsis entre campo y fuera de campo, serán los que permitan la aplicación de los presupuestos teóricos expuestos.

Llevar a cabo una imagen que responda a estas condiciones ha requerido de ensayos comparativos entre diferentes materiales, a fin de determinar las posibilidades técnicas de cada uno de ellos, así como poder obtener conclusiones respecto a su estabilidad en el soporte pictórico.

Para analizar la viabilidad de los materiales, así como su aplicación desde diferentes procedimientos, se atiende a sus cualidades físico-químicas con el fin de extraer conclusiones aplicables para cualquier pintor.

Los ensayos realizados permiten estudiar la viabilidad de los diferentes materiales en su aplicación como aglutinante pictórico, consolidante y barniz.

Se ha demostrado los buenos resultados de las resinas acrílica y vinílica en diferentes concentraciones atendiendo a la viscosidad, el poder cubriente, el acabado superficial, la porosidad del estrato resultante y las posibles alteraciones derivadas del contacto del material con diferentes agentes físico-químicos.

En la aplicación del procedimiento substractivo de materia del soporte artístico, tanto de forma química como mecánica, se ha comprobado que se debe tener muy en cuenta no solo el material empleado, sino también las características del mismo y las modificaciones en su composición necesarias para evitar una degradación errática y descontrolada del estrato pictórico.

De igual forma, se han estudiado los procedimientos tradicionales de aplicación de metales en hoja sobre el soporte artístico y se han propuesto variaciones basadas en materiales sintéticos, a fin de obtener resultados similares con la ventaja de reducir la dificultad de su aplicación y mejorar las características estructurales del estrato pictórico.

Paralelamente al estudio de la aplicación de metales en hoja al agua se realiza un estudio de aplicación por mordientes grasos y magros, a fin de exponer las diferencias entre ambos materiales y su influencia en la conservación del estrato pictórico compuesto por pan de plata, llegando a concluirse que el mordiente al agua genera una mayor degradación sobre la superficie metálica.

El estudio de las propuestas pictóricas contemporáneas que aporten claves en la construcción de una imagen vaciada en los términos propuestos nos condujo a la obra

del artista estadounidense Jacob Kassay que emplea la deposición de plata como procedimiento pictórico.

Dada la falta de concreción en la descripción del procedimiento por parte del artista, se realizó un estudio permitiese proponer una hipótesis fundamentada de la técnica empleada por Kassay con el objetivo de concluir en procedimientos alternativos de aplicación de metales sobre el soporte artístico.

El estudio se centra inicialmente en el ensayo de preparaciones del soporte que admitan la deposición metálica de forma estable y perdurable en el tiempo llegando hasta el estudio de la viabilidad de la deposición de plata sobre el soporte partiendo del reactivo de Tollens.

Los resultados obtenidos en los ensayos ponen de manifiesto la viabilidad de la deposición del metal sobre superficies no porosas evitando craquelados por el movimiento del soporte.

El acceso a un fuera de campo mutable que no esté predeterminado por el montaje, como en el caso del cine, es posible gracias a la variabilidad visual que ofrece el reflejo del metal en combinación con la polisemia de los símbolos abiertos a la proyección. La imagen vaciada que permita el doble recorrido de entrada y salida de los márgenes de la obra se ha propuesto mediante la conjugación de elementos que fomenten el desarrollo de los procesos de deducción y proyección, generando así una imagen escribible por el espectador, que asuma su Atlas Mnemosyne y permita la reorganización de sus secuencias de imágenes previas.

La construcción de una imagen abierta de carácter centrífugo mediante el uso de símbolos abiertos a la proyección y una estructura que dirija al espectador más allá de los márgenes de la misma serán los elementos visuales necesarios que, en combinación con los procedimientos técnicos, permiten la edificación de la imagen y ayudan a conducir de forma efectiva al espectador hacia el fuera de campo atendiendo a sus códigos analógicos. De este postulado ha derivado la necesidad del estudio de los elementos compositivos que permitirán dirigir a quien contempla la obra hacia el exterior de los márgenes de la misma, y como ésta puede beneficiarse del Paisaje Social para alcanzar la producción de conocimiento.

Se concluye que para que la imagen sea capaz de producir la elipsis entre campo y fuera de campo, se deberá generar una superficie que haga posible la entrada y salida de sus márgenes. Con esta finalidad, desde las áreas de interés de la imagen que se derivan de la distribución áurea de la composición, se establecen los espacios dónde

situar los centros visuales móviles que permitan la aproximación del espectador a la obra.

Así mismo, si se revela la estructura sustentante del artificio de la imagen se genera un camino que vincula los elementos direccionales junto a un espacio difuso que posibilita que se dé el proceso de la proyección.

La versatilidad de los materiales estudiados permite generar superficies difusas que integren en su capa superficial múltiples estratos de la obra, que podrán ser combinadas con procedimientos grasos para generar una superficie abierta a la deducción, con el fin de generar una imagen escribible.

El uso metales en hoja como material permite aprovechar al máximo las diferentes disposiciones direccionales dentro del cuadro para generar la elipsis entre representamen y objeto.

La síntesis de procedimientos y materiales ha permitido generar obras que ratifican las diferentes deducciones teóricas y concretar las condiciones necesarias para generar una imagen vaciada que concluya en un interpretante de carácter actualizado y actualizable.

c) La formación del interpretante del signo I-T(f).

Una vez dispuestos los elementos técnicos y metodológicos que generan una imagen vaciada que permita los procesos de deducción y proyección, se expone cómo el espectador genera el interpretante del signo.

Es en esta conjugación dónde se produce el conocimiento, ya que la reorganización de secuencias de imágenes en el espectador hará posible que éste establezca nuevas relaciones entre los componentes de su experiencia previa, generando un nuevo entendimiento del Paisaje Social en base a la actualización de su Atlas Mnemosyne.

La imagen parte de los Fondos Definibles como fuente de conocimiento actualizado y será el espectador quién, al acceder a la estructura que sustenta el Paisaje Social en el que se inscribe, pueda generar el sentido del signo. La forma final del signo será subjetiva e individualizada, ya que será el resultado de las secuencias de imágenes previas con las que cuente el contemplador.

Las obras producidas a partir de esta investigación se fundamentan en la búsqueda de la creación de un signo basado en formar una Imagen Tiempo a partir de

los Fondos Definibles, aglutinando los elementos necesarios para generar un espacio vaciado que permita la producción de conocimiento por parte del espectador.

Se propone una superficie estéticamente similar a la de un muro que establezca un espacio óptico ambiguo que actúe como anclaje y punto de partida del espectador, enfatizando el objeto en el espacio y como éste interactúa con la figura y el paisaje que rodea a la propia obra.

Esta superficie actúa como base para la proyección, pero serán los símbolos, junto al reflejo, los elementos que permitan la deducción. El carácter difuso del espacio generado actúa como punto de referencia para la proyección, operando como una pizarra escribible y modificable con cada nueva aproximación.

La obra que se expone el público deberá plantear un desafío del que éste no pueda salir más que a través de sus propios medios, y de sus respuestas dependerá la actualización del signo.

El signo se forma cuando el espectador recorre la elipsis formada entre la obra y el fuera de campo, integrando el Paisaje Social de forma actualizada en sus secuencias de imágenes previas. La imagen actúa como una pantalla accesible en la que prima la realidad actual, siendo el espectador quién actualice su significado.

La formación activa de una elipsis entre campo y fuera de campo se genera gracias a un representamen que es, a la vez, parte del objeto, fomentando el acceso del espectador al quinto y sexto segmento de la imagen desde la deducción y permitiendo su regreso a la imagen desde la proyección.

De todo lo estudiado se concluye que, mediante la conjugación de múltiples campos de investigación, es posible proponer la creación de una imagen actualizada y actualizable con la que el espectador pueda generar conocimiento y que sortee las problemáticas inherentes a la condición estática del lenguaje pictórico.

La imagen es un camino de acceso al conocimiento, que otorga al espectador las herramientas necesarias para la deducción, siendo receptora de su proyección, de la cual surgirá un nuevo desafío que reinicie el ciclo.

En definitiva, el espectador es el eje central en la producción de la obra artística, puesto que la activación y mutabilidad de la imagen dependerá de la reorganización de las secuencias de imágenes de carácter actualizable del contemplador. La imagen deja de ser estática y pasa a ser cambiante según las circunstancias y el tiempo de quien acceda a ella.

Bibliografía.

ALBERS, Josef. 1972. *Interaction of Color.* 4ª Ed. Estados Unidos: Yale University.

ARNAIZ, José Manuel, 1996. *Las pinturas negras.* Madrid: Ediciones Antiquaria, S. A.

ARNHEIM, Rudolph. 1988. *El poder del centro.* Madrid: Alianza Editorial.

ARNHEIM, Rudolph, 2002. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial

BARTHES, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Barcelona: Paidós Comunicación.

BARTHES, Roland. 2001. *S/Z: An Essay*. 11a ed. México: Ed. Siglo XXI.

BERGSON, Henri, 2006. *Materia y memoria*. Argentina: Cactus.

BORAU, José Luís. 2002. *El cine en la pintura.* 21 de abril de 2002. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

BORAU, José Luis, 2003. *La pintura en el cine*. Madrid: Ocho y medio.

BOURDIEU, Pierre. 1990. *Sociología y cultura.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

BOURDIEU, Pierre. 2000. *Cosas dichas.* Bespaña: Gedisa.

BOURRIAUD, Nicolas, 2009. *Postproducción.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

BONELL, Carmen, 1999. *La divina proporción. Las formas geométricas.* España: Ediciones UPC.

BONITZER, Pascal. 2007. *Desencuadres. Cine y Pintura.* Buenos Aires: Biblioteca Km 111.

BOURRIAUD, Nicolas, 2009. *Postproducción.* 2ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

BREA, José Luís, 2010. *Las tres eras de la imagen. Imagen - Materia, Film, E-Image.* Madrid: Akal.

BUBER, Martin. 2002. *Between man and man*. Inglaterra: Routledge.

BUENO, Gustavo, 1984. *Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonias.* Madrid: El Basilisco.

BURCH, Noël. 1981 *Theory of Film Practice*. Estados Unidos: Princenton University Press.

BÜRGER, Peter, 1974. *Teoría de la vanguardia*. 3ª ed. Barcelona: Península.

BURRIEL MARTÍ, Fernando, LUCENA CONDE, Felipe, ARRIBAS JIMENO, Siro, HERNÁNDEZ MÉNDEZ, Jesús, 2008. *Química Analítica Cualitativa.* 18º ed. Madrid: Thompson.

CALVO, Ana, 1997. *Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z.* España: Ediciones del Serbal.

CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana. 2006. *Preparaciones, dorado y policromía de los retablos en madera.* España: Instituto del Patrimonio Histórico Español.

CENNINI, Cennino, 2017. *El libro del Arte.* Madrid: Akal.

CORRALES RODRIGÁÑEZ, Capi, 2012. *Cubismo y constructivismo.* Madrid: E-Prints Complutense.

DANTO, Arthur C., 1999. *Después del fin del arte.* Barcelona : Paidós Estética.

DE YRIZAR, Íñigo. 2005. *La estatua, el muro y el frontón. Oteiza en sus textos.* Madrid: Delegación en corte, Departamento de Publicaciones.

DELEUZE, Gilles, 1987. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2.* Barcelona: Paidós.

DELEUZE, Gilles, 2007. *Mayo del 68 nunca ocurrió. Dos regímenes locos. Texto y entrevistas (1975-1995)* Valencia: Pre-textos.

DICKERSON, Richard E., GRAY, Harry B., DARENSBOURG, Marcetta Y., DARENSBOURG, Donald J. 1990. *Principios de Química.* 3ªed. España: Editorial Reverté, S. A.

DIDI HUBERMAN, George, 2010. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?.* España: Museo Reina Sofía

DOUGLAS, Mary, 1970. *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú.* Madrid: Siglo XXI de España Editores, S. A.

DURKHEIM, Émilie. 1982. *Las formas elementales de la vida religiosa.* Madrid: Editorial Akal.

FERNÁNDEZ SEDANO, Itziar, UBILLOS LANDA, Silvia y ZUBIETA, Elena Mercedes, 2004. *Psicología social, Cultura y educación.* España: Pearson Eduación.

FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind., BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D., 2006. *Arte desde 1900.* Madrid: Akal S.A.

FUNDACIÓN TELEFÓNICA. 2013. *Cuaderno para profesores.* Madrid: Fundación telefónica.

GARCÍA PERERA, José Manuel, 2012. *La destrucción creadora. Análisis de los aspectos de la destrucción como herramienta del proceso creativo en la pintura española de la posguerra. Antoni Tàpies, Manolo Millares y Antonio Saura.* Sevilla: Universidad de Sevilla.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, 1960. *La pintura oclusiva de Tàpies,* en *Papeles de Son Armadans.* no 57. pp. 248-254

GREENBERG, Clement, 2006. *LA PINTURA MODERNA y otros ensayos.* Madrid: Ediciones Siruela.

GODFREY, Tony, 2010. *La pintura hoy.* Barcelona: Phaidon.

GOMBRICH, Ernst. H. 1979. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Barcelona: Editorial Gustavo Gil.

GONZÁLEZ, Silvia. 2007. *La construcción social del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva.

GONZALEZ FISAC, Jesús, 2014. *Velázquez en Ortega y Gasset. La pintura como des-realización.* Departamento de Historia, geografía y Filosofía. Universidad de Cádiz. Conferencia incluida dentro del ciclo “Lo real y su doble. Ciclo de pensamiento, filosofía y estética” Organizado por la organización Carlos Edmundo de Ory.

GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, Enriqueta, 1997. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración.* España: Universidad Politécnica de Valencia.

HALL, Edward T. 1989. *El lenguaje silencioso.* España: Alianza.

HALL, Edward T. 2003. *La dimensión oculta*. México: Editorial S. XXI

HEINICH, Nathalie, 2014. *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística.* Madrid: Casimiro libros.

HUERTAS TORREJÓN, Manuel, 2010. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I*. Madrid: Akal S. A

HUERTAS TORREJÓN, Manuel, 2010. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas II*. Madrid: Akal S. A

JIMÉNEZ SUERO, Carmen. 2014. *De la pintura a la gráfica. Una propuesta personal a través del gesto.* Trabajo final de master bajo la dirección de Dolores Pascual Buye. España: Universidad Politécnica de Valencia.

KANDINSKY, Wassily, 1989 *De lo espiritual en el arte.* 5ª ed. México: Premia editora de libros, S. A.

KAPROW, Allan, 2016. *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening*. Barcelona: Alpha Decay

KLEYN, Yves, 1959. *Material de consulta. Escritos de Yves Klein.* Buenos Aires: Fundación PROA.

KROUSTALLIS, Stefanos K., 2008. *Diccionario de Materias y Técnicas (I. Materias)* Secretaría General Técnica. España: Ministerio de Cultura.

KROUSTALLIS, Stefanos. K. 2015. *Diccionario de Materias y Técnicas (II. Técnicas)* Secretaría General Técnica. España: Ministerio de Cultura.

KUHN, Thomas S., 2005. *La estructura de las revoluciones científicas*, 8ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.

LEACH, Edmund R. 1966. *Ritualization in Man in relation to conceptual and social development.* Inglaterra: Universidad de Cambridge.

LISTER. Ted. 1995. Classic Chemistry Demonstrations. One hundred tried and tested experiments. Londres: Royal Society of Chemistry.

LYNCH, Kevin, 2015. *The image of the city*. Barcelona: Gustavo Gil.

LYOTARD, Jean-François, 1987. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber.* 2ª ed. Madrid: Cátedra.

MARC, Edmond y PICARD, Dominique, 1992. *La interacción social. Cultura, instituciones y comunicación.* Barcelona: Paidós Ibérica.

MATTEINI, Mauro y MOLES, Arcangelo, 2001. *La química en la restauración.* España: NEREA.

MUÑOZ, Lucio, 2006. *El conejo en la chistera. Escritos del artista.* Madrid: Síntesis.

ORTEGA Y GASSET, José, 1983. *La reviviscencia de los cuadros.* Madrid: Alianza.

ORTEGA Y GASSET, José, 1965. *Obras Completas. Tomo VIII (1958 – 1959).* 2ª Ed. Madrid: Revista occidente.

PACIOLI, Luca. 1991, *La divina proporción.* Madrid: Akal.

PASTOUREAU, Michel. 2017. *Los colores de nuestros recuerdos.* España: Editorial Periférica.

PEIRCE, Charles, 2007. *La lógica considerada como semiótica: El índice del pensamiento peirciano*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva

PIKE, Kenneth. L., 1954. *Language in relation to a unified theory of structure of human behaviour*. Estados Unidos: Glendale, Calif: Summer Institue of Linguistics.

POINCARÉ, Henri, 1963. *La ciencia y la hipótesis.* 3a. ed. Madrid: Ediciones Austral.

POPPER, Frank,1989. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy.* Madrid: Akal.

RANCIÈRE, Jacques. 2007. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual.* Argentina: Libros del Zorzal.

RANCIÈRE, Jacques. 2010. *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial.

RUHRBERG, Karl. 2012. *ARTE del Siglo XX*. Alemania: TASCHEN.

SAN FRANCISCO, David. 2018. *Los fondos grises u homogéneos como propuesta pictórica contemporánea.* Madrid : E-Prints Complutense.

SANZ, Juan Carlos y GALLEGO, Rosa, 2001. *Diccionario Akal del Color.* Madrid: Akal.

SCHWABSKY, Barry, 2015. *Vitamin P.* 13ª ed. Londres: Phaidon.

SCHWABSKY, Barry. 2013 *Vitamin P2.* 2ª ed. Nueva York: Phaidon.

SCHWABSKY, Barry, 2016. *Vitamin P3. New Perspectives In Painting.* Londres: Phaidon.

SEGALEN. Martine. 2005. *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza.

TÁPIES, Antoni, 1992. *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Fundación Tàpies.

TURNER. Víctor. 1988. *El proceso ritual.* Madrid: Taurus.

VALENTE, José Ángel, 2004. *Comunicación sobre el muro. Cinco fragmentos para Ántoni Tàpies.* Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica.

VALLEJO. 2019. *CATÁLOGO. Colores Acrílicos para Artistas.* Barcelona: Acrylicos Vallejo, S.L.

VÁSQUEZ, Samuel, 2005. *Las tapias de Tàpies*. En: VÁSQUEZ, Samuel, 2005. *El abrazo de la mirada*. Antioquia: Fondo Editorial Ateneo Secretaría de Cultura Ciudadana. pp. 198 – 203

VÁZQUEZ CARPIO, Leticia Azahara. 2015. *Revisión de la idea de pintura desde una perspectiva contemporánea: Desdibujando los límites.* Tesis Doctoral bajo la dirección de Pedro Osakar Olaiz. España: Universidad de Granda.

VILCHES, Lorenzo, 1995. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión.* 6ª ed. Barcelona: Paidós Comunicación.

VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana, 2004. *LA PINTURA SOBRE TELA. HISTORIOGRAFÍA, TÉCNICAS Y MATERIALES.* San Sebastián: Editorial Nerea.

WARBURG, Aby, 2010. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Webgrafía.

ABDULLAH, Hannah, HANSEN, Jérôme, 2011. "*Even Clean Hands Leave Marks": Testing the Edges of the Artwork at Tate Modern.* En: *Sociologie de l´Art.* [en línea]. Francia: L´Harmattan, vol. Ps18, no. 3, pp. 73-110. [consulta: agosto 2020] DOI: 10.3917/soart.018.0073. Disponible en: https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2011-3-page-73.htm?contenu=article

ANTICH, Xavier, 2010. La hora Warburg*.* En: *La Vanguardia.* [En línea] Disponible en: https://www.lavanguardia.com/cultura/20100908/53997295823/la-hora-warburg.html*.* [Consulta: 16/10/2019]

BASILISSI, Giulia, BRINI, Annalena, CAGNINI, Andrea y ORTOLANI, Cinzia. 2016. *Il restauro di tre manufatti islamici ageminati come caso studio. Metodologie di pulitura e protezione dell´argento: introduzione di una técnica dry con gomme e considerazioni sui formulati protettivi.* En *Centro Di Della Edifimi SRL. OPD Restauro*, [en línea] vol. 28 (2016). Pp. 150-161. [Consulta 20/12/2021] Disponible en: https://www.jstor.org/stable/i40193289

BLANCO, Gabriel Oscar, 2012. *Experiencia inmediata y reflexión: a propósito de la recepción de la obra de arte contemporánea*. En *Nombres. Revista Filosófica.* [en línea] Argentina: Universidad Nacional de Córdoba. no. 15. pp. 213 – 226. [consulta: abril de 2021] Disponible en: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2271/1213

BORJA-VILLEL, Manuel J. 2004. Una cabeza colectiva. Conversación sobre la recepción de la obra de Tàpies. En *Tàpies en perspectiva.* Barcelona: MACBA. [Consulta: enero 2020] Disponible en: https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/tapies-perspectiva-publicacio-0

BUCK-MORSS, Susan, 2004. *Visual Studies and Global Imagination*. *Papers of Surrealism.* [en línea] Inglaterra: Universidad de Manchester. Pp. 1-29. [consulta: septiembre 2019] Disponible en: https://www.academia.edu/26226314/Visual_studies_and_global_imagination?auto=citations&from=cover_page

C.T.S. ESPAÑA. 2008. *MODOSTUC. Estuco en pasta.* En *C.T.S. España.* [En línea] [Consulta 23/11/2022] Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/6.6productosparaestucado2016/modostucesp.pdf

C.T.S. ESPAÑA. 2009. *19.3 Más información – Plata "resplandeciente".* En: Boletín CTS. [en línea] Vol. 19.3. [Consulta: 20/12/2021] Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/1222-3-mas-informacion-plata-resplandeciente

C.T.S. ESPAÑA. 2010. *INCRAL 44 – Protector transparente para superficies metálicas -.* En: *C.T.S. ESPAÑA.* [En línea] [Consulta: 02/02/2022] Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/2.2protectores2016/incral44esp.pdf

C.T.S. ESPAÑA. 2010. *Mixtión para dorar.* En: *C.T.S. ESPAÑA.* [En línea] [Consulta: 01/10/2021] Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/7.5productosparaeldorado2016/mixtionparadoradosesp.pdf

C.T.S. ESPAÑA. 2017. *ACRIL 33. EMULSIÓN ACRÍLICA AL 100%* En: *C.T.S. ESPAÑA.* [En línea] [Consulta: 16/09/2021] Disponible en: https://shop-espana.ctseurope.com/documentacioncts/fichastecnicasweb2018/1.1.1resinaacrilica2016/acril33esp_17.pdf

CASSAIGNE RAMOS, Mariana, ROMERO HERNÁNDEZ, Diana J., GARRIDO JIMÉNEZ, Cynthia M., RUÍZ VÁZQUEZ, Viridiana e ISLAS, Octavio. 2009. *Teoría y modelos de comunicación*. Razón y palabra. Deporte, cultura y comunicación. [en línea] México: Razón y Palabra. no 69, pp. 1-96. 2009 [consulta: abril de 2020]. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/teorias_comunicacion.pdf

CERLETTI, Alejandro A. 2003. *El Maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual.* En: *Como Hacemos lo que Hacemos en Educación Superior.* [En línea] Buenos Aires: Uni-pluri/versiad. Vol 3, no. 3, pp. 73-79. [consulta: marzo 2021] Disponible en: https://revistas.udea.edu.co/

CHAPA VILLALBA, Javier, 2014. *Las resinas acrílicas en dispersión acuosa: alternativas de uso de un material pictórico artístico.* [En línea]. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. [consulta: agosto de 2021] Disponible en: https://riunet.upv.es/handle/10251/40650

CHATEAU CANTILLANA, Pierre F., 2018. *La parte y el todo. Estudios sobre la visión en dos cuadros de Jan Vermeer.* Arte, individuo y sociedad. [En línea] Madrid: Ediciones Complutense. [Consulta: 11/01/2021] Disponible en: https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/59755/4564456548629

CLEMENTE MARTINEZ, Carme, SALVADÓ COBRÉ, Nati, BUTI PAPIOL, Salvador y PRADELL CARA, Trinitat. 2015. *Estudio de las corladuras sobre oro y plata del retablo barroco de San Rufo de la catedral de Santa María de Tortosa.* En *Unicum*. [en línea] Nº14. pp. 181 – 188. [Consulta: 25/07/2022] Disponible en: https://raco.cat/index.php/UNICUM/issue/view/23376

COLLAR, Jorge, ESTARRIOL, Ricardo, KOVROVA, Ana, LATORRE, Jorge, LLANO, Alejandro, LOZANO BARTOLOZZI, Pedro, POPESCU, Valentin, REQUENA, Pilar y TENA, Luis. 2009. *El muro que cambió la historia*. Nuestro tiempo. [En línea] Navarra: Universidad de Navarra. no 711. [Consulta: 21/10/2020] Disponible en: https://nuestrotiempo.unav.edu/es/grandes-temas/el-muro-que-cambio-la-historia

COVA, Massimo. 2018. *Arte contemporáneo y señales visuales de la cotidianidad como paradigma de modelos globales de vida y de pensamiento.* Revista de investigación en artes visuales. [en línea] España: Universitat Politécnica de Valencia. [Consulta: Julio 2019] Disponible en: https://polipapers.upv.es/index.php/aniav/article/view/9115/9573.

CRONICASDETUMBLEWEED, 2013. *La Gran Burbuja del Arte Contemporáneo – La Noche Temática – Documental Completo – Español.* En: *Youtube* [Vídeo en linea] Publicado el 13 de julio de 2013. [Consulta: noviembre 2019] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=8iduGSHiibw&t=973s

DANIEL, Malcolm. 2004. *William Henry Fox Talbot (1800-1877) and the Invention of Photography.* En Metropolitan Museum of Art [En línea] [Consulta: 29/11/2022] Disponible en: https://www.metmuseum.org/toah/hd/tlbt/hd_tlbt.htm

DE LA COLINA TEJADA, Laura, 2001. *El oro en hoja: Aplicación y tratamiento sobre soportes móviles tradicionales, muro y resinas.* [en línea]. Tesis doctoral bajo la dirección de Javier Pereda Piquer. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: https://eprints.ucm.es/id/eprint/7082/

DIAPOLA, Esteban. 2010. *La producción imaginal de lo social. Imágenes y estetización en las sociedades contemporáneas.* En: VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. [en línea] Argentina: Acta Académica pp.1-15. [consulta: febrero 2020] Disponible en: https://www.aacademica.org/000-027/710

EFTEKHAR, Manuchehr, 1998. *Kosuth y la historiografía conceptual. 1966-1974.* [en línea] Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Madrid. [consulta: marzo 2021] Disponible en: https://eprints.ucm.es/id/eprint/1748/

EL ESPAÑOL. 14 de septiembre de 2017. Sin pintadas, barro ni chicles: termina la restauración de la escultura de Oteiza en Yamaguchi, que ha costado 6.000 euros. En *Navarra.com.* [consulta: 19 septiembre 2021] Disponible en: https://navarra.elespanol.com/articulo/sociedad/obras-restauracion-escultura-oteiza-yamaguchi/20170914201319142052.html

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, 2009. *La participación del espectador en el arte contemporáneo.* En: *Conferencia magistral en las Segundas Jornadas Internacionales Peirceanas*. [en línea] México: Universidad Autónoma de Baja California. pp. 1-21. [consulta: Marzo 2021] Disponible en: https://nicole-everaert-semio.be/PDF/esp/participacion_espect.pdf

FERRER FRANQUESA, Alba y GÓMEZ FONTANILLS, David. 2014. *Imagen y comunicación visual.* [En línea] Universitat Oberta de Catalunya. [Consulta: 17/11/2022]

Disponible en: http://cv.uoc.edu/annotation/121228fad7365aa79e42ca1bf7c9c1d1/551848/PID_00214985/modul_1.html

FERRER GIMENO, Felix, 1960. *Teoría y estética informalista de Antonio Saura Atarés.* En *Argensola.* [En línea] Aragón: Argensola, no. 41. pp. 63-70. [consulta: 22/10/2020] ISSN: 0518-4088. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2110917

FORNIÉ GARCÍA, Isabel, 2013. *La "desaparición del cuadro" en el arte contemporáneo* [en línea]. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [consulta: enero 2020]. Disponible en: https://eprints.ucm.es/id/eprint/24498/

GARCÍA GARCÍA, Matilde, 1996. *Comunicación y relaciones interpersonales* /Tendencias Pedagógicas. [En línea] Madrid: UAM Ediciones. No 2. pp.1-122. [Consulta 20/03/2020] Disponible en: Revistas.uam.es/tendenciaspedagógicas/article/viewfile/1713/1816

GENOVART HERRAIZ, Adolf, 1991. *Derivaciones del espacio postcubista en la pintura última. 1950-1990.* [en línea] Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona. [Consulta: enero 2020] Disponible en: https://www.tesisenred.net/handle/10803/585959#page=1

GODFREY, Mark, 2017. *Jacqueline Humphries.* En: Greene Naftali Gallery [En línea] [consulta: septiembre de 2019] Disponible en: https://www.greenenaftaligallery.com/artists/jacqueline-humphries

GÓMEZ REDONDO, María José. 2011. *Composición como expresión.* En: *Slideshare* [en línea], unidad 4. Transparencia 36. [consulta: 10/05/2022] Disponible en: https://es.slideshare.net/redondus/unidad-4-composicin-como-expresin

GOMEZ TARIA, Francisco Javier. 2003. *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico.* [en línea]. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia [consulta: octubre 2020] Disponible en: https://www.tdx.cat/handle/10803/10309#page=1

GONZÁLEZ COVES, Daniel, 2019. *La imagen tiempo. Pintura y cine.* [en línea]. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [consulta: enero 2020] Disponible en: https://eprints.ucm.es/id/eprint/58721/

HERNÁNDEZ BELVER, Manuel y MARTÍN PRADA, Juan. 1988. *La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas.* Revista Española de investigaciones sociológicas [En línea] España: no84. pp 45 – 63. [consulta: mayo 2020] Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=757630

HUMPHRIES, Jacqueline. 2019. *A Romantic and Sublime Threshold State: Jacqueline Humphries and Felix Bernstein* / Entrevista por Felix Bernstein. Mousse Magazine. [en línea] Estados Unidos: Mousse Magazine. Disponible en: https://www.moussemagazine.it/magazine/jacqueline-humphries-felix-bernstein-2019/

INDUSTRIAS QUÍMICAS EUROCOLOR, S. A. 2018. *Nº 12007000* En: *Pinturas-Eurocolor.com* [En línea] [Consulta: 15/09/2021] Disponible en: http://www.pinturas-

eurocolor.com/resources/archivosbd/prd_documentos/bd7c7aef41f0028b64e7f6896a1521ce.pdf

JUSIDMAN, Yishahi, 2010. *Acerca de la muerte de la pintura.* [en línea] [Consulta: 07/12/2020.] Disponible en: http://www.yishaijusidman.com/acerca-de-la-muerte-de-la-pintura-2/

KOMAROMYKORNEL. 2012. *Terry Riley: In C.* En *Youtube.* [Vídeo en línea] Publicado el 1 de febrero de 2012. [Consulta: 03/11/2021] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=yNi0bukYRnA

KURIMANZUTTO, 2013. *Marieta Chirulescu.* En *Galería Kurimanzutto* [En línea] [consulta: 17/10/2021] Disponible en: https://www.kurimanzutto.com/artists/marieta-chirulescu#tab:slideshow;slide:0

LAURENT, Virginie, 2009. *Mayo del 68, cuarenta años después. Entre herencias y controversias.* Revista de Estudios Sociales [en línea] Bogotá: Revista de Estudios Sociales. No 33, pp. 29 -42. [consulta: enero 2020] Disponible en: http://www.scielo.org.co/pdf/res/n33/n33a03.pdf

MAGALLÓN CACHO, Lorena. 2006. *Sustitución de la etapa de ataque químico del proceso electroless en un metalizado de superficies no conductoras.* [en línea] México: Centro de desarrollo tecnológico en electroquímica. [consulta: 20/09/2022] Disponible en: https://cideteq.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1021/279

MANUFACTURING INTELLECT. 2017. *Robert Storr interview on Gerhard Richter. (2002)* En: *Youtube.* [Vídeo en línea] Publicado el 21 de febrero de 2017. [Consulta: julio 2019] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ish22Ph-2kM

MARTÍN CRIADO, Enrique. 2008 *El concepto de campo como herramienta metodológica*. Revista Española de investigaciones sociológicas [En línea] España: no 22 pp. 11-33 [consulta: mayo 2020] Disponible en: http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_123_011215166984248.pdf

MARTINEZ, Chus, 2010. *Felicidad clandestine. Index* [en línea]. Barcelona: MACBA, 2010, no 0. pp 10 – 13 [Consulta: octubre 2019] Disponible en: https://www.macba.cat/PDFs/index/00_cas.pdf

MARTINEZ HURADO, Sofia, 2002. *El dorado. Técnicas, procedimientos y materiales.* En *Ars Longa* [En línea] nº 11, pp. 137 – 142. [Consulta: 20/11/2021] Disponible en: https://www.uv.es/dep230/revista/PDF188.pdf. p.141

MEANA, Juan Carlos, 2015. *La pintura de frente o la frontalidad de la pintura.* En: *Arte + Pintura*. [En línea] España: Consello da cultura Galega. [consulta: mayo de 2022] Disponible en: http://juancarlosmeana.es/textos/textos_sobre_creacion/La_pintura_de_frente_o_la_frontalidad_de_la_pintura.2014.pdf

MESTRE, Mireia. 2017. *El oro y el dorado en el arte medieval.* En *Museu Nacional d´art de catalunya.* [en línea] [Consulta: 20/12/2021] Disponible en: https://blog.museunacional.cat/es/el-oro-y-el-dorado-en-el-arte-medieval/

MONGAY. 2013. *HOJA TÉCNICA LACA ZAPÓN PARA METALES.* (14.810). En: Mongay.net. [En línea] [Consulta: 25/07/2022] Disponible en: https://mongay.net/catalogo/productos.php?ref=14810

MUÑOZ, María Elena, 2012. *La lectura del modelo y su realización: la tarea de Cézanne.* [en línea]Chile: Revista Aisthesis. no 52. Pp. 237 – 260 [Consulta: 02/04/2021]. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/260771773_La_lectura_del_modelo_y_su_realizacion_la_tarea_de_Cezanne

MUSEO JUMEX, 2017. ROBERT RYMAN: CONFERENCIA INAUGURAL CON ROBERT STORR. En: *Vimeo* [vídeo en línea]. Publicado el 27 de marzo de 2017. [consulta: julio de 2021]. Disponible en: https://vimeo.com/210342955

MUSEO OTEIZA. 2017. *Oteiza explica su obra. Oteizak bere obra azaltzen du.* En: *Youtube*. Publicado el 3 de abril de 2017. [Consulta: 10/09/2021] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=bnwmMqkUHjE&t=752s

MUSEO PICASSO DE MÁLAGA, 2014. *El Lissitzky. La experiencia de la totalidad.* Exposición coproducida por el Museo Picasso de Málaga, junto con el Mart, Museo d´arte moderna e contemporánea di Trento e Rovereto, Fundació Catalunya-La Pedrera, Barcelona y La Fábrica, Madrid. [Consulta: 16/06/2022] Disponible en https://www.museopicassomalaga.org/exposiciones-temporales/el-lissitzkyla-experiencia-de-la-totalidad

OLASO DELGADO, Ainoa, 2016. *Relación entre símbolo y materia en la representación artística de la realidad. El lenguaje de la materia y su representación.* [en línea] Tesis Doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. [consulta: 08/07/2021] Disponible en: https://riunet.upv.es/handle/10251/62530.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española, 23.ª ed.,* [versión 23.4 en línea]. https://dle.rae.es [consulta: octubre 2019]

ROBINSON, Walter, 2014. *Flipping and the Rise of Zombie Formalism. Art Space.* [en línea] Revista Art Space Magazine. [consulta: enero 2020] Disponible en: https:/www.artspace.com/magazine/contributors/see_here/thhe_rise_of_zombie_formalism-52184

RODRÍGUEZ EGUIZÁBAL, Ángel Blas, 2001. Nueva sociedad, nuevos museos. *Ph Boletín* [en línea] España: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. no.34. pp. 106-109. [consulta: agosto 2021] https://doi.org/10.33349/2001.34.1139. Disponible en: https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1139

ROMÁN ECHEVERRI*,* Carlos Gustavo, 2011. *Espejos: transparencia, reflejo, contradicción e interacción.* En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas.* [Consulta: 28/06/2022] Nº 6. Pp. 65-80. Disponible en: //http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/

ROZNER, Judith, 2015. *Alberto Burri: The Art of the Matter.* [en línea] Tesis doctoral. Melbourne: School of Culture and Communication. The University of Melbourne. [Consulta: Febrero 2020] Disponible en: https://minerva-access.unimelb.edu.au/handle/11343/54617

SARAHÍ VITERI VELÁSTEGUI, Ana. 2018. *Percepción de la realidad desde la infancia.* En: *Repositorio Digital USFQ.* [Consulta: junio de 2022] Ecuador: Universidad San Francisco de Quito. Disponible en: http://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/7664

SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo, 2016. *La Section d´Or y Juan Gris: Un camino hacia lo espiritual.* En: *Revista De Arte*. [en línea] Nº 15. Pp. 238 – 251. ISSN electrónico: 2444-0256. [Consulta 25/05/2022]. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/311780334_La_Section_d'Or_y_Juan_Gris_Un_camino_hacia_un_cubismo_espiritual p.239

SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo, 2019. *El camino cubista hacia la experiencia N-Dimensional.* En: *Revista Quintana* Nº18. ISSN 1579-7414. Pp. 333-348. Doi: Http://dx.doi.org/10.15304/qui.18.3996. [Consulta: 24/05/2022] Disponible en: https://revistas.usc.gal/index.php/quintana/article/view/3996 p.341

SCHUG, Sarah, 2012. *Christopher Coppers.* En *The world magazine*. [Consulta: 19/07/2021] Disponible en: http://thewordmagazine.com/art/the-interview-christopher-coppers/

SHABEL, Paula, HORN, Axel César, GARCÍA PALACIOS, Mariana Inés y CASTRONIA, José Antonio, 2016. *El contexto en la construcción de conocimiento. Una aproximación a su estudio desde la psicología del desarrollo y la antropología*. En: *VIII Congreso Internacional de Investigación y práctica profesional en psicología*. [En línea] Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. [consulta: marzo 2020] Disponible en: https://www.aacademica.org/000-044/322.pdf

SOTO, Paul, 2012. *PAINTING IN SILVER AND NOIR: Q + A WITH JACQUELINE HUMPHRIES.* En: *Art in America*. [En línea]. [Consulta: 06/10/2021] Disponible en: https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/jacqueline-humphries-greene-naftali-56263/

STEYERL, Hito, 2009. *In Defense of the Poor Image*. En *Issue* [en línea]. E-flux journal, no. 10. pp. 1-9 [Consulta: noviembre 2019] Disponible en: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_94.pdf

TÁRREGA, Ximo. 2000. *Fondo y figura de/en la teoría Gestalt.* En: Revista información psicológica. [en línea] Valencia: Informació psicológica. No74. pp. 9-16. [consulta: julio 2021] Disponible en: http://www.informaciopsicologica.info/OJSmottif/index.php/leonardo/article/view/603

TARTÁS RUIZ, Cristina y GURIDI GARCÍA, Rafael. 2013. *Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne.* EGA Expresión Gráfica Arquitectónica [en línea] España: Univesritat Politécnica de Valencia, vol. 18, no. 21. pp. 226-236. [consulta: septiembre 2020] DOI: 10.4995/ega.2013.1536. Disponible en: https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1536

TATE MUSEUM, 1995, *White plane white.* En TATE Museum [En línea]. [consulta: agosto 2020] Disponible en: https://www.tate.org.uk/art/artworks/bogart-white-plane-white-t14202

VIZCARRA, Fernando. 2002. *Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu.* Estudio sobre las culturas contemporáneas, [en línea] México: vol. VIII, no. 16.. Pp. 55-68. [consulta: mayo 2020] Disponible en: https://www.redalyc.org/pdf/316/31601604.pdf

WITTEN, Nichole Marie, 2016. *The Chemistry of Photography.* [En línea] Estados Unidos: Universidad de Carolina del Sur. Fecha de consulta: 30/11/2022. Disponible en: https://scholarcommons.sc.edu/senior_theses/84

ZANKER, Johannes M. 2004. *Looking at Op Art from a computational viewpoint.* En: *Spatial Vision*. [En línea] Vol. 17 nº 1-2 pp. 75-94. [Consulta: mayo de 2022] En: https://brill.com

ZAPARÍN, Fernando. 2007. *Fuera de Campo: La importancia del espacio en blanco.* En: Simposio internacional dedicado al álbum ilustrado. 27 – 29 Septiembre 2007. [en línea] Barcelona: Bienvenidos a la fiesta, pp. 1-8. [consulta: enero 2021] Disponible en: http://bienvenidosalafiesta.com/UserFiles/File/EspacioenBlancoTexto.pdf

Índice de imágenes.

Fig. 1. WARBURG, Aby, 1929. *Mnemosyne Picture Atlas, First Series, Panel 39 del Atlas Mnemosyne*. Fotografía. The Warburg Institute. Inglaterra. 5

Fig. 2. DI BONDONE, Giotto. 1303. *Adoración de los Reyes Magos*. Fresco. 200 x 185 cm. Capella degli Scrovegni. Italia. 24

Fig. 3. MASACCIO. 1425-1428 Sagrada Trinidad. 667 x 317cm. Fresco. Santa María Novella. Italia. 25

Fig. 4. VERMEER, Jan. 1666-1667. *El Geógrafo*. Óleo sobre lienzo 53 x 46.6 cm. Museo Städel. Alemania..... 29

Fig. 6. MANET, Édouard. 1866. *El Pífano*. Óleo sobre lienzo. 160 x 97. Museo de Orsay. Paris. 32

Fig. 5. VELÁZQUEZ, Diego. 1635. *Pablo de Valladolid*. Óleo sobre lienzo. 213,5 x 125 cm. Museo Nacional del Prado. Madrid..... 32

Fig. 8. Laurent, Juan, 1874. Fotografía de la pintura *Perro semihundido* de Francisco de Goya antes de su arranque y traslado a lienzo. Archivo Ruiz Vernacci. Madrid. 33

Fig. 7. De GOYA, Francisco, 1819-1823. *Perro semihundido*. Óleo sobre revoco trasladado a lienzo. 131,5 x 79,3 cm. Museo Nacional del Prado. Madrid..... 33

Fig. 9. CÉZANNE, Paul. 1890-1894. *La cesta de manzanas*. Óleo sobre tela. 65 x 80 Cm. Art Institute of Chicago. Estados Unidos..... 36

Fig. 10. PICASSO, Pablo. 1907. *Boceto para las Señoritas de Avignon*. Museo de Arte Moderno (MoMA). Estados Unidos. 39

Fig. 11. PICASSO, Pablo. 1907. *Les Demoiselles d´Avignon*. Óleo sobre lienzo. 243,9 x 233,7 cm. Museo de Arte Moderno (MoMA). Estados Unidos. 40

Fig. 12. BURRI, Alberto. 1951. *Muffa*. Óleo y piedra pómez sobre tela. 54 x 81 cm. Colección particular. 43

Fig. 13. DE STAËL, Nicolas. 1952. *Paysage*. Óleo sobre cartón. 23,5 x 32,5 cm. Colección particular. 44

Fig. 14. BURRI, Alberto. 1955. *Sacking and red*. Acrílico y arpillera sobre lienzo. 86,4 x 103 cm. Tate Museum. Inglaterra. 44

Fig. 15. BURRI, Alberto. 1948. *SZI.* Óleo y Collage sobre lienzo. 48 x 58cm. Fundación Burri. Italia. 48

Fig. 16. TÀPIES, Antoni. 1953. *El grit groc i violeta.* Técnica mixta sobre tela. 97 x 130 cm. Fundación Antoni Tàpies. España. 48

Fig. 17. KASSAY, Jacob. 2012. *Sin título*. Depósito de plata sobre lienzo. 122 x 91.5cm. Gallery Art Concept. Estados Unidos 53

Fig. 18. Anónimo. 1968. *La chienlit, c´est lui.* 39 x 31 cm. Papel Affiche. Litografía. Archives Nationales de France. Francia. 56

Fig. 19. KOSUTH, Joseph. *One and Three Chairs*. Silla de madera, fotografía de silla y ampliación fotográfica de la definición de la voz “silla” en el diccionario. Pieza derecha: 52 x 80 cm / Pieza izquierda: 110 x 60 cm / Pieza central: 81 x 40 x 51. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. España. 64

Fig. 20. BOUNDRY, Pauline y LORENZ, Renate. 2022. *El cristal es mi piel.* Fragmento de la instalación expuesta en el Palacio de Cristal de Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. España. 67

Fig. 21. WARHOL, Andy. 1964. *Brillo Boxes*. Instalación de medidas variables. 43,3 x 43,3 x 36,5 cada unidad. Museo de Arte Moderno (MoMA). Estados Unidos. 90

Fig. 22. BURRI, Alberto. 1956. *Grande Sacco BS (Wheat).* Acrílico y arpillera sobre lienzo. 157,5 x 255,9 cm. Guggenheim. Estados Unidos. 103

Fig. 23. Bradford, Mark. 2008. *A truly rich man is one whose children run into his arms when his hands are empty*. Papel de valla de anuncio, acrílico, papel de carbón, cuerda de nylon y técnica mixta sobre lienzo. 255 x 366cm. Colección particular. Estados Unidos. 104

Fig. 24. RICHTER, Gerhard. 1985. *Wiesental*. 90,5 x 94.9cm Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Moderno (MoMA). Estados Unidos. 120

Fig. 25. HUMPHRIES, Jaqueline. 2008. *Prospect 1*. Vista de la Exposición. Estados Unidos. 121

Fig. 26. VAN EYCK, Jan. 1436. *El matrimonio Arnolfini*. Óleo sobre tabla. 82 x 60cm. National Gallery. Inglaterra. 125

Fig. 27. RODRIGUEZ Y SILVA VELÁZQUEZ, Diego. 1656. *Las Meninas*. Óleo sobre lienzo. 318 x 276 cm. Museo Nacional del Prado. España. 128

Fig. 28. RICHTER, Gerhard. 2013. *Atlas Mnemosyne 1962-2013*. Fotografía del panel de imágenes expuesto en Städtische Galerie en Múnich, Alemania. 151

Fig. 29. KLEIN, Yves. 1958. *The Void.* Entrada de la galería Iris Clert durante la inauguración de la exposición The void. Paris. 155

Fig. 30. Fotografía de la exposición Robert Ryman (2017) Museo Jumex. México. .. 161

Fig. 31. STAEHLER, Thomas y BLÖCHL, Isabell. 2004. *Revolution on Air.* Broadview TV. 165

Fig. 32. Fotografía detalle tomada en 2018 de restos de intervención pictórica sobre un fragmento del Muro de Berlín. 166

Fig. 33. TÀPIES, Antoni, 1961. *Superposición de materia gris*. Óleo y cemento sobre lienzo encolado a madera. 197 x 263 cm. Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía. España. 168

Fig. 34. TÀPIES, Antoni, 1966. *Blau amb quatre barres roges (Azul con cuatro barras rojas).* Óleo y arena sobre lienzo. 169,9 x 195,3 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. España. 170

Fig. 35. MUÑOZ, Lucio. 1961. *Sequeros*. Ensamblaje de madera sobre táblex. 140 x 150cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. España. 171

Fig. 36. BOGART, Bram. 1974. *White plane white*. Cemento, óleo y bastidor sobre cartón. 204,5 x 279 x 15cm. Tate Modern Museum. Inglaterra. 173

Fig. 37. HUMPHRIES, Jacqueline. 2009. *Untitled*. Óleo sobre lienzo, 203,2 x 220,98 cm. Colección particular. 175

Fig. 39. OTEIZA, Jorge, 1997. *Monumento Espiritual*. Acero pintado en negro. 610 x 570 x 400. Parque de Yamaguchi de Pamplona. España. 179

Fig. 38. OTEIZA, Jorge, 1997. *Monumento Espiritual*. Acero pintado en negro. 610 x 570 x 400. Parque de Yamaguchi de Pamplona. España. 179

Fig. 40. BRADFORD, Mark. 2007. *Giant*. Collage con técnica mixta sobre lienzo. 259,1 x 365,8 cm. Museo de Arte Moderno (MoMA). Estados Unidos. 184

Fig. 41. MANET, Édouard. 1866. *Carrera de caballos en Longchamp*. Óleo sobre lienzo. 43,9 x 84,5 cm. Instituto de Arte de Chicago. Estados Unidos. 188

Fig. 42. RYMAN, Robert. 2017. Fotografía de la exposición individual de Robert Ryman organizada por el museo Jumex de México. 190

Fig. 43. BALLESTER, Juan Manuel. 2009. *Palacio Real*. Impresión Fotográfica sobre lienzo. 318,4 x 276 cm. Museo Guggenheim de Bilbao. España. 193

Fig. 44. RYMAN, Robert, 2017. Fotografía de la exposición individual de Robert Ryman organizada por el museo Jumex de México. 195

Fig. 45. COPPERS, Christopher. 2012. *Playboy*. Revista esculpida. Colección particular. 197

Fig. 47. SAN FRANCISCO, David. 2018. *Play*. Óleo, esmalte, rotulador y acrílico sobre lienzo. 120 x 150 cm. Colección particular. España. 199

Fig. 46. SAN FRANCISCO, David. 2018. *Play*. Óleo, esmalte y acrílico sobre lienzo. 120 x 150 cm. Colección particular. España. 199

Fig. 48. Imagen de la intervención del público en la obra *Play* (2018) en la exposición “Las 11 Condiciones”. Sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. España. 200

Fig. 49: CHIRULESCU, Marieta. 2014. *Untitled (Dialog III).* Guache y óleo sobre arpillera. 48 x 85cm. Colección particular. Rumanía. 203

Fig. 60. SAN FRANCISCO, David. 2022. *Sin Título N15*. Óleo, acrílico, resina acrílica pan de plata y pan de cobre sobre tabla. 120 x 75cm. Colección particular. Madrid. 206

Fig. 61. SEURAT, G*eorges.* 1888*. La parada del circo*. Óleo sobre lienzo. 99,7 x 149,9cm. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Estados Unidos. 218

Fig. 62. GRIS, Juan, 1912. *Hombre en el café*. Óleo sobre lienzo, 128 x 88 cm. Philadelphia Museum of Art. Estados Unidos. 225

Fig. 63. SAN FRANCISCO REYES, David, 2017. *Yellow Box.* Acrílico y óleo sobre lienzo. 150 x 120. Colección particular. España. 230

Fig. 64.: ALBERS, Josef. 1969. *Homenaje al cuadrado*. *Soft.* Óleo sobre tabla, 122 x 122 cm. Metropolitan Museum. Estados Unidos. 232

Fig. 66. SAN FRANCISCO, David. 2022. *Sin Título N17*. Óleo, acrílico, resina acrílica pan de plata y pan de cobre sobre tabla. 120 x 75cm. Colección particular. Madrid. 239

Fig. 67. LISSITZKY, Eliezer Márkovich 1923. *Prounenraum*, Reconstrucción Museo Picasso de Malaga, 2014. 3,20 x 3.64 x 3,64 m. Museo Picasso de Málaga. España. 247

Fig 68. LÓPEZ, Antonio, 2014. *La familia de Juan Carlos I*. Óleo sobre lienzo. 300 x 339,5 cm. Palacio Real de Madrid. España. 252

Fig. 69. MONDRIAN, Piet. 1921. *Compositie in rood, geel en blauw*. Óleo sobre lienzo. 59.5 x 59.5 cm. Gemeentemuseum. Paises Bajos. 255

Fig. 70. POLLOCK, Jackson, 1948. *Number 1*. Óleo y esmalte sobre lienzo, 172,7 x 264,2. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Estados Unidos. 257

Fig. 71. TWOMBLY, Edwin Parker, 1970. *Untitled (Rome)*. Óleo y ceras sobre lienzo. 154,9 x 194,9 cm. Colección Particular. 258

Fig. 72. SEJR, Søren. 2020. *Compsoition Black / Medium Lines*. Acrílico y óleo en barra sobre lienzo. 120 x 85cm. Colección privada. Dinamarca. 260

Fig. 73. SAN FRANCISCO, David. 2018. *Vuelta a casa I.* Óleo, acrílico, esmalte y papel sobre lienzo. 97 x 146cm. Colección particular. España. 261

Fig. 74. SAN FRANCISCO, David. 2018. *Vuelta a casa II.* Óleo, acrílico, esmalte y papel sobre lienzo. 97 x 146cm. Colecćon particular. España. (Detalle) 262

Fig. 75.: GRAHAM, Dan, 1989. Two-way Mirror and Hedge Labyrinth. Zinc rociado con acero, luna, cristal transparente y jazmín común. 220 x 600 x 900 cm. Fundación Banco Santander. España. 265

Fig. 76.: MUÑOZ, Lucio, 1958. *Diciembre n.º 2*. Técnica mixta sobre madera. 190 x 160cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. España. 270

Fig. 77. Prueba de aglutinante de resina polivinílica de la casa Eurocolor® en una concentración del 25% con pigmento negro marte sobre una preparación sintética de la casa Vallejo® de tonalidad blanca. 274

Fig. 78. Detalle de la comprobación de la resistencia de la resina polivinílica de la casa Eurocolor® en una concentración del 25% 277

Fig. 80. Mapa de alteraciones resina vinílica Látex en disolución del 12,5%. 280

Fig. 79. Foto detalle resina vinílica Latex con saturación del 12,5% en disolución acuosa. 280

Fig. 82. Mapa de alteraciones resina vinílica Látex en disolución del 25%. 281

Fig. 81.: Foto detalle resina vinílica Latex con saturación del 25% en disolución acuosa. 281

Fig. 84. Mapa de alteraciones resina vinílica Látex en disolución del 37,5%..... 282
Fig. 83. Foto detalle resina vinílica Latex con saturación del 37,5% en disolución acuosa. 282
Fig. 86. Mapa de alteraciones resina vinílica Látex en disolución del 50%..... 283
Fig. 85. Foto detalle resina vinílica Latex con saturación del 50% en disolución acuosa. 283
Fig. 88. Mapa de alteraciones resina vinílica Látex en disolución del 62,5%..... 284
Fig. 87. Foto detalle resina vinílica Latex con saturación del 62,5% en disolución acuosa. 284
Fig. 90. Mapa de alteraciones resina vinílica Látex en disolución del 75%..... 285
Fig. 89. Foto detalle resina vinílica Latex con saturación del 75% en disolución acuosa. 285
Fig. 92. Mapa de alteraciones resina vinílica Látex en disolución del 87,5%..... 286
Fig. 91. Foto detalle resina vinílica Latex con saturación del 87,5% en disolución acuosa. 286
Fig. 94. Mapa de alteraciones resina vinílica Látex en disolución del 100%..... 287
Fig. 93. Foto detalle resina vinílica Latex con saturación del 100% en disolución acuosa. 287
Fig. 96. Foto detalle resina acrílica Acril 33® con saturación del 100% en disolución acuosa con una coloración oscura sobre una preparación sintética de la casa Vallejo® de tonalidad blanca..... 290
Fig. 95.: Prueba de aglutinante resina Polivinílica de la casa Eurocolor® en una concentración del 25% con una coloración oscura sobre una preparación sintética de la casa Vallejo® de tonalidad blanca. 290
Fig. 97. Foto detalle resina acrílica Acril 33 con saturación del 100% en disolución acuosa. 298
Fig. 98. Acril 33 12,5%. Prueba de resistencia química y mecánica..... 300
Fig. 99. Mapa de alteraciones Acril 33 en disolución del 12,5%. 300
Fig. 100. Acril 33 25%. Prueba de resistencia química y mecánica..... 301
Fig. 101. Mapa de alteraciones Acril 33 en disolución del 25%. 301
Fig. 102. Acril 33 37,5%. Prueba de resistencia química y mecánica..... 302

Fig. 103. Mapa de alteraciones Acril 33 en disolución del 37,5%. 302

Fig. 106. Acril 33 50%. Deformación plástica derivada de la prueba de resistencia mecánica. 303

Fig. 104. Acril 33 50%. Prueba de resistencia química y mecánica. 303

Fig. 105. Mapa de alteraciones Acril 33 en disolución del 50%. 303

Fig. 109. Acril 33 62,5%. Deformación plástica derivada de la prueba de resistencia mecánica. 304

Fig. 107. Acril 33 62,5%. Prueba de resistencia química y mecánica. 304

Fig. 108. Mapa de alteraciones Acril 33 en disolución del 62,5%. 304

Fig. 112. Acril 33 75%. Deformación plástica derivada de la prueba de resistencia mecánica. 305

Fig. 110. Acril 33 75%. Prueba de resistencia química y mecánica. 305

Fig. 110. Mapa de alteraciones Acril 33 en disolución del 75%. 305

Fig. 115. Acril 33 87,5%. Deformación plástica derivada de la prueba de resistencia mecánica. 306

Fig. 113. Acril 33® 87,5%. Prueba de resistencia química y mecánica. 306

Fig. 114. Mapa de alteraciones Acril 33 en disolución del 87,5%. 306

Fig. 118. Detalle deformación plástica. Tabla de pruebas concentración 100% de Acril 33. 307

Fig. 116. Acril 33 100%. Prueba de resistencia química y mecánica. 307

Fig. 117. Mapa de alteraciones Acril 33 en disolución del 100%. 307

Fig. 119. Detalle de la obra *Sin Título N17* (2022) en la que se observa el resultado final de una pieza en la que se ha empleado Acril 33 como aglutinante y consolidante en los estratos que sustentan la plata, el cobre y el óleo. 308

Fig. 120. Acril 33 en estado líquido, tal y como viene preparado por el fabricante junto a la mezcla de la resina con pigmento negro marte 309

Fig. 121. Prueba de Acril 33. Saturación de la disolución con pigmento negro marte como médium pictórico. Modificación del color mientras se encuentra en estado líquido. .. 309

Fig. 122. Prueba de Acril 33 con pigmento blanco como médium pictórico. 309

Fig. 123.: Pruebas aglutinante Acril 33 con diferentes materias de carga. De izquierda a derecha: Yeso Mate, Piedra Pómez, Carburo de silicio grano 600, Carburo de silicio grano 46, Arena de Sílice Fina. 311

Fig. 124. Foto detalle de experimentación del Grattage por raspado sobre película pictórica basada en resina poliacrílica Acril 33 en dispersión acuosa. 314

Fig. 125. Foto detalle de experimentación del Grattage por raspado sobre película pictórica basada en resina poliacrílica Acril 33 en dispersión acuosa. 314

Fig. 126. Imagen detalle de aplicación de Grattage por arrancado sobre una película pictórica basada en aglutinante Acril 33 en disolución acuosa al 33% y pigmento blanco. 316

Fig. 127. Foto detalle de la aplicación del grattage en una capa pictórica compuesta de Acril 33 en una concentración demasiado elevada en proporción al diluyente. 317

Fig. 128. Foto del papel con restos de resina Acril 33 al 100% y parte del estrato acrílico anterior de la obra. 318

Fig. 129. Pruebas de dibujo con Alcohol Etílico sobre película pictórica basada en Acril 33 al 33%. 319

Fig. 130. Pruebas de dibujo con Acetona sobre película pictórica basada en Acril 33 al 33%. 319

Fig. 131. Resultado de aplicación de plata en hoja por el procedimiento al agua de forma tradicional. 326

Fig. 132. Foto detalle del resquebrajamiento del yeso por una alta concentración de aglutinante compuesto por resina acrílica Acril 33 en una concentración superior al 15%. 326

Fig. 133. Resultado de aplicación de plata en hoja por el procedimiento al agua de forma mixta. 327

Fig. 134. Resultado de aplicación de plata en hoja por el procedimiento al agua de forma sintética sobre preparación tradicional. 328

Fig. 135. Resultado de aplicación de plata en hoja por el procedimiento al agua de forma sintética sobre preparación industrial. 329

Fig. 137. Resultado final tras haber aplicado el procedimiento del dorado al agua con materiales sintéticos y pan de oro falso. España. 330

Fig. 136. Preparación sintética para dorado al agua en una de las piezas del retablo lateral de la iglesia de la Alberca. España. 330

Fig. 138. Craquelado derivado de una mala praxis en la aplicación del procedimiento del dorado al agua tradicional. 331

Fig. 139. Ensayo de aplicación de hoja de plata sobre preparación al agua con resinas sintéticas..... 331

Fig. 140. Extracto de la ficha técnica del material Mixtión al Agua de la casa C.T.S. España que describe las características y disolución de la resina para una correcta aplicación. Cabe destacar que cuando escribe La misión se trata de un error tipográfico y se refiere a La Mixtión. 335

Fig. 142. Comparativa tonal entre mordientes graso y magro. 336

Fig. 141. Prueba mordiente al agua compuesto por resina sintética y pan de plata. . 336

Fig. 143. Ensayo de oxidación por condiciones ambientales de pan de plata sobre mordiente al agua. 337

Fig. 144. Ensayo de oxidación por condiciones ambientales en pan de plata sobre mordiente al aceite. 337

Fig. 145. Muestra comparativa de oxidación por condiciones ambientales sobre mordientes al agua y al aceite sobre estratos negro y blanco 337

Fig. 146. Coloraciones sobre pan de plata con barniz de Dammar al alcohol y pigmentos de diferentes tonalidades. 345

Fig. 147. KASSAY, Jacob. 2009. *Sin Título*. Depósito de plata sobre lienzo y piedra. 127,5 x 97,5 x 34 cm. Colección Maramotti. Italia. 350

Fig. 148. Fotografía del ensayo de transmisión electrolítica de cobre sobre probeta de pan de plata de imitación. 355

Fig. 149. Probetas sometidas al procedimiento en un baño electrolítico compuesto por Ácido Clorhídrico (HCl) al 20% 356

Fig. 150. Imágenes obtenidas por microscopio óptico de la degradación de la superficie sometida al procedimiento por superar la corriente admisible del material. 356

Fig. 151. Resultados de la deposición electrolítica de cobre sobre pan de plata y pan de cobre. 357

Fig. 152. Fotografía del ensayo sobre exposición a entorno ácido de probetas de transmisión electrolítica de cobre sobre pan de plata..... 357

Fig. 154. Resultado de la transmisión electrolítica de cobre sobre pan de plata en hoja aplicada por mordiente y sometida a un proceso de oxidación acelerada. 358

Fig. 153. Resultado de la transmisión electrolítica de cobre sobre pan de plata en hoja aplicada por mordiente. 358

Fig. 155. Descomposición del Cloruro de Plata en Cloro gaseoso y Plata sólida. 360

Fig.156. Depósito de plata y cloruro de plata sobre probetas de tela de algodón y papel. 361

Fig. 157. Probeta de plata depositada por el procedimiento del papel salado y lavada con amoniaco. 362

Fig. 158. Imagen tomada del ensayo de deposición de plata sólida desde el exterior de un vaso de precipitados. 365

Fig. 159. Imagen tomada del ensayo de deposición de plata sólida en el interior de un vaso de precipitados. 365

Fig. 160. Depósito de plata sobre vidrio. 366

Fig. 162. Depósito de plata sobre acetato. 367

Fig. 161. Depósito de plata sobre cinta adhesiva. 367

Fig. 163. Prueba de depósito de plata sobre preparación acrílica. 368

Fig. 164. Prueba de depósito de plata sobre preparación vinílica. 368

Fig. 165. Prueba de depósito de plata sobre preparación comercial. 368

Fig. 166. Comparativa de ensayos realizados con aparejos de diferente composición. 374

Fig. 167. Detalle de fondos generados por desgaste químico y mecánico sobre estratos magros compuestos por resina poliacrílica y pigmentos. Ambas figuras corresponden a obras expuestas en el siguiente apartado 376

Fig. 168. Detalle de superficie pictórica generada a partir de la adhesión de papel y posteriormente barnizado con resina Acril 33 sobre un fondo generado a partir del mismo material. 377

Fig. 169. Detalle de aplicación de materias grasas sobre estrato aglutinado con resina Arcil 33. 379

Fig. 170, Prueba de mejora de brillo de pan de plata sobre tabla por mordiente magro. 381

Fig. 171, Prueba de mejora de brillo de pan de plata sobre tabal por mordiente graso. 381

Fig. 172. Detalle de la obra *Sin título N2* (2019). SAN FRANCISCO, David. 2019. *Sin título N2.* Resina acrílica, pintura acrílica, pigmento, óleo y pan de plata falsa sobre tabla. 196 x 122 cm. Colección particular. Madrid. 387

Fig. 173. Pruebas de esgrafiado sobre estrato de pan de plata aplicado con mordiente al agua de origen sintético. 388

Fig. 174. SAN FRANCISCO, David. 2022. *Sin título N13.* Óleo, Acrílico, Resina acrílica, pan de plata y pan de cobre sobre tabla. 120 x 75 cm. Colección particular. España. 392

Fig. 175. SAN FRANCISCO, David. 2019. *Sin título N4.* Óleo, Acrílico, Resina acrílica, pan de plata y pan de cobre sobre tabla. 160 x 100 cm. Colección particular. España. 394

Fig. 176. SAN FRANCISCO, David. 2020*. Sin Título N5*. Resina acrílica, pintura acrílica, pigmento, óleo y pan de cobre sobre tabla. 122 x 196 cm. Hospital Centro de día Pío XII. España. 395

Fig. 177. SAN FRANCISCO, David. 2019. *Sin Título N1*. Resina acrílica, pintura acrílica, pigmento, óleo y pan de plata sobre tabla. 196 x 122 cm. Colección particular. España. 397

Fig. 179. Fragmento Muro de Berlín. Parque Europa. Torrejón de Ardoz. España.... 400

Fig. 178. SAN FRANCISCO, David. 2019. *Sin Título N2*. Resina acrílica, pintura acrílica, pigmento y pan de plata sobre tabla. 196 x 122 cm. Colección particular. España. .. 400

Fig. 180. SAN FRANCISCO, David. 2019. *Sin Título N3*. Resina acrílica, pintura acrílica, pigmento, óleo y pan de plata sobre tabla. 196 x 122 cm. Colección particular. España. 402

Fig. 182. Detalle *Sin Título N3*. (2019). SAN FRANCISCO, David. 2019. *Sin Título N3*. Resina acrílica, pintura acrílica, pigmento, óleo y pan de plata sobre tabla. 196 x 122 cm. Colección particular. España. 403

Fig. 181. Detalle *Sin Título N3*. (2019). SAN FRANCISCO, David. 2019. *Sin Título N3*. Resina acrílica, pintura acrílica, pigmento, óleo y pan de plata sobre tabla. 196 x 122 cm. Colección particular. España. 403

Fig. 183. Fotografía del proceso de producción del fondo de la obra Sin Título N13 (2022) 404

Fig. 184. SAN FRANCISCO, David. 2022. Sin Título N14. Óleo, Acrílico, Resina poliacrílica, pan de cobre y pan de plata sobre tabla. 196 x 122 cm. Colección particular. España. 405

Fig. 185. San Francisco, David, 2022. *Sin Título N11*. Óleo, Acrílico, Resina Poliacrílica y pan de plata sobre tabla. 120 x 75 cm. Colección Particular. España. 408

Índice de esquemas.

Esquema 1. Eje cronológico de los paradigmas Académico, Moderno y Contemporáneo. 26

Esquema 2. Cuadro comunicacional del Modelo Orquestal. Escuela de Palo Alto. Cassaigne et all, Mariana. 2009. *Teoría y modelos de comunicación. Razón y palabra. Deporte, cultura y comunicación. n. 69.* 79

Esquema 3. Jerarquía entre communitas, campo y Paisaje Social. 96

Esquema 4. Relación triádica de los elementos que componen el signo. 113

Esquema 5 de los segmentos de la imagen de Burch..... 126

Esquema 6. Esquema de la comunicación entre el espectador y el campo. 153

Esquema 7. Tensiones en la imagen. ARNHEIM, Rudolph. 2002. *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial. Madrid. p.28 159

Esquema 8. Sedimentación de las ceremonias que componen los Fondos Definibles y el lugar que busca ocupar la imagen de nuestro signo. 164

Esquema 9. Proceso de construcción del rectángulo áureo dado el lado mayor. BONELL, C. (1999) *La divina proporción*. Las formas Geométricas. Ediciones UPC. España. p.6 214

Esquema 10. Proceso de división interna del rectángulo áureo en secciones proporcionales. BONELL, C. (1999) *La divina proporción*. Las formas Geométricas. Ediciones UPC. España. p.15..... 215

Esquema 11. Puntos de interés situado sobre detalle de La Gioconda (1513 – 1519). DA VINCI, L. (1513 – 1519) La Gioconda. Óleo sobre tabla. 77 x 53 cm. Museo del Louvre. Francia..... 216

Esquema 12. Espacios de interés derivados de la composición áurea. 217

Esquema 13. compositivo en base a secciones áureas de la obra La parada del circo (1888) de G. Seurat. SEURAT, Georges. 1888. *La parada del circo*. Óleo sobre lienzo. 99,7 x 149,9cm. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Estados Unidos. 218

Esquema 14. ARNHEIM, Rudolph. 1988. *El poder del centro*. Madrid: Alianza Forma. p. 36 227

Esquema 15. Distribución de puntos de interés principales de una imagen desde una composición áurea en formato horizontal. 242

Esquema 16. Distribución de puntos de interés principales de una imagen desde una composición áurea en formato vertical. 244

Esquema 17.: Esquema de la maqueta de resistencia química y mecánica de la resina Acetato de Polivinilo en diferentes concentraciones. 278

Esquema 18. Formación de la película pictórica compuesta por resinas acrílicas en dispersión acuosa. CHAPA VILLALBA, Javier, 2014. Op. Cit.: p.68. 292

Esquema 19. de la maqueta de resistencia química y mecánica de la resina Acril 33 en diferentes concentraciones. 296

Esquema 20. Construcción celda electrolítica. 353

Esquema 21. Esquema compositivo de carácter áureo de la obra Sin Título N13 (2022) 392

Esquema 22. Esquema compositivo de carácter áureo de la obra Sin Título N4 (2019) 394

Esquema. 23. Esquema compositivo de carácter áureo de la obra *Sin Título N5* (2020) 395

Esquema. 24. Esquema compositivo de carácter áureo de la obra *Sin Título N1* (2019) 397

Esquema 25. Esquema de aplicación del patrón del fondo de la obra *Sin Título N13* (2022) 404

Esquema 26. Esquema compositivo *Sin Título N11* (2022). 408

Índice de tablas.

Tabla 1. Comparativa de las hipótesis y los objetivos de la tesis. 18

Tabla 2. Relación de las miradas Emic y Etic en referencia a la metodología de investigación. 23

Tabla 3. Resumen de las categorías de lo humano. 73

Tabla 4. Ficha técnica Acetato de Polivinilo de la casa Eurocolor® proporcionada por el fabricante. 276

Tabla 5. Estudio de la resistencia química de la resina polivinílica a agentes disolventes comunes. 277

Tabla 6. Tabla de características técnicas incluidas en la ficha técnica del ACRIL 33 facilitada en la página web del proveedor C.T.S. España S.L.® 295

Tabla 7. Resistencia del Acril 33 en diferentes concentraciones a los disolventes más comunes. 296

Tabla 8. Comparativa de resistencias químicas de aparejos aglutinados con diferentes materiales. 375