



# Investigación pictórica

# Investigación pictórica

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

Manuel Molina

Trabajo Final | Asesores: Carolina Senmartin y Fernando Fraenza  
Licenciatura en Pintura, Facultad de artes, Universidad Nacional de Córdoba  
Muestra | Museo Evita – Palacio Ferreyra  
Córdoba, marzo de 2012

[Papeles]

# Índice

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

## Preámbulo

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

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

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

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

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

EINSTEIN

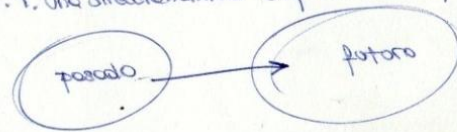
Analítica sobre este Trabajo Final



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

tesis? A.

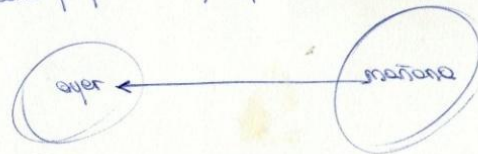
Pintar otra vez no supone un retorno. Muchas veces se hablado de ello como un retorno al origen. El retorno asume  $\geq$  esas, al menos: 1. Una direccionalidad temporal (lineal, que avanza en el sig. sentido):



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

Prefero pensar que pintar otra vez puede ser leído no en un sentido conservador, retardatario o afirmativo, sino como propone Borges, pensando en el verso de Shamoto: [con la siguiente temporalidad]

(Borges, J. L. Historia de la Eternidad. pp. 14):



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

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

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

(por vía negativa)

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

(por vía positiva)

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

## CHARLA 1 CON CARO

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

Analizar las operación de desmontaje analítico de la neovanguardia, de los '60 - '70.  
No desvelar como desmonta ideologías la teoría crítica.

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

---

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

Cuñen era aquel que narraba la historia de esos pintores que competían por hacer el cuadro más enarcesado a la vista, y uno de ellos termina por engañarlo al otro?

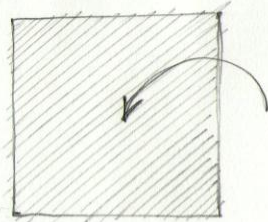
→ ¡Un fájaro quiso esmer el frotó!  
¿y el otro lo engañó a su rival?

Ver pp. 4 (anexo)

étesis 4

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

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



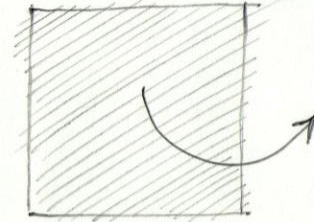
### PINTURA IV (+ FERNANDO + CARO)

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

No sólo que sea una pintura buena como tal,  
en su superficie, sino además, que tenga un  
buen trabajo semántico, de estos a la historia  
de la pintura, en guías y pespe retóricas,  
simbólicas, conceptuales, formales, etc.

#### PLAN DE TRABAJO

- Durante el año 2010 trabajar las pinturas,  
pensarlas, diseñarlas, hacerlas.  
Formato a escala intermedia / 100x80 cm / cent. 5  
Formato a gran escala / 280x200 cm / cent. 2.
- Comenzar con un estudio de campo (del campo  
del arte local) pl tener una plataforma que  
permita ajustar las estrategias de "crítica  
institucional"



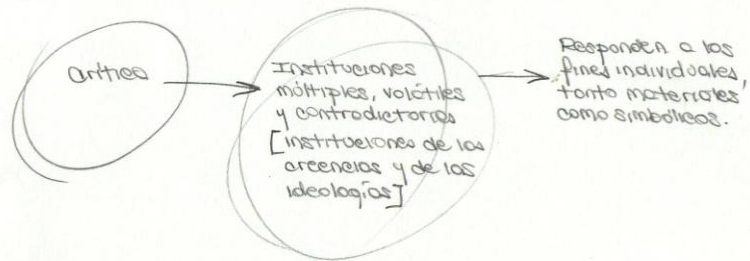
### FRAENZA + CARO

Todo lo relacionado a los pintores  
en su circulación, deconstrucción del  
arte, etc. desarrollado con los "asesores"

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

## CHARLA 2 CON FERNANDO

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



= Es por tanto una crítica a los FINES

## CHARLA 3 CON CARO

1. Trabajar varias pinturas a la vez.

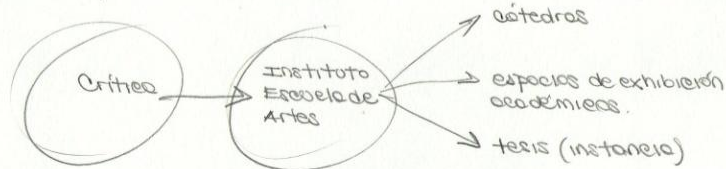
2. Hacer un breve relevamiento de campo para tener una plataforma empírica sobre la cual desarrollar y diseñar (i) la pintura; (ii) la operación deconstructiva (de un estado de cosas). ¿Y qué campo?

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

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

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

2.1.3. Que para el T.F. es preciso mapear el territorio institucional a articular dentro de lo Escuela de Artes, inclusive considerando los cátedras, los espacios de exhibición académicos y la instancia de tesis.



Dentro del espacio  
textual...



[A lo Caravaggio]

### PINTURA I

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



[A lo Magritte]  
[A lo Velázquez]  
[A lo Kasuth]

### PINTURA II

Cortina que simula  
tapar la pintura  
con un artículo  
pictórico. Lo repre-  
sentado es lo negativo  
de la representación,  
logrado con una destreza  
técnica de representar.  
Se pinta el cuadro  
(oculto, inmovido por  
los pliegues de la tela)  
y se pinta el paño que  
lo oculta.  
Su objeto de representación  
es la representación de sí mismo  
(de la pintura) vedada o lo visto.  
Es una pintura superior, avanzada  
con respecto a la de Zeuxis, pues  
es metasemiótica...

TF. 12. 12. 103. 10.



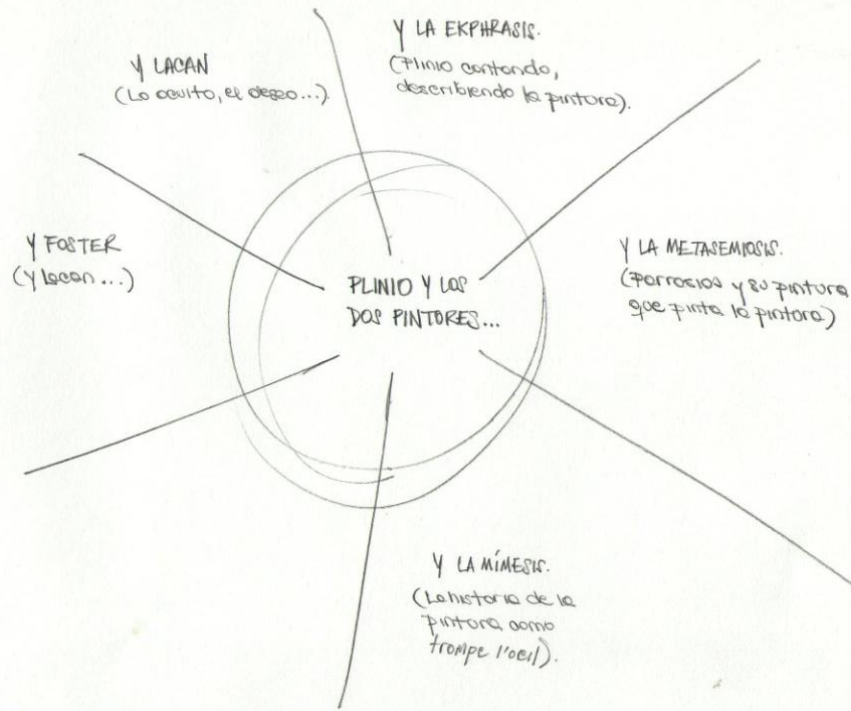
Hoy, la anécdota, ha perdido sus referentes reales: no sólo, por supuesto a los sujetos empíricos (Zeuxis y Parrhasios); sino a las pinturas empíricas. Sólo contamos con este tipo de descripciones, de pinturas textuales que construimos en parte con otras pinturas (de la tradición de la pintura al óleo).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



Ver también  
"Muñeco con  
cesto de fruta"  
de 1594

[Caravaggio]

→ "El cesto de fruta de 1596, no sólo es el 1º bodegón de la Modernidad, sino que no basta imaginar que un pájaro tratara de picotearlo..."



TF 17-25/04/10

PINTURA IV

Investigación, estudio de un objeto de estudio

TF 27 (Pintura II)

PINTURA

Un pedazo del mundo que aún hay que ser estudiado y que merece ser estudiado.

PROBLEMA DEL OFICIO ARTESANAL

TEMPORALIDAD

SUPERFICIE

TRADICIÓN

PRODUCCIÓN

PROBLEMA DE LENGUAJE [TEORÍA, FILOSOFÍA] DE LA IMAGEN

SUPERFICIE

ORGANICIDAD / INORGANICIDAD

SEÑO / TEXTO

¿EXPRESIÓN? / SENTIDO

JUEGO DE LENGUAJE

PROBLEMA DE LA SOCIEDAD [DEL ARTE]

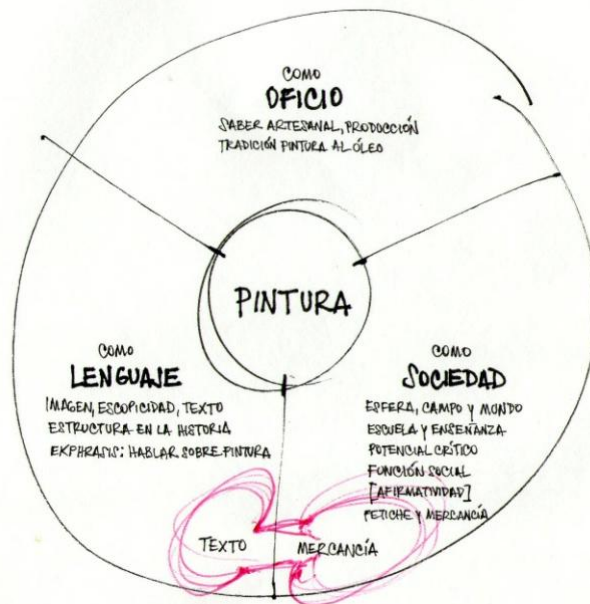
FUNCIÓN SOCIAL

NECESARIA

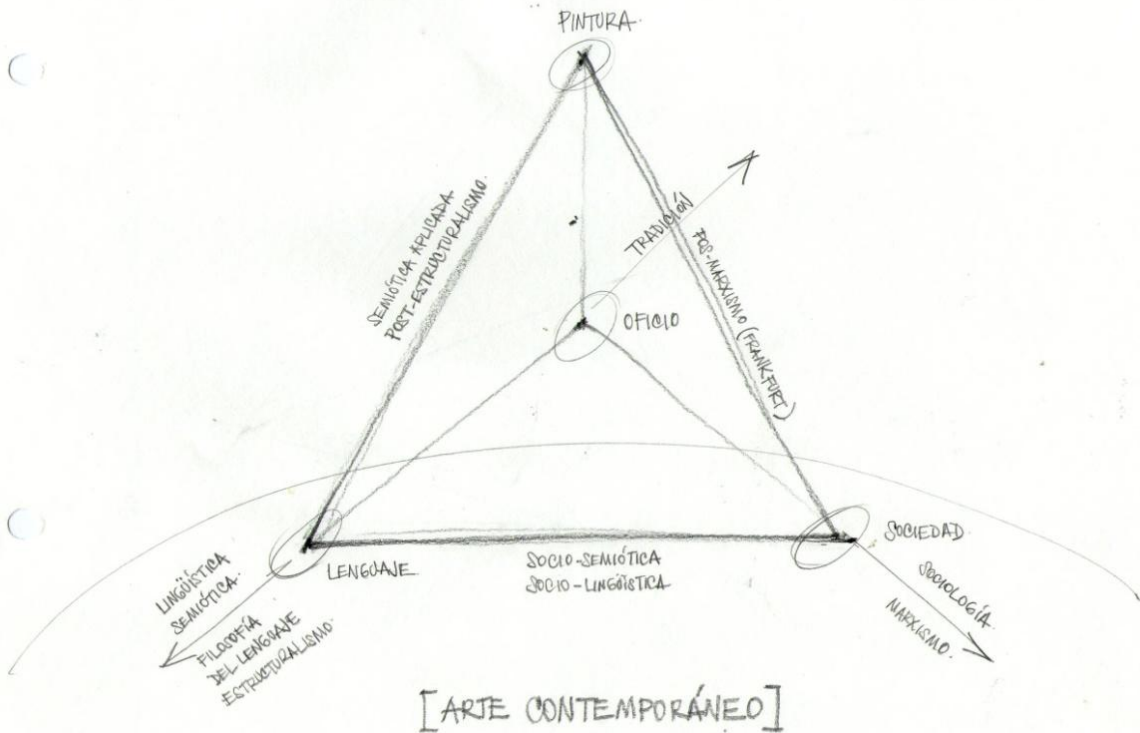
CAMPO Y MUNDO DEL ARTE

POTENCIAL POLÍTICO / CRÍTICA

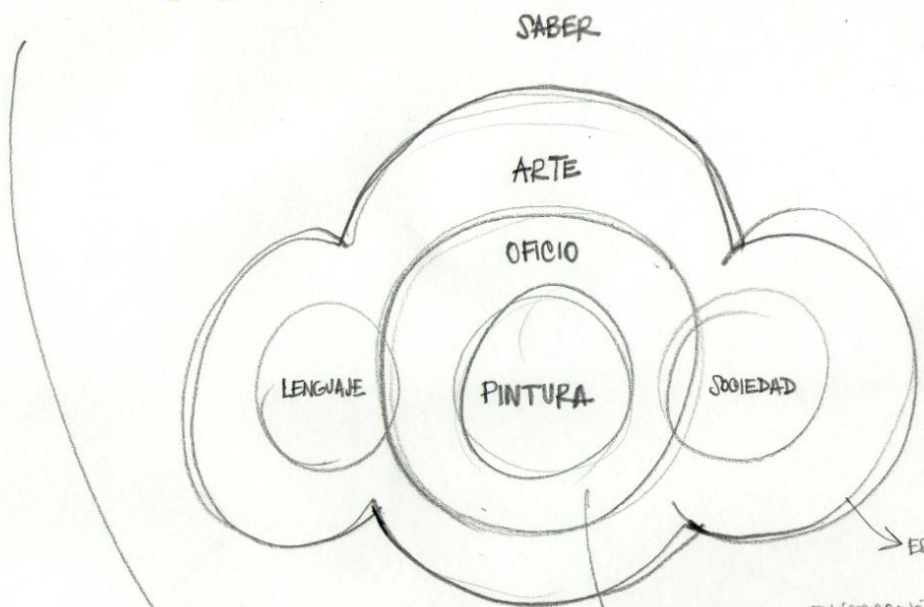
ACADEMIA / ESCUELA / UNIVERSIDAD



TF 28 (Pintora IV)



TF-29 (Fotografía IV)



ESCUELA DE ARTES

DPTO. PLÁSTICA

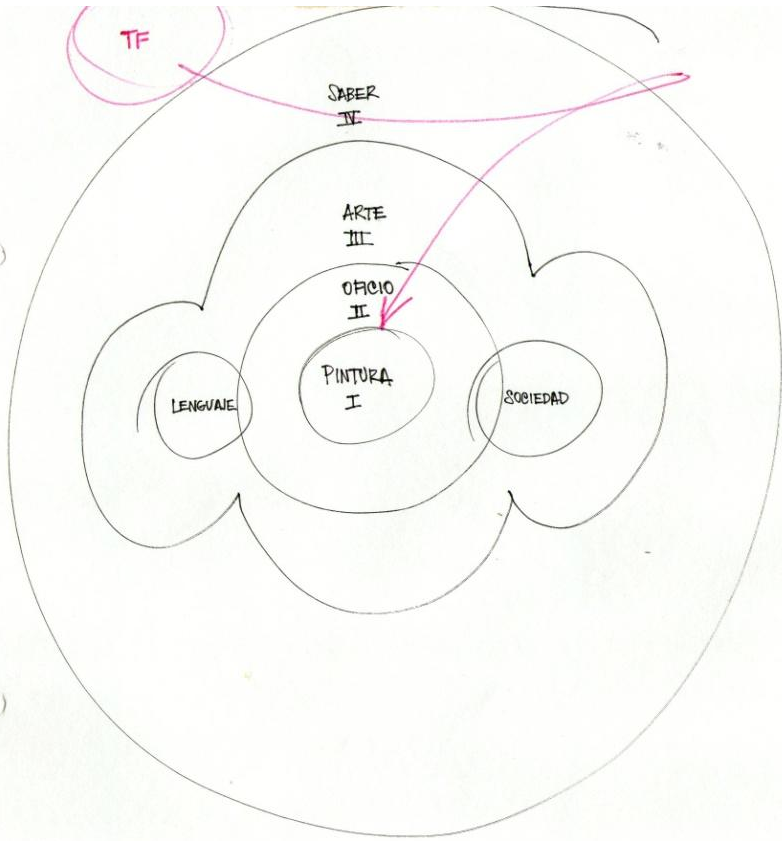
LICENCIATURA EN PINTURA

El término plástica supone un contacto con la materialidad (diametralmente opuesto a la tendencia a la desmaterialización del Arte contemporáneo).

Sugiere un área de saber en un terreno disciplinar bien ceatado (pero profunda) opuesto a la tendencia interdisciplinar de la epistemología contemporánea

UNIVERSIDAD

Yi TF Retrato de una que pretende recorrer estas Esferas (del arte y de la pintura) desde una postura ilustrada: enfrentarlas como formas del conocimiento y no como artista...

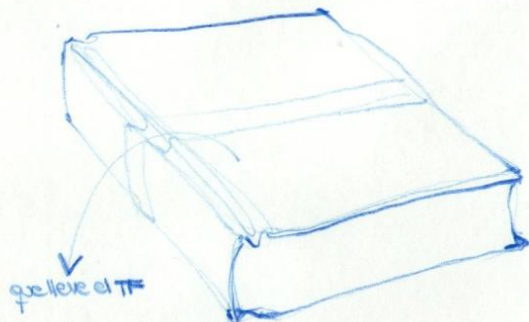


- I LICENCIATURA EN PINTURA
- II DEPARTAMENTO DE PLÁSTICA
- III ESCUELA DE ARTES
- IV UNIVERSIDAD

TF 52 (PINTURA III)

## LUDWIG WITGENSTEIN

TF



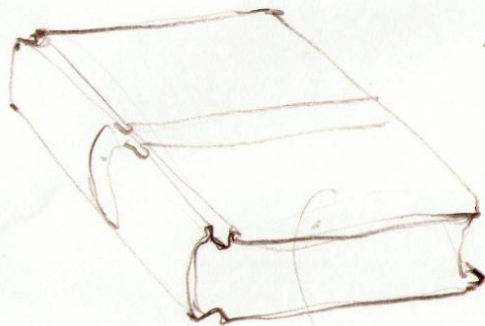
que lleva el TF

### CUADERNO AZUL

Corresponde a las clases dictadas en Cambridge el curso 1933-34. Las copias a multipopistas se encuadernaron con pastas azules.

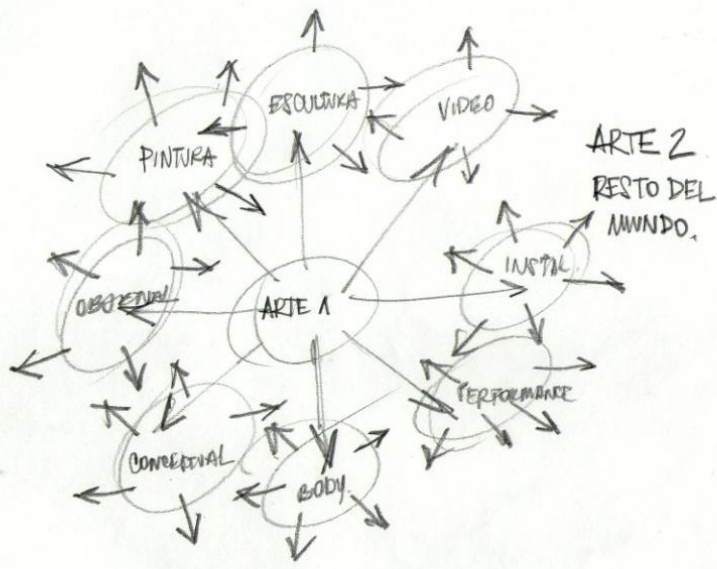
Corresponde a unas notas que dictó a dos de sus discípulos en 1924-25. Se realizaron sólo tres copias, mecano grafadas que se encuadernaron con pastas marrones.

### CUADERNO MARRÓN

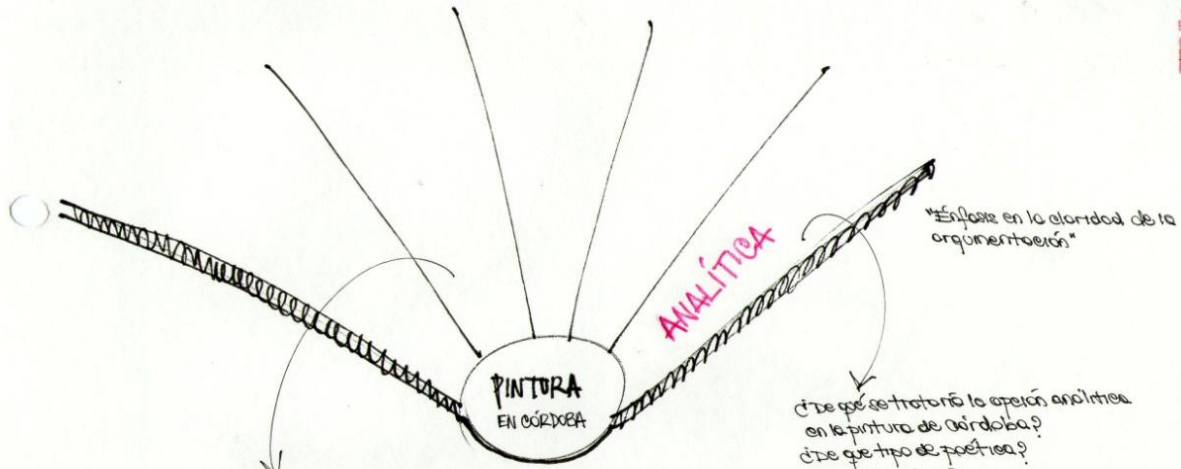


que llevan copias de los bocetos del TF





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



¿Cuáles son las operaciones de la pintura en Córdoba?

¿De qué se trató la época analítica en la pintura de Córdoba?  
 ¿De qué tipo de poesía?  
 ¿De qué sujetos?  
 ¿Existe?

- 2011 "AQUÍ NO ENTRE QUIEN NO SEA ANALÍTICO"
- 2015 "NO LEA MIS PRINCIPIOS QUIEN NO SEA MATEMÁTICO."  
 [Leonardo De Vinci, Fraenjo, Tratado de Pintura]
- S.V. a.C. "AQUÍ NO ENTRE QUIEN NO SEPA GEOMETRÍA"  
 [Carta que campeaba en la entrada de la Academia de Pintón]

Edoardo V. de Estorés

- ↳ G. Gornitsky, F. Fraenza,
- ↳ Pizarro, A. Ferré

- ↳ Leticia El Hedi Oksid,
- ↳ Carolina Sanmartín,
- ↳ Camila Cañolo
- ↳ Yorta Fuertes

- ↳ Fco. Chasseing, Juan Cooper
- ↳ Guillermo Bustos, Diego Fernández,
- ↳ Manuel Molini.

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

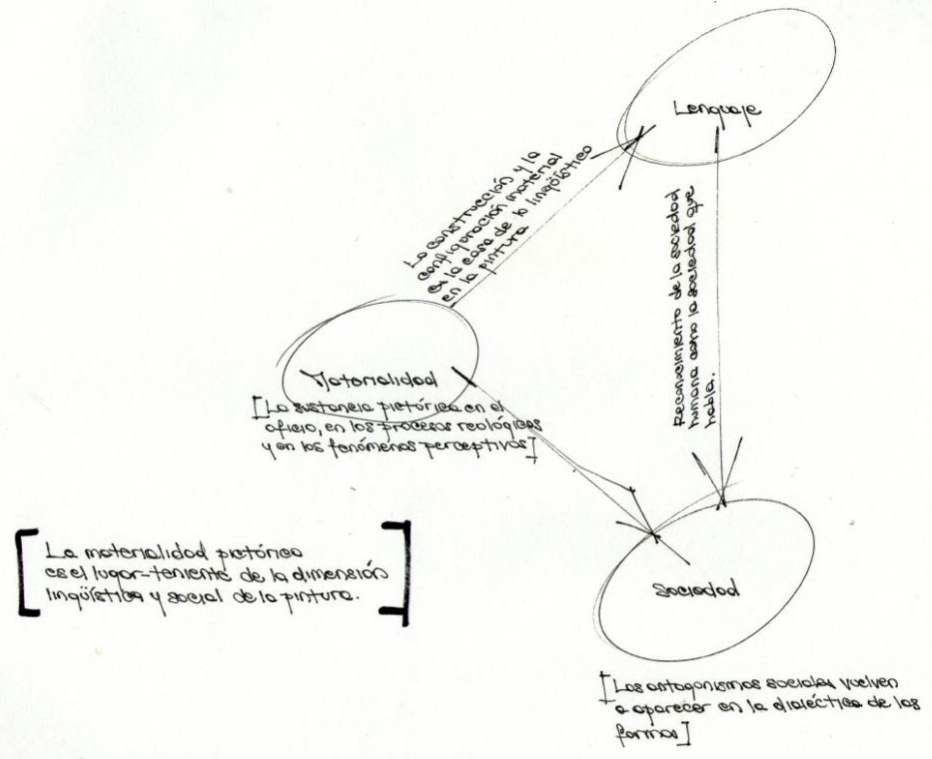
Internet es como una gran película sin trama y sin director. Sin trama supone que no hay ni principio ni fin, y sin dirección supone esa creación descontrolada de la información y de los usos. No hay cines, o lo que equivale, que todos estemos en el escenario. Queda el entretenimiento masivo - y paradójicamente - atomizado. Son masas virtuales, e individualizaciones corporales. El encuentro es el fin, así, pero un encuentro incorporal. Su proyecto tecnocientífico de comunicación limitada se hizo real, pero por su costo, más problemático, por la virtualidad.

Internet es la vanguardia del s. XXI

Lo que hoy llamamos administraci3n de la economía familiar (la administraci3n de los ingresos para "llevar a fin de mes") ya no es otra cosa que la regulaci3n del impulso de consumo.

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





## CONTRADICCIONES: PRESENTACIÓN DEL TF. EN EL PALACIO FERREYRA

Si el TF se presentara y mostrara en el Yoseo evita la activación dos aspectos del proyecto como semillas de contradicción:

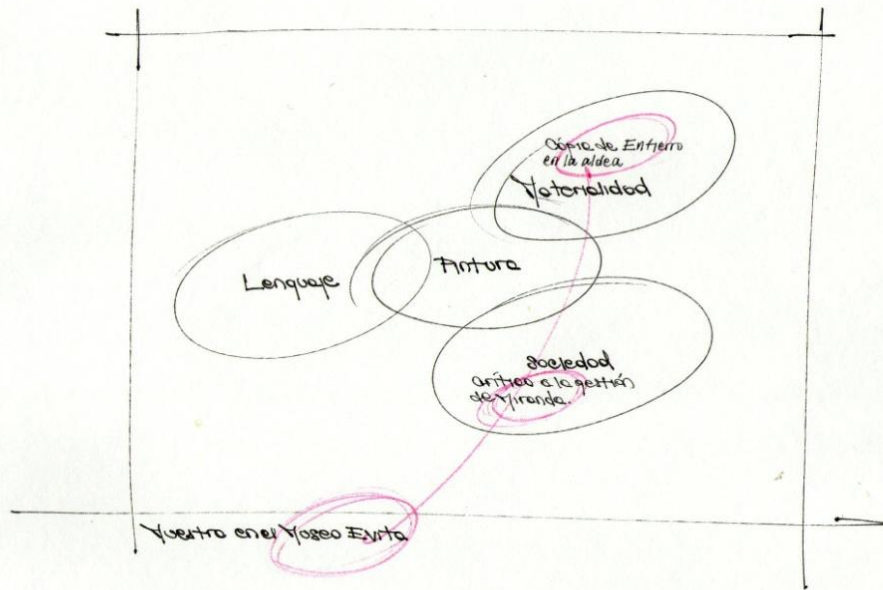
1. La copia de Entierro en la aldea de Caraffo
2. Crítica a la gestión de Miranda.

"Hay que saber elegir a los enemigos porque al final uno termina peleándose con ellos." J.L.B.

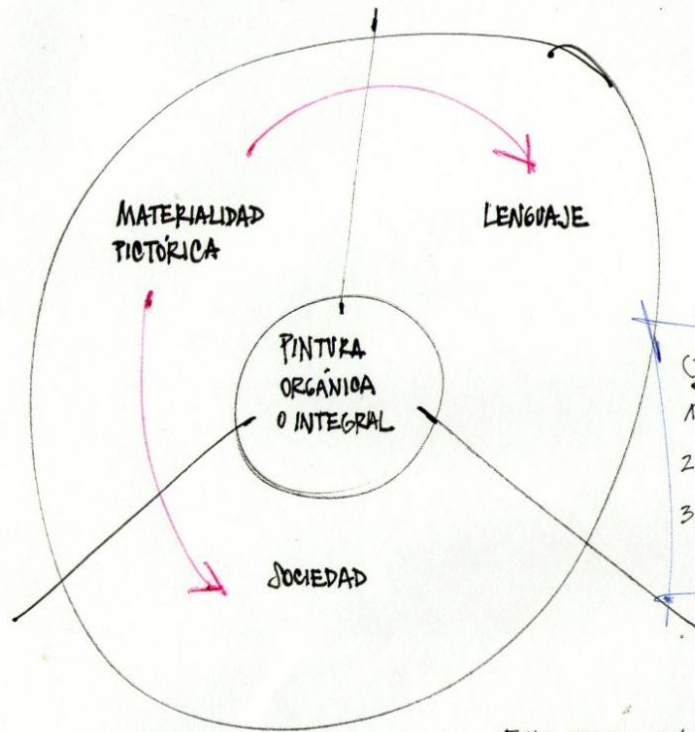
"Quien no incorpora las contradicciones a su producción actúa en la ideología."

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

TF-142



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

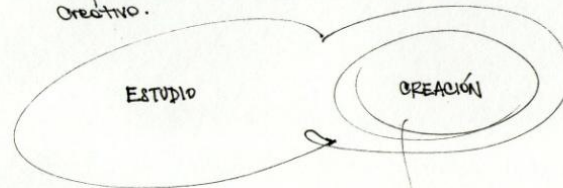


- (Podría enriquecerse mejor así:
1. Materialidad pictórica y organicidad o integralidad
  2. Materialidad pictórica y sociedad
  3. Materialidad pictórica y lenguaje.)

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

INVESTIGACIÓN

Me gustaría reconocer que en mi TF la investigación se ha definido como una combinación entre el estudio (teórico-práctico) y la creación (nuevas lecturas o conexiones o usos del material estudiado), en fin, la investigación como la producción de conocimiento a través del estudio creativo.



Creatividad desafiada,  
inmersa en el estudio.



1958

"INVESTIGACIONES  
FILOSÓFICAS"  
LUDWIG  
WITTGENSTEIN

1970

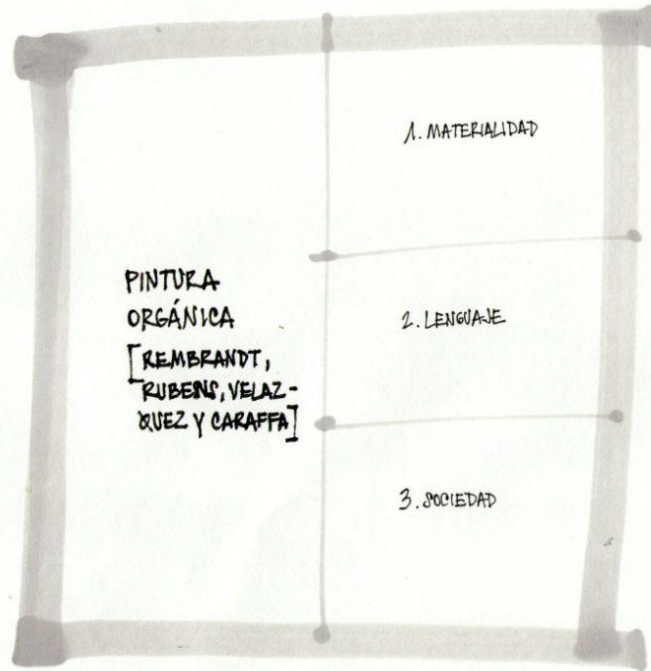
"INVESTIGACIÓN  
ESPECIAL"  
"OCTAVA  
INVESTIGACIÓN"  
JOSEPH  
KORUTH

2011

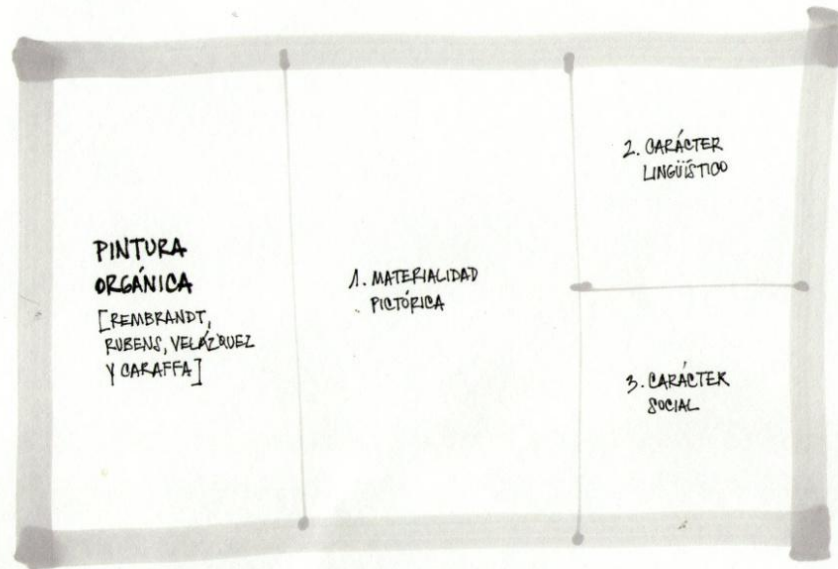
"INVESTIGACIONES  
FOTÓFICAS"  
MANUEL  
MOLINA



23/06/11

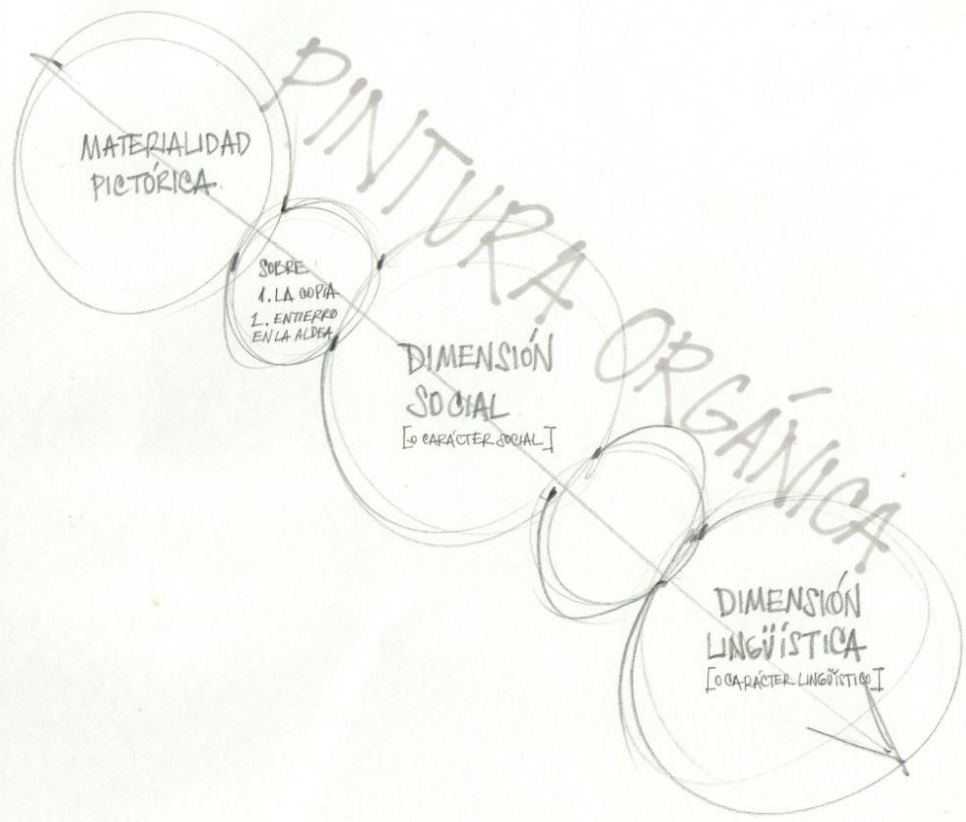


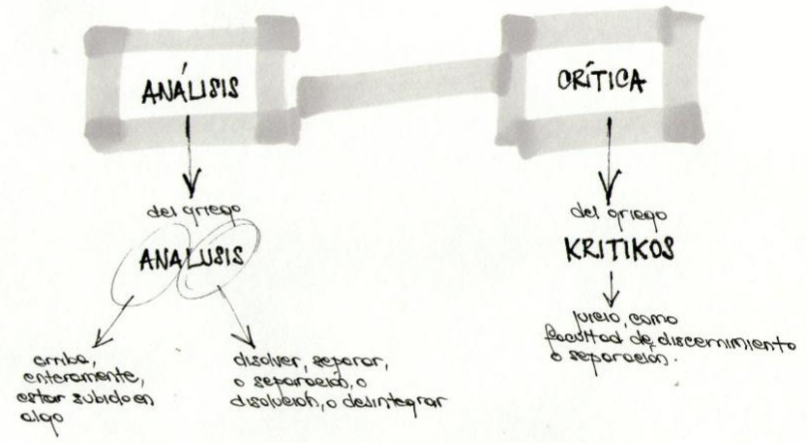
23/06/11



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

23/06/11





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

ANÁLISIS CREATIVO.

# ANÁLISIS

Stanford Encyclopedia  
of Philosophy

11/07/11

Caracterización básica:

Conceptión  
"decomposicional"

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

[sentido  
amplio]

Conceptión  
"regresiva"

Proceso de reducción a los primeros principios

[Grecia antigua]

Conceptión  
"transformativa"

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

[Frege, Russell]

Hoy

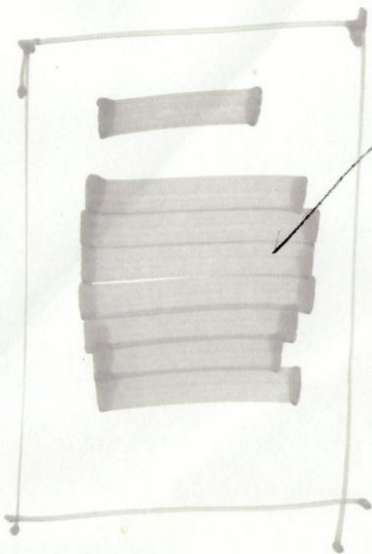
Se combinan las tres formas de análisis:

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

## TARATOLA DEL ANÁLISIS

Antipoda por la paradoja del tlenon: ¿cómo saber que hay que investigar, y por lo tanto que se puede y que no se puede aprender? Si algo ya se sabe, entonces no es necesario investigarlo (porque ya se sabe). Pero si algo no se sabe, entonces no se puede investigar (porque no se sabe que investigar).

15/07/11



### EX LIBRIS (X 2)

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

20/07/11

La voluntad de un proyecto de investigación  
es ante todo un espíritu analítico sin perder  
tres otras peculiaridades del conocimiento

la creatividad

el saber (la sabiduría de

BARTHES *Lección inaugural*)

la erudición.

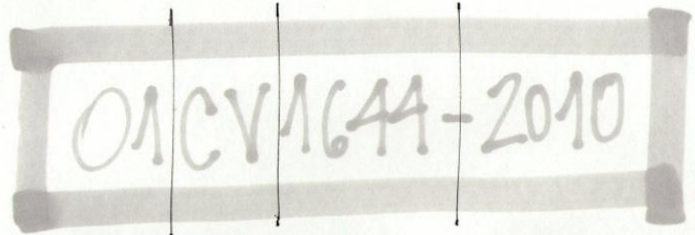
Pasear como en las calles de una gran ciudad por los edificios  
y los rincones del mundo de la pintura, como un flaneur intelectual.



- 1 - Preparar nota sobre moneda en artículo "sobre un hecho artístico/social ..."
- 2 - Sentimiento y repente en Rembrandt (cf. Judt... en católogo Museo del Prado).  
 ↓ papel de la radiografía para descubrir cambios en una pintura: Rubens → The Adoration of the Magi.  
 Rembrandt → Judt...
- 3 - pensar y ampliar de Crispeones de Entierro en la aldea.

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

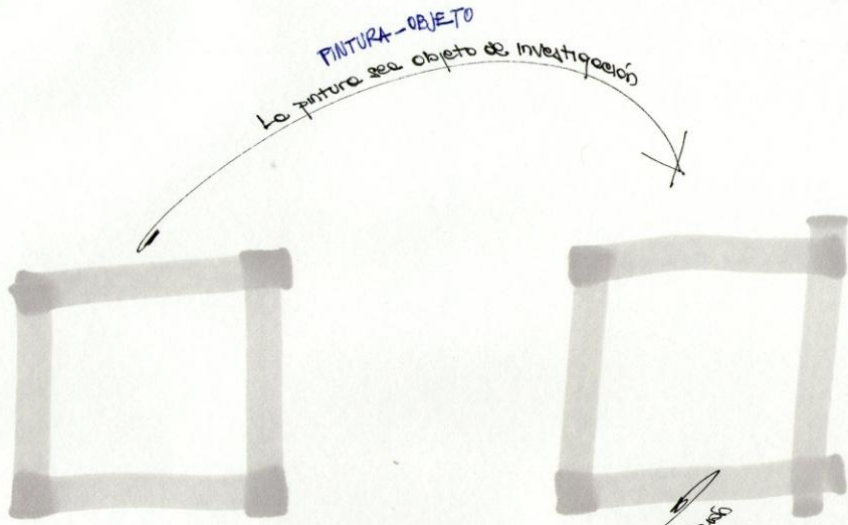
SISTEMA DE NOMENCLATURA DE LAS COPIAS



NÚMERO DE COPIA      COPIA DE [VELÁZQUEZ]      AÑO DEL ORIGINAL      AÑO DE LA COPIA

- 01 CV1644-2010
- 03 CCar1891-2011
- 05 CRem1642-2010
- 13 CRub1629-2011

05/06/11



PINTURA-OBJETO

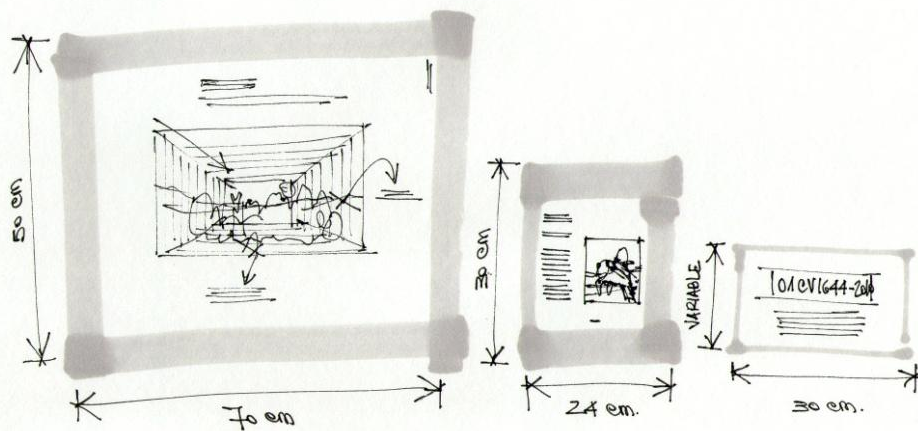
La pintura sea objeto de investigación

La pintura sea herramienta y método de investigación

- PINTURA-MÉTODO
- PINTURA-ARGUMENTO
- PINTURA-EJERCICIO.

Cf. Yerna p. 12. (concep: lenguaje objeto y lenguaje-simbólico)

09/08/11



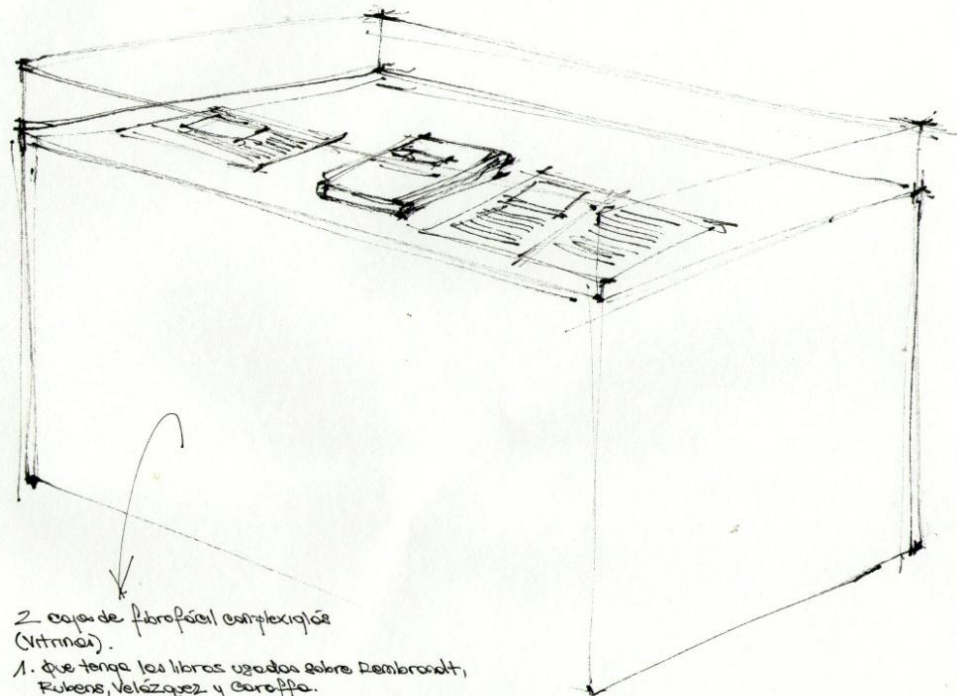
Clave para recorrer la exposición ¿cómo está organizada?

Fotografía (impresión s/ fonboard)

Reproducciones de las fotografías copiadas (impresión s/ fonboard)

Títulos y breve descripción de la copia (impresión sobre vinilo autoadhesivo transparente).

09/08/11

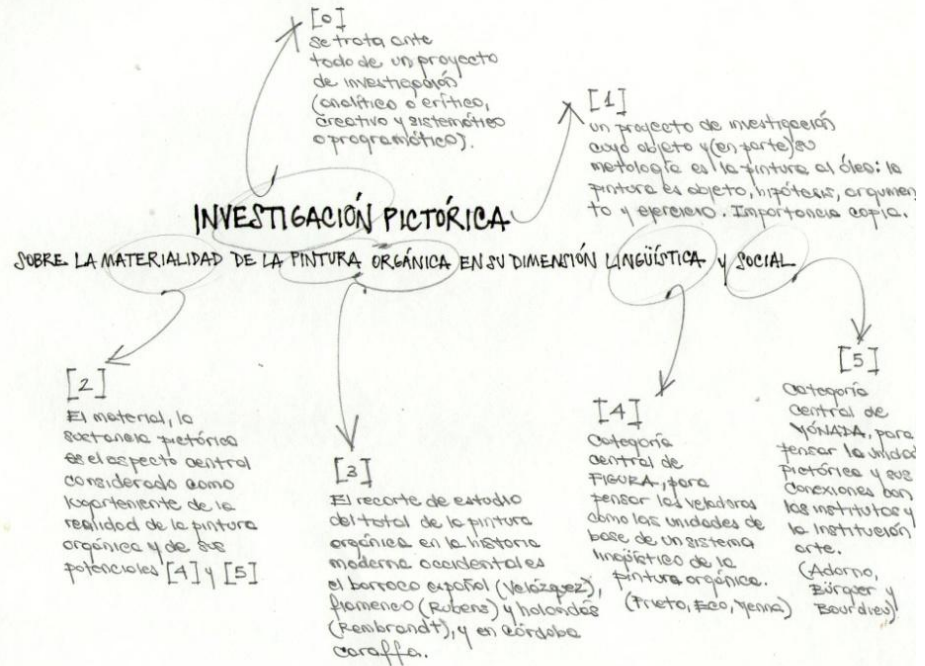


2 cajas de fibrofácil con Plexiglas (vitriñas).

1. que tenga los libros usados sobre Rembrandt, Rubens, Velázquez y Caravaggio.
2. que tenga el libro "Pintura y Alcabalas", los artículos periodísticos sobre la copia, etc...

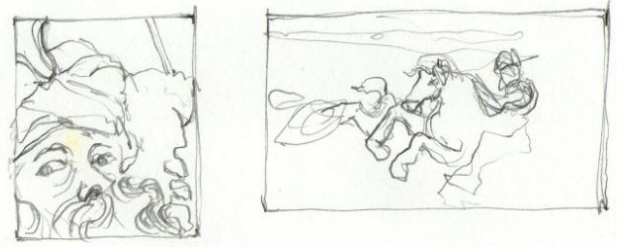
20/09/11

Análisis del título



11 / 10 / 11

### EL PODER DE LO INACABADO

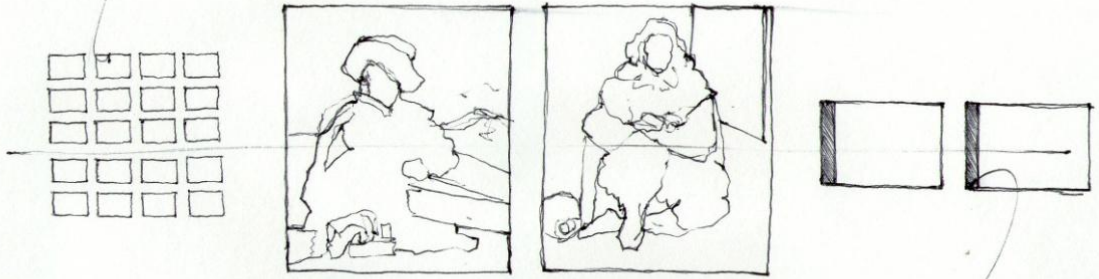


Panel sobre pinturas inacabadas del propio proceso de # y de la historia, y sus potenciales cognitivos]

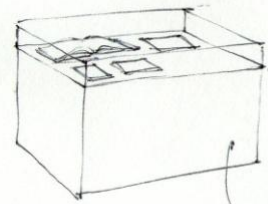
24/10/11

¿CÓMO SEPARAR CON EL MONTAJE LOS NÚCLEOS HEURÍSTICOS?  
NUEVA PREGUNTA: ¿HAY QUE SEPARARLOS?

Uso de los bocetos.



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

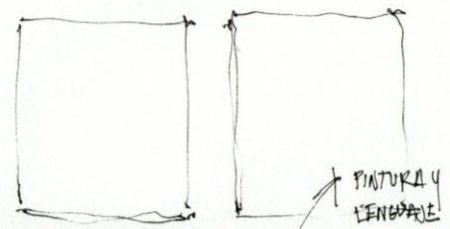


Uso de las intrínsecas.

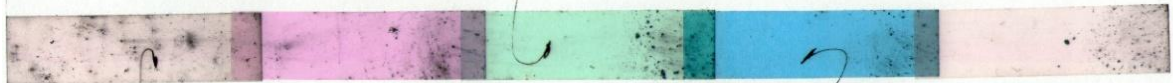


28/10/11

# MONTAJE



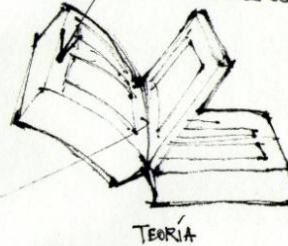
PINTURA Y LENGUAJE



PINTURA Y MATERIALIDAD

PINTURA Y SOCIEDAD!

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



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

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

Lo que subyace a ambos y conecta a la teoría y a la práctica pictórica es la producción de CONOCIMIENTO: de allí que este Trabajo Final sea una INVESTIGACIÓN

07/12/21

# REUNIÓN BONDONE

- 1) MARZO '12 K Y HALL.
  - 2) FECHA Y SALAS P/ LA MUESTRA.  
2) APORTES DEL MUSEO: VERNISAGE, CATALOGO, PARATEXTOX. PINTURA SI | PLOTEADOS NO.  
→ CONCESIÓN DEL CAFÉ PAGAR SERVEND.
  - 3) CATALOGO: FINANCIACIÓN P/ IMPRESIÓN. CONTROL SOBRE EL DISEÑO. PUBLICIDAD AFUERA.  
SI NO. NO. → MARIANO BARRERA: marianobarrera333@yahoo.com.ar.
  - 4) MONTAJE: PINTURA GRU. APOYATURA MUSEOGRAFICA. EQUIPO Y TIEMPOS DE MONTAJE. CORTE.  
BUNER (PERMISO). TRABAJO CON LA COLECCIÓN. SI. NO. → 1 SEMANA.
  - 5) CERTIFICADOS COPIA EN EL MUSEO. SI.
  - 6) MANO DE OBRA P/ PINTURA PAREDES.
- FINALES 02/12. (ÚLTIMA SEMANA FEB. P/ DESMONTAJE ROUX Y PRIMEKA SEMANA MAR. MONTAJE)

COLORES (ODDIGOR):

- 3597 - D. Charcol. Carbón de piedra.
- 3607 - D Melville - Melba loca.
- 3617 - D Iron Kettle - Tetera.
- 3627 - D Carbondale - Carburito.
- 3637 - D Ahab - Ahab.

MARIANO BARRERA.

AS3229933.

marianobarrera333@yahoo.com.ar.

## Materialidad en la pintura orgánica

### La pintura en cuestión

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

1

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

2

En tanto arte, se han descubierto en el  
seno del arte varias engaños:

Adorno → promesa de *bonheur*

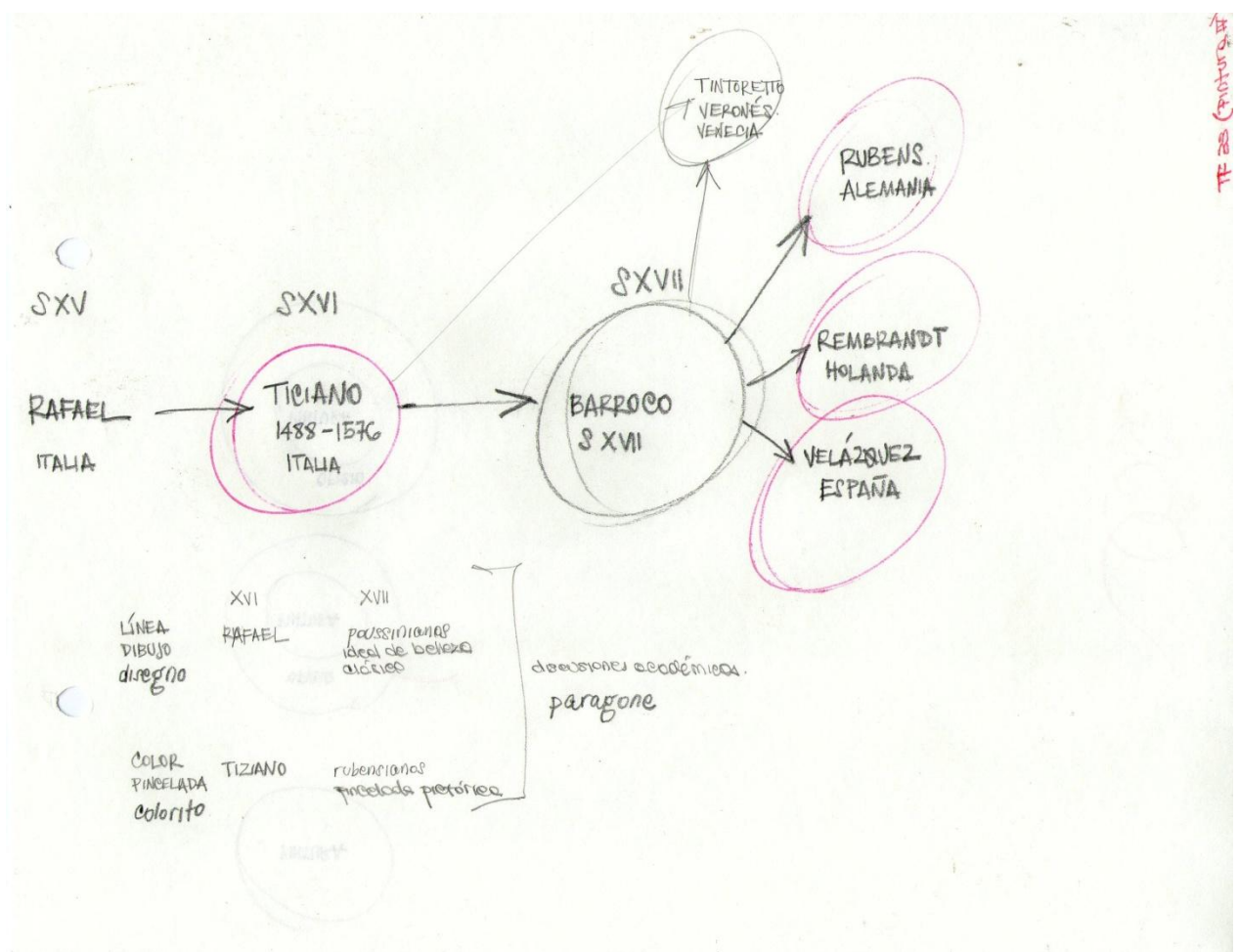
Marcuse → carácter afirmativo de la cultura  
y función compensatoria.

Bücher → institucionalidad del arte

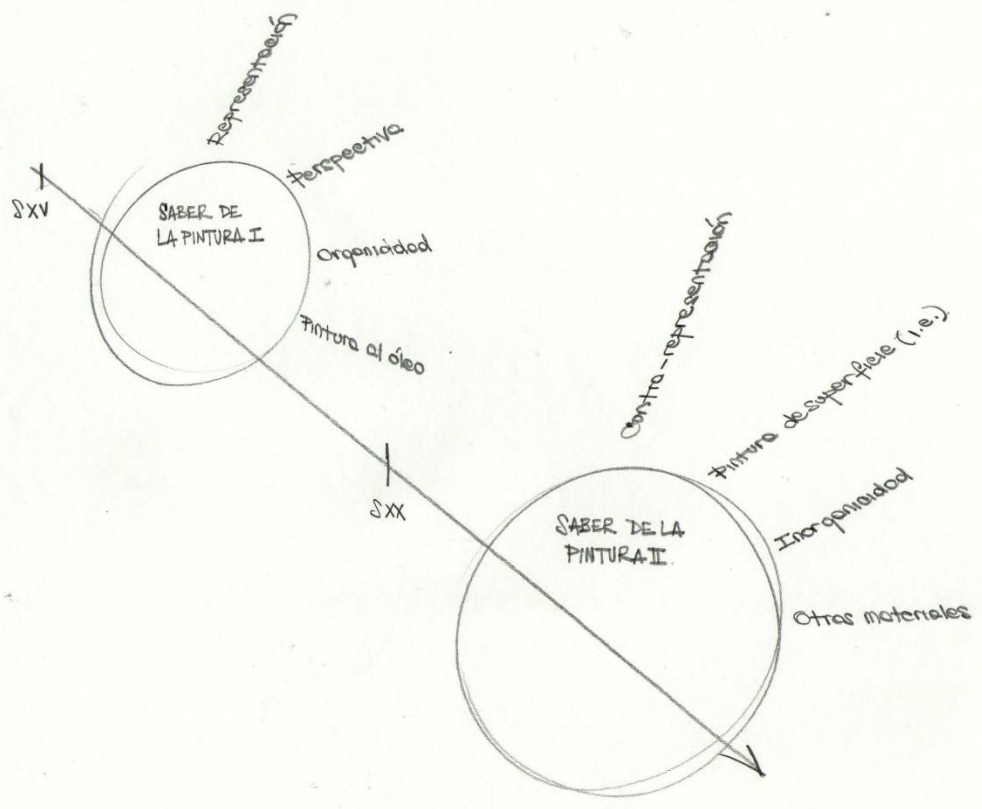
Banto → muerte del arte

Bourdieu → juego o campo del arte y la ilustración

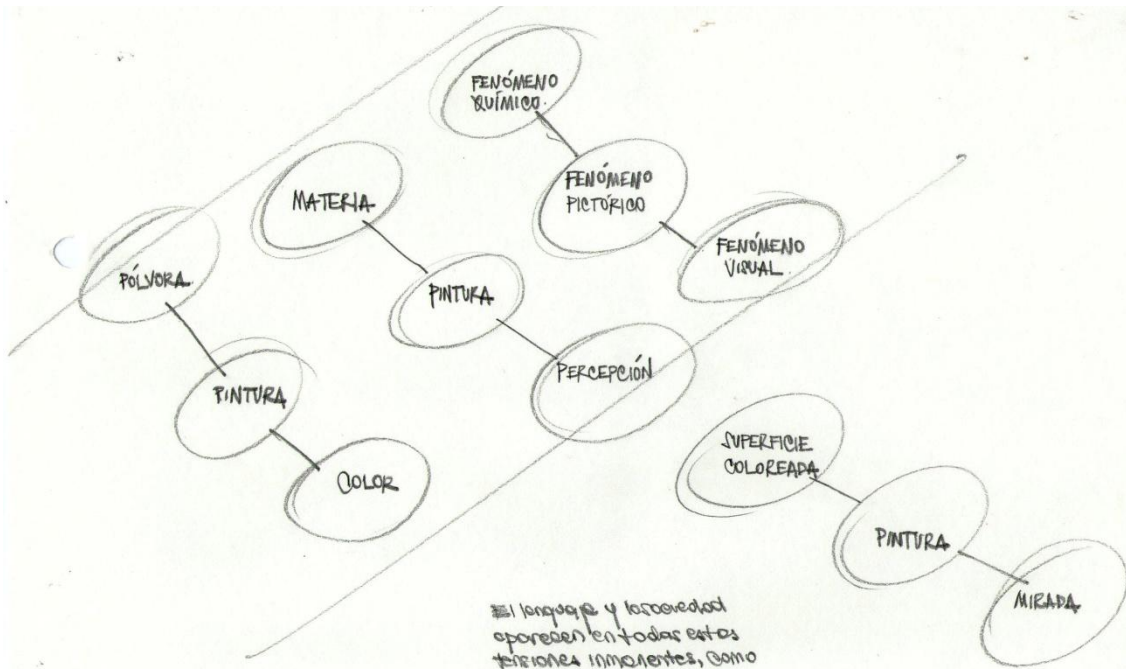
↓ ¿esto se cristaliza en el engaño a  
Zeuxis de Parrasio?



TE 20 (P) 10/14



TF 2x (PINTURA II)



TF 28

El lenguaje y la conciencia  
 aparecen en todas estas  
 tensiones immanentes, como  
 momentos y lógicos, y  
 empíricos



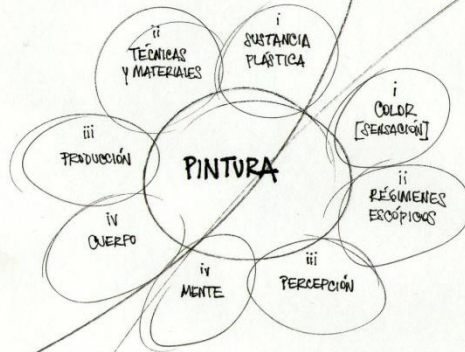
La pintura es fenómeno

La pintura es un fenómeno

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

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

La pintura se ofrece como síntesis de la vieja dicotomía filosófica mente-cuerpo: poraje lleva en sí, como producto, el resultado de un trabajo zina manual (cuerpo que ha habido pinturas realizadas hasta con los genitales) corporal. Es por eso la pregunta de la tradición ~~es~~ - que hay vive en el sentido común - sobre si la habilidad del maestro pintor reside en su mano o en su mirada.



Las categorías más afectadas (por próximas) al fenómeno de la pintura son las que se movien en esta tensión, esto es que nombran ~~estados~~ estados mentales (visuales, escópicos, perceptuales, cromáticos, espaciales, etc) que encuentran su correlato ~~o~~ que han sido producidos o actualizados por fenómenos materiales (corporales, procedimentales, físicos-químicos, superficiales, etc).

# PINTURA EN CORDOBA.

TF 42

**Abstracción lírica**  
Temañini, Cuiaslo, Corzano.  
[maestro curado por G. Gutnisky]

**Realismo**

Montegoni / Dayer  
Forstou / Cerrito  
Avelanes

**Abstracción geométrica**

Gutnisky  
Moisset  
Froenza & Pericé  
Pizarro  
Aresta  
[curado X Osofido]

Guggen  
Chasseing.

**Textil (text)**

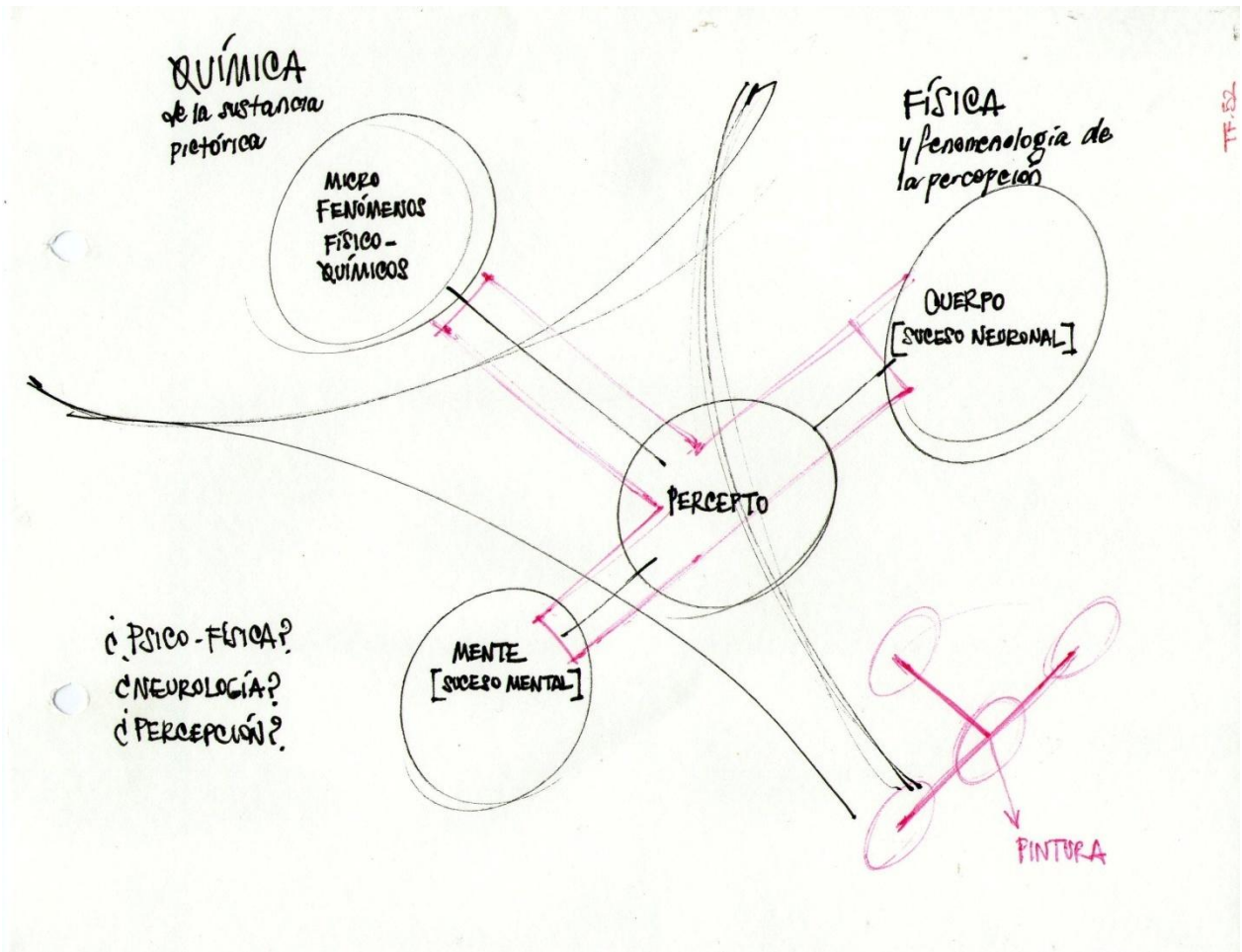
Bad painting  
[Neo-figuración]

Montien Cuelo (Jorge?)  
Yenas Alongo.  
Boena  
Crespo.

G. Oberto.  
M. Torreta  
J. A. Juarez  
↓  
Ma. P., Odasco.

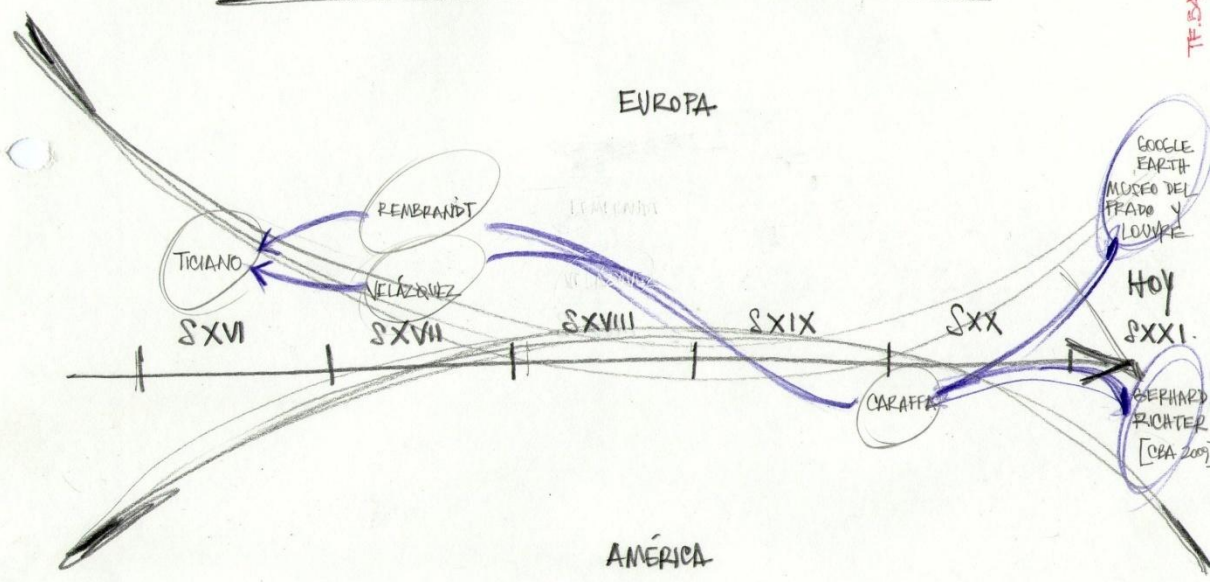
**Informalismo**

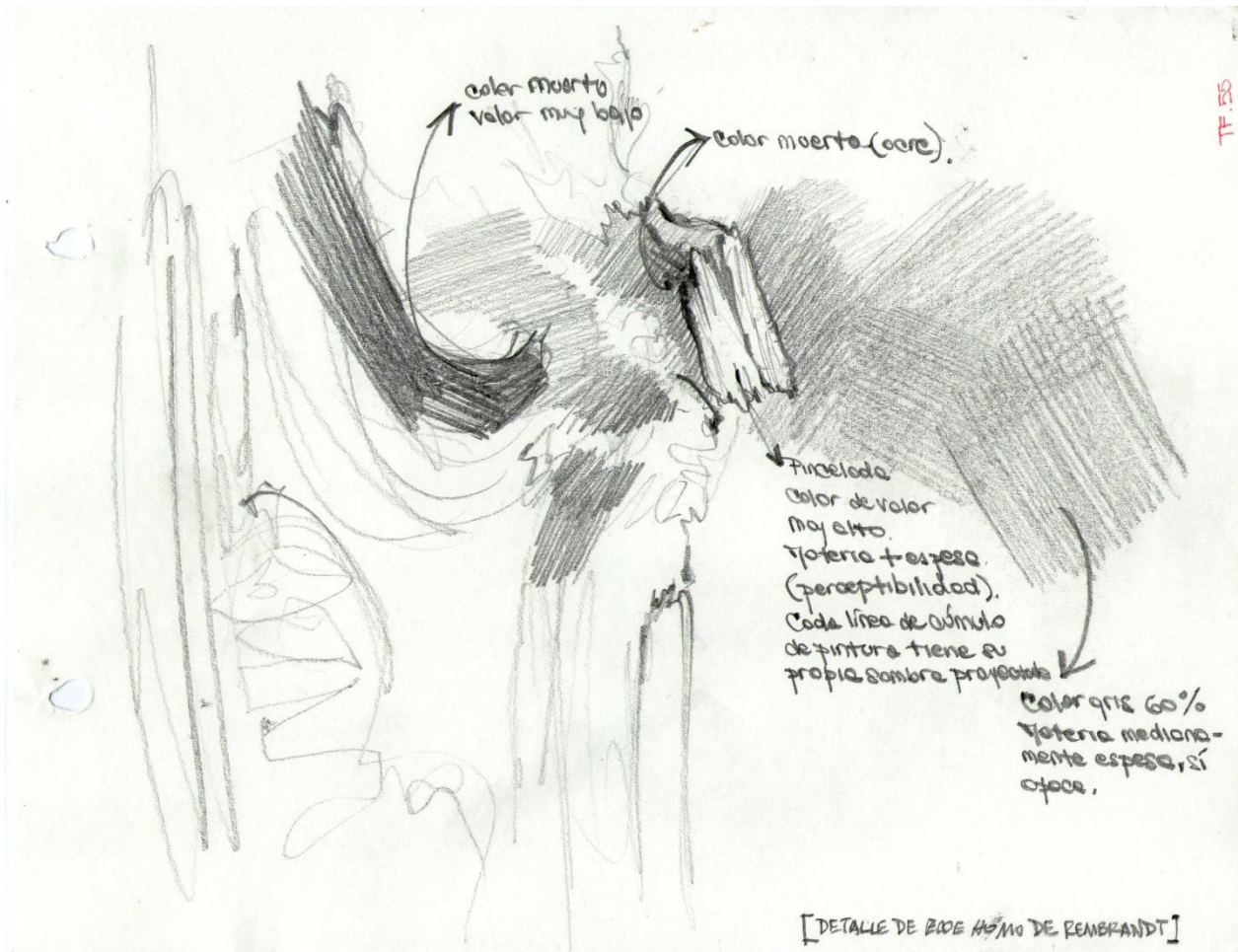
Sehembengraf.

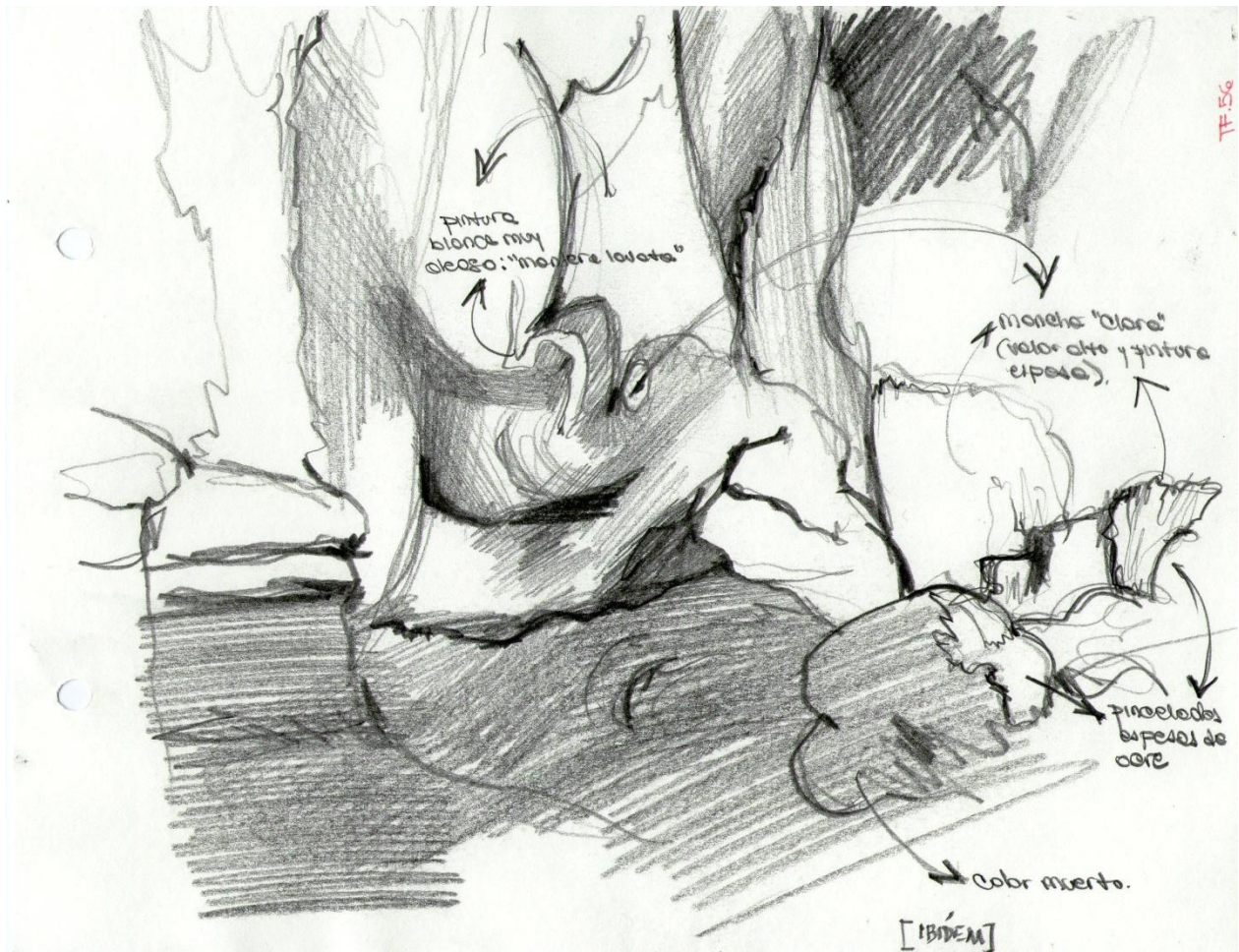


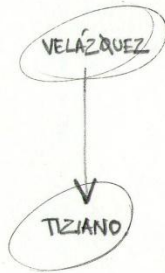
# ARTÍCULO «PINTURA Y REPRESENTACIÓN»

TF 234





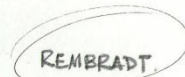




Forces ser que lo pintora de Velázquez lleva menos cantidad de materia que la de Rembrandt.

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

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



pintura como excremento

TF 13

Ahora, aquí y allá, dependiendo el caso se observan pinceladas por lon de searp - de mucha materia oleosa (transluída o mezclada heteroamente) y en otras zonas sobre todo para la carne (y más aún en las zonas de carne colindantes con otras sectores del cuadro) se vean pinceladas más secas, con pintura menos transluída, más opaca, grumosa.

### ¿Usted sabe que es un bastidor?

Un bastidor es una obra artesanal cuidadosamente armada, con la seriedad y conocimiento que solo se consigue con años de aprendizaje. La vida del bastidor es muy larga y en ella alberga muchos nombres que trascienden en el tiempo. En el lienzo, los pintores vuelcan creatividad, sentimientos y hasta su parte más fraccional. **¡Fíjense!—Que importante es un bastidor.**

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

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

#### — TELA 03 »

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

#### — TELA 81 »

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

#### — TELA 19 »

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

#### — TELA 011 »

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

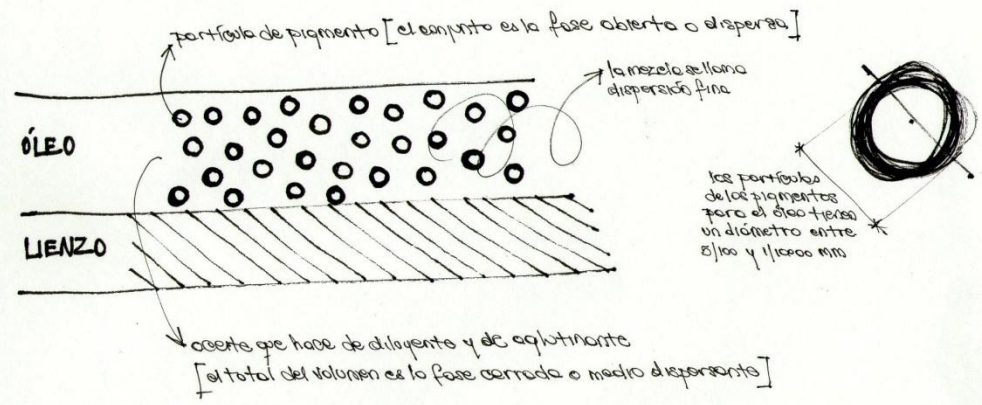
**Por todo esto...Al comprar un bastidor, ¿que va a elegir?**

eso es exacto...

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

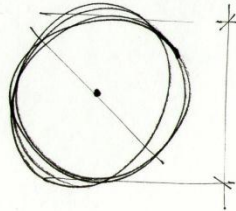
deberían indicar con qué material está hecha la impresión, porque el yeso y la arcilla son vulnerables a la acción de humedad, en las paredes.





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

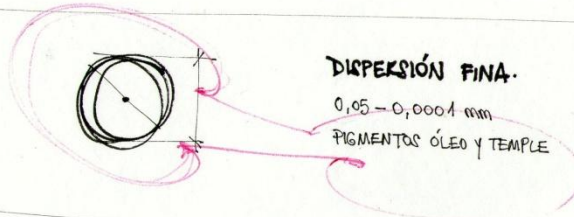
CLASIFICACIÓN DE LOS COLORANTES SEGÚN LA ESCALA DE LA PARTÍCULA COLORANTE



**DISPERSIÓN BASTA**

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

TEGI.



**DISPERSIÓN FINA.**

$0,05 - 0,0001$  mm

PIGMENTOS ÓLEO Y TEMPLE



**COLOIDES O DISOLUCIÓN COLOIDAL**

$0,0001 - 0,000001$  mm

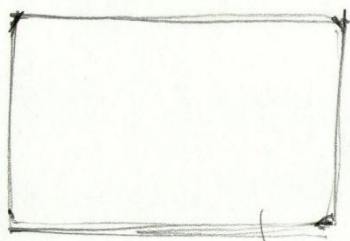


**DISOLUCIÓN GENUINA**

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

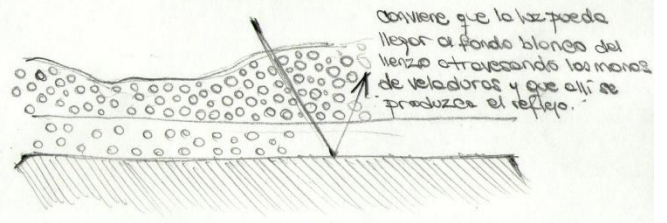
MATERIAS COLORANTES (Tintas textiles, onlinas, colorantes en disolventes y aglutinantes acuosos).

FUENTE: Deemer. pp. 11



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

FUENTE: Doerner, M. Op. cit. p. 19 y ss.



## 2 ITALIANOS

trattato della pittura  
Leonardo Da Vinci  
Aprox. 1485

l'occhio e l'idea  
Ruggero Pierantoni  
1979

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

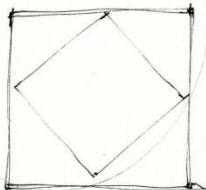
se pintores (algunos no de  
gran maestría) parecen ser  
estudios con igual derecho  
que el tratado.

trattato



F. MENNA.

detecto la línea  
analítica en una  
pintura progresivamente  
onírica [pintura]

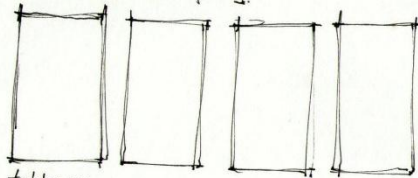


peinture  
pintura de superficie

SXX EUROPA - AMÉRICA NORTE

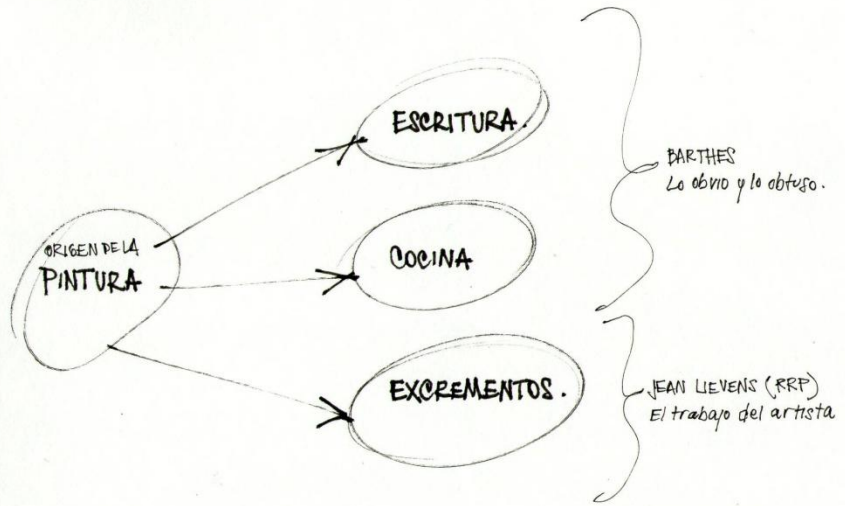
S XXI AMÉRICA DEL SUR.

el desafío de mi TF es llevar  
la pintura de doblado, el  
tableaux, la pintura orgánica  
a la línea analítica [un poco  
como hizo Mondrian la la  
rectitud de Rein, la serie y el  
espíritu del air programa más algunas  
estrategias del conceptualismo  
(como el uso de paratextos) pueden  
colaborar a estos fines].



tableaux  
pintura de  
representación

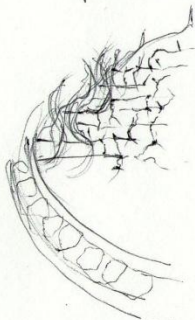
Cf. TF 73 y 88. (01/11)



TF 66

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

- + poroso
- ① El anaqueleado  
Como los celosías  
cristal de la Gioconda



que son más frecuentes  
en fresco; en papotes  
de madera (creo...)

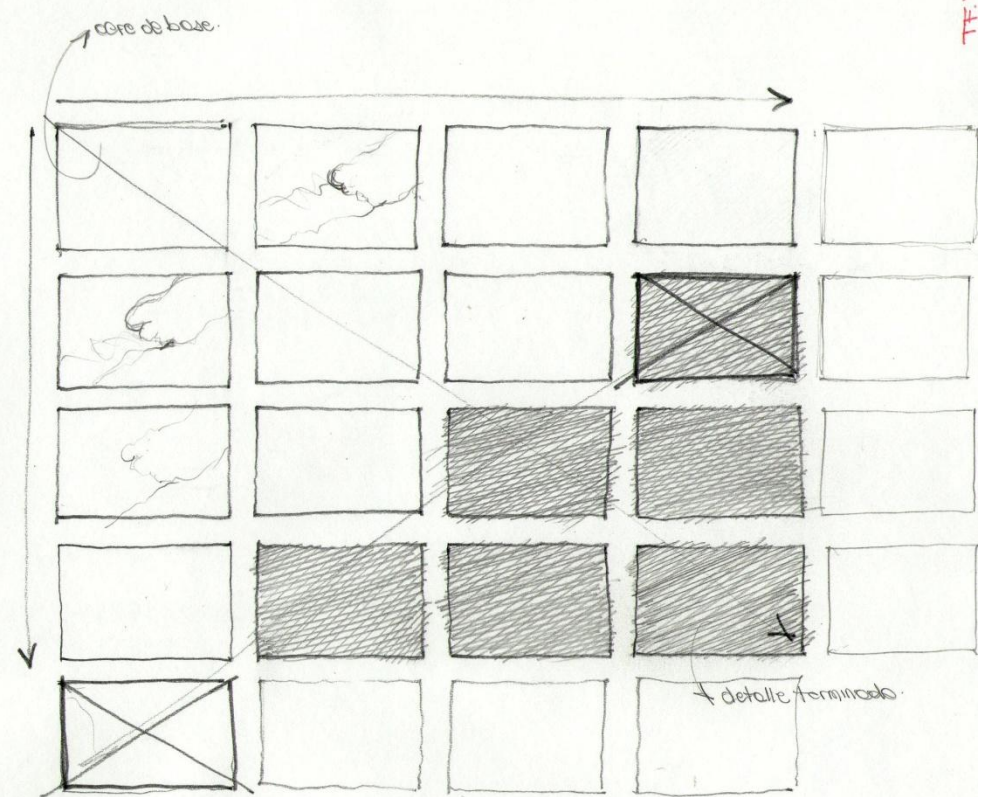
Parece ser un fenómeno que ocurre por el  
paso del tiempo y no tanto por el secado  
de la pintura a corto plazo.

+ acetosa.

- ② El estrado  
más parecido a  
arrugas o pliegues  
o ricas... [Madonna del garafano]



Parece ser un fenómeno más inmediato,  
más próximo a la realización de la pintura,  
en las capas o en las zonas donde se esconde  
mucho aceite



cf. TF. 65



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

eje de la introducción del color muerto.

eje de la primera puesta del color.

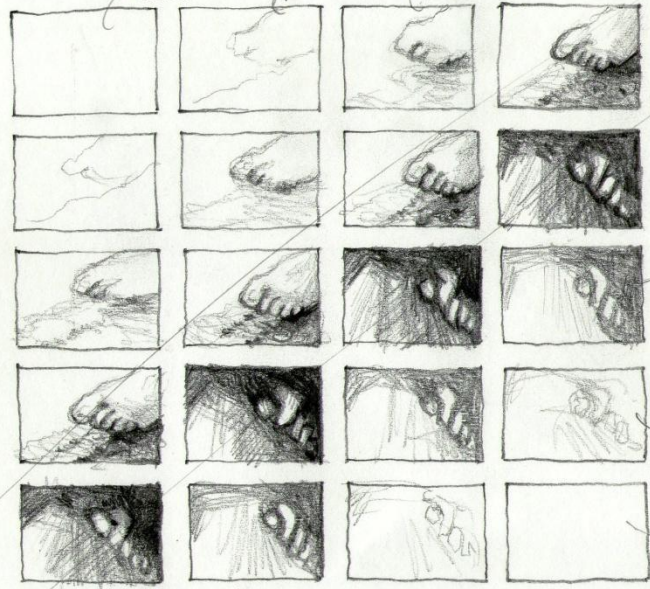
2 ejes de la segunda puesta del color y patina marrón.

eje de la primera puesta del color

eje de la introducción del color muerto.

core de base

Detalle de "La novia judía" Rembrandt



cf. TF. 65

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



Por ejemplo, en las  
fincas el aceite que  
va quedando se le da  
una dureza (tanto al  
pelo como a la corda)  
y tuerce ligeramente a  
los de afuera que contribuye  
certainmente a la torquedad  
y a la distribución irregular (o, en  
nivel microsuperficial) propio  
del estilo toscano.

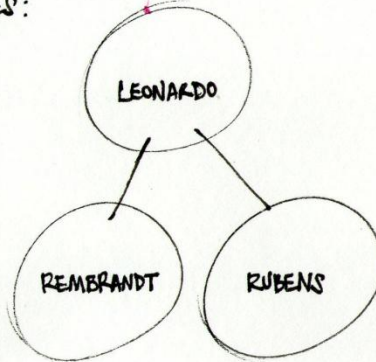
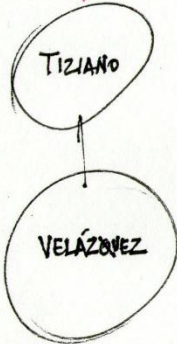
Ocorre lo propio con los  
Olores en la paleta.  
Se ven ensucando, esto es,  
desatorándose, llenándose hacia  
los fierros.

94

CARAFFA

G. PEREZ  
A. PINERO

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



una densidad más pastosa, quizá sin posibilidades de ser edictivada sin remitirnos al proceso que imagino y que X momentos he logrado recrear: retrato con pinceles de Cerda algo ricas y endurecidos por el aceite y se genera como una distribución granulada y transparente de la ~~superficie~~ pintura, lo que permite hacer el ~~señalar~~ sin veladuras.

La pintura (en Caraffa se recuerda este manejo de la sustancia oleosa) está más diluida y lamida con pinceles más suaves. Hay más transparencias, y los ~~señalar~~ se hacen por capas de fundidos del color.

TF. 81

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

Cf. TF. 65 y 71

La técnica de construcción de la grilla es por defecto o por abandono: todas las telas parten del grosor cero de la pintura que no es el bostido en hilos arado sino en un color homogéneo (capa macrométrica). Se abandona una tela y se avanza con el siguiente paso con el resto, el primer bostido o introducción del color muerto. Luego se abandona otra tela más y se hace el planito de valores, con color muerto más blanco y negro. Así se procede, como en el juego de la silla, o en la escondida, continuando la copia pero siempre abandonando una. Al final quedará una especie de palimpsesto racionalizado (geométrico) donde se exhibirá el resultado y su construcción simultáneamente.

→ cada ronda de juego comienza con un jugador nuevo.

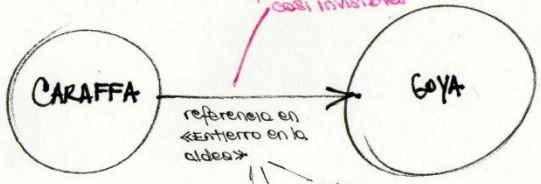
### PERCEPTIBILIDAD

Los blancos siempre más pastosos  
Los negros siempre más oleosos...

generan puntos visuales de atracción al ojo  
percepción de una masa superficial como en espesuras pictóricas.

VELÁZQUEZ  
"pintor de pintores"  
Cf. Zandone. p. 74

REMBRANDT  
"el brillante Rembrandt"  
según Sandrart en  
Rembrandt, el trabajo...  
p. 152



Aunque esta pintura está pintada en una *finis* manier (estilo fino), esto es, una manera de pintar con un grado muy elevado de perfeccionismo y detalle, y las pinceladas son casi invisibles

paleta en elave  
baja  
tema costumbrista  
anecdótico  
hay algo en las formas  
[en los caras de las personajes  
y sus ropajes que recuerda  
a Goya]

# ARTÍCULO «PINTURA Y REPRESENTACIÓN»

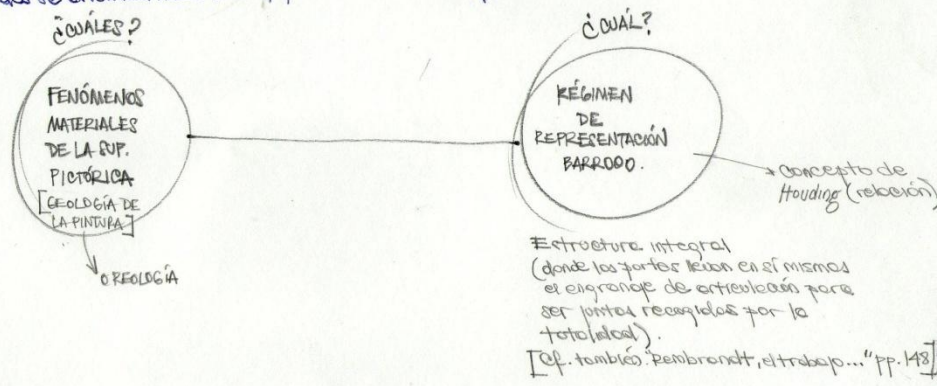
15.1

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

- \* 1. LA PERCEPTIBILIDAD → Análogos y isomorfismos de pintura pastosa en los lienzos que hacen que se perciba el espacio pictórico en una imagen superficial, a partir de esas indicaciones visuales. pp. 222, 182 [Realität]
- \* 2. LOS PENTIMENTI [vinculada a la progresiva transparencia del aceite]
- \* 3. IMPRIMATURA [≠ IMPRIMACIÓN] (O PRIMERAZO) ver. verdadero (una imprimatura local verdadera bajo las tonalidades de la piel).
- \* 4. PATINA [O TONO DE GALERÍA]
- \* 5. SPREZZATURA [por el "esentorno tosco"] [placidez rugosa] cf. Penbrondt, el trab... p. 221
- \* 6. PINTABILIDAD [cf. Penbrondt. pp. 172. y 222] y juego de la sustancia pictórica para imitar las texturas de los distintos materiales.

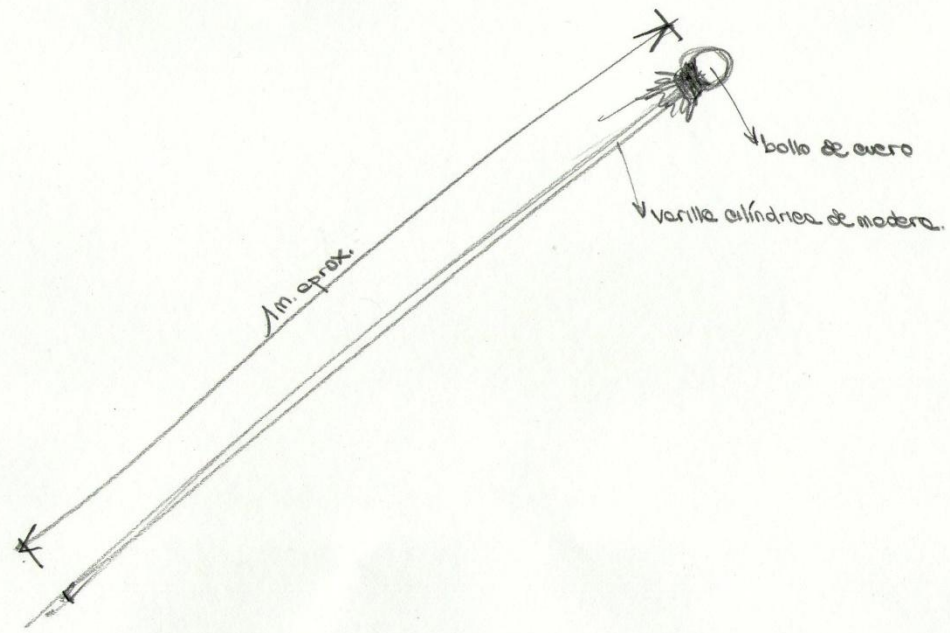
## 7. POLIMERIZACIÓN

- \* Los tres se ajustan al estilo tosco.
- \* Los dos se arremontan hacia la configuración de la unidad pictórica.



MAULSTICK, o MAHLSTICK

TF-38



### 3. Copias del mundo de la pintura

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

### ORGANICIDAD

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

o cortes transversales



<p>¿Cuáles son Fenómenos atribuidos o localizables en la obra AUTOR OFICIO Procedimientos, técnicos y materiales</p>	<p>Superficie de la pintura o obra SUPERFICIE Accidentes presentes en la propia materialidad de la obra.</p>	<p>Receptor. PERCEPCION Efectos visuales</p>
I	Indicaciones plásticas como espas, coqueados, raspados, esquemas, esbumas de pintura. Un relato que refleja la PZ (p. 220)	PERCEPTIBILIDAD. Percepción del espacio pictórico a partir de indicaciones visuales. p. 252. [Rembrandt]
II	Cambios en los tonos de una capa o otra de pintura que PUEDE aparecer o NO en la sup.	
III	PUEDE aparecer en la superficie por defecto (sin otras capas de color debajo) o por medio de la influencia sobre las capas superiores.	
IV	Hecho con barniz o con aceite tintado.	
V	Se manifiesta superficialmente en las contornos toscos o en las plasticidad rugosa.	
VI	Cambios en la textura, brillo, valor, etc de la superficie plástica.	Efecto de depresión aparente al de inabebdo de una pintura.
VII	Comportamiento de una pintura debajo del pincel (es una cualidad de la pintura que se trata de ajustar...)	Aumento de la transparencia de las capas de pintura.
VIII	Proceso de transformación química en lo que las moléculas individuales de un compuesto (monómero) actúan combinadas y reunidas para formar una nueva especie de moléculas de elevado peso molecular (alpolimero).	
VIII	Se sitúan los valores más altos en un contexto de luz, y los más bajos rodeados de penumbra	Aquí se puede oficiar (o jugar) a ser un geólogo o un relojero.

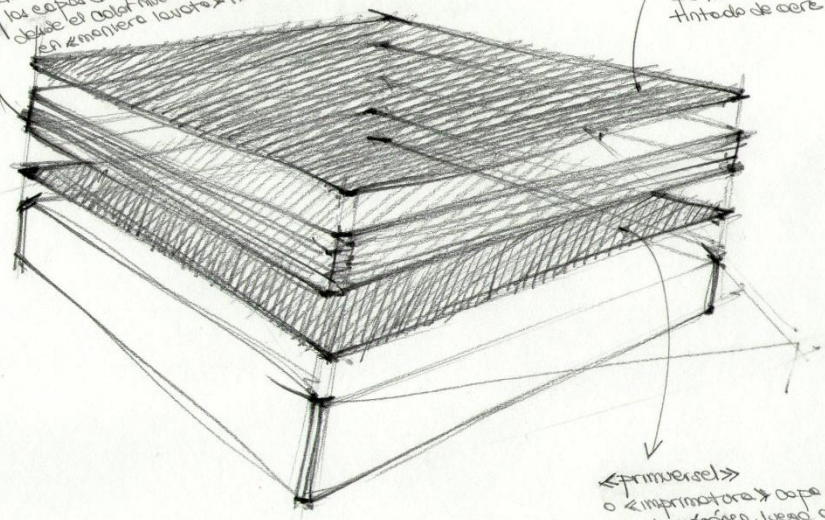
# LA PINTURA COMO SANDWICHE (O SANDWICHE)

entre 2 capas tierras, que contribuyen a la diferenciación de todo lo que sucede entre ellas...

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

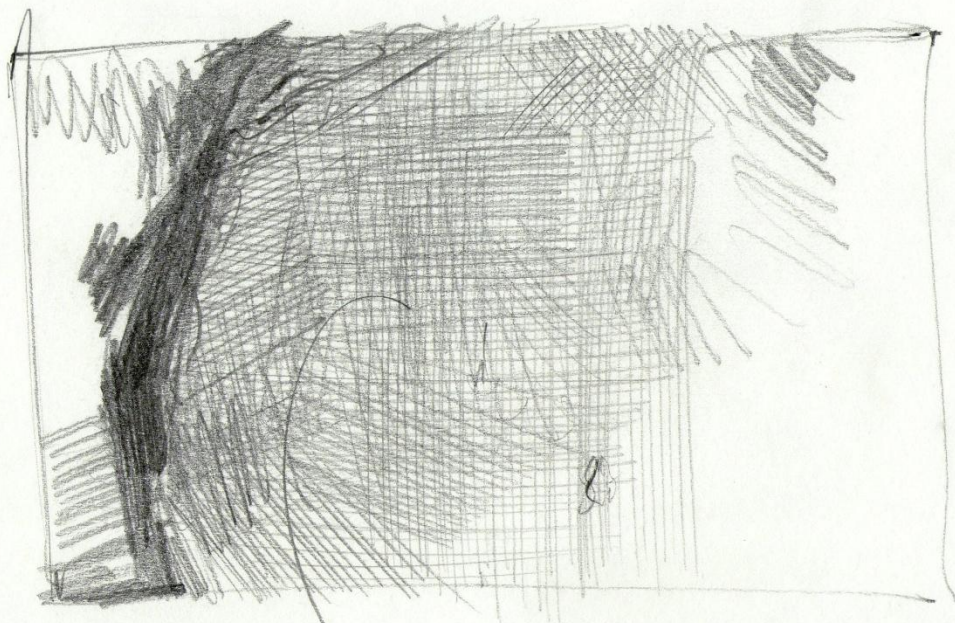
«tono de galería»  
partine de barniz tintado de cere o tierra.

Cada capa es una giornata, o etapas, cerrados donde se trabajaba en etapas y según fórmulas verticales [cf. p. 222]  
y también TF. p. 91.



«primerse»  
o «imprimatura» capa de color homogéneo, luego del primer que era de blanco plomo, de color emonillento o tierra.

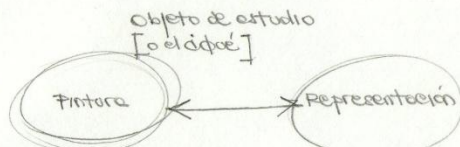
TF-91



→ lo que las superficies de la pintura de Rembrandt hace ver es que se superponen varios capas de pintura espesada con boete y puestas (arrastradas o rastilladas) con pinceles de cerda.

# ESQUEMA DEL PAPER «PINTURA Y REPRESENTACIÓN»

TF-100



Materialidad de la pintura en 3 momentos:

1. Oficio: cómo ha trabajado el pintor la sustancia pictórica.
2. Poética: referido a los fenómenos superficiales.
3. Percepción: cómo se perciben los dos anteriores.

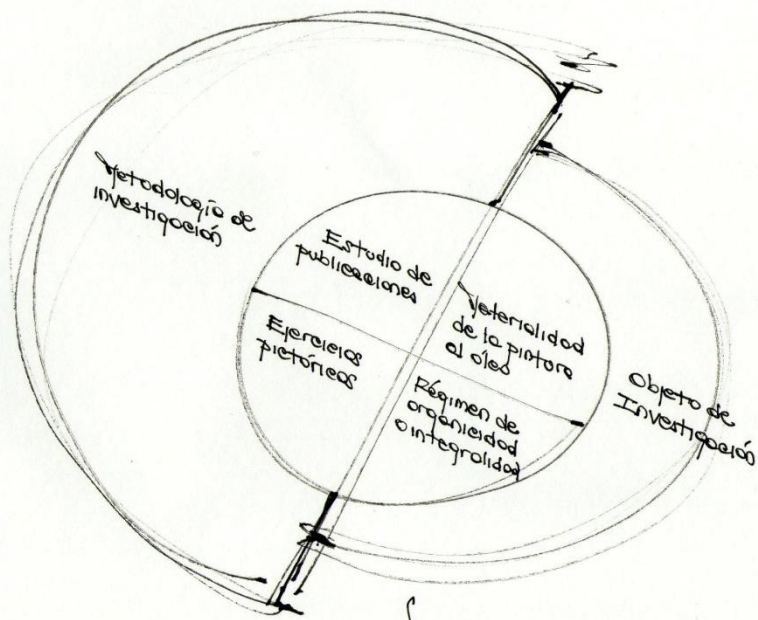
Inscrito en el régimen de la integralidad u organicidad.

[Linker o Adorno]  
Ejemplos: Rembrandt, Rubens y Velázquez.

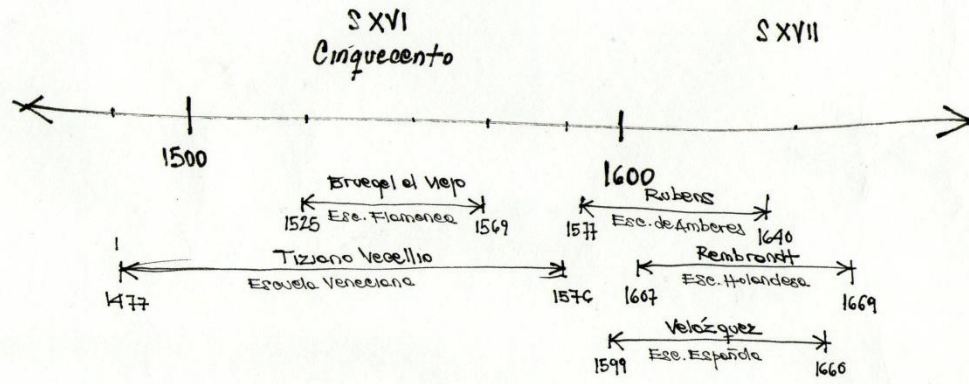
[El intento es profundizar o precisar cómo se establece esta mutua determinación entre la materialidad pictórica y la representación integral u orgánica. En este sentido no hay una tesis a argumentar sino una voluntad de ajustar una tesis ya enunciada por todos.]

Metodología.  
[o el cómo?]

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



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



## Dimensión lingüística de la materialidad pictórica

## 2.1. INTRODUCCIÓN

### PINTURA Y LENGUAJE

¿Es la pintura un lenguaje?

¿Qué relación hay entre la pintura y el lenguaje articulado?  
casos palabras [Foucault, Y. "Las palabras y los cosas"]

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

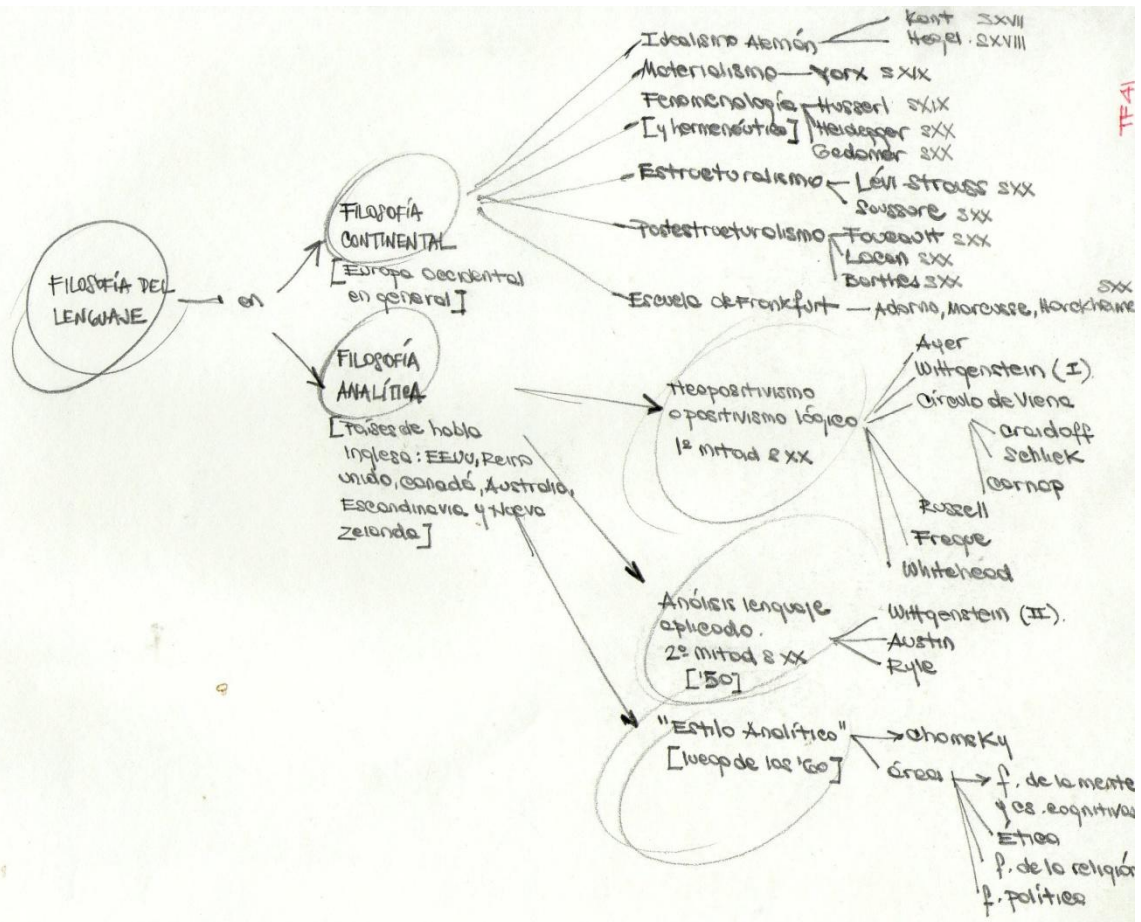
[Verme, F. "La operación analítica en el arte"]

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

### ARTE Y LENGUAJE

1011





TF4

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

AD EXTRA

## 1. PINTURA Y PALABRAS EL OBJETO PICTÓRICO Y EL LENGUAJE

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

AD INTRA

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

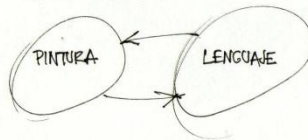
La obra como signo, texto y discurso [Eco, U. "Tratado de semiótica general"; Barthes, R. "Lo obvio y lo obtuso"; Foucault, M. "El orden del discurso"; Fraenka, F. "Ver y entender"; Bourdieu, P. "Para una ciencia de los objetos de arte"; Bazal, V. "Historia de las ideas estéticas (...)"

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

La obra como sistema de unidades regulares y discretas [Genette, F. "La operación analítica en el arte moderno"; Chomsky, N. "Estructuras sintácticas"

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

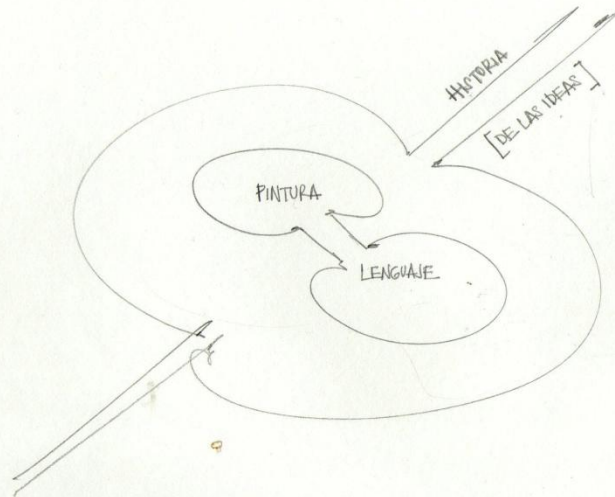
### 1. AD EXTRA



### 2. AD INTRA

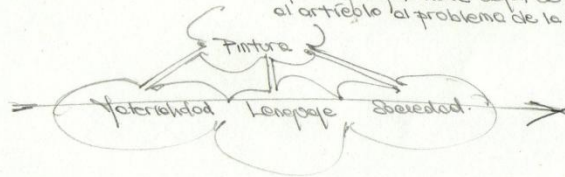


## SOBRE EL ARTÍCULO REFERIDO A LA PINTURA Y EL LENGUAJE



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

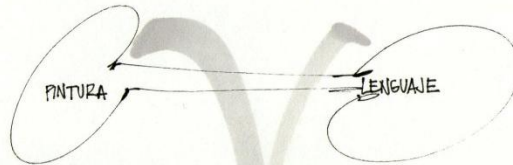
Quizá una de las últimas hipótesis acerca del lenguaje, en las ideas del doble aspecto comunicativo y sus efectos pragmáticos, deben de ser, al artículo el problema de la sociedad.





Esta tensión se trataría de un intento de fricción al raspinar entre ciertas realidades respecto del lenguaje y la pintura.

- |                           |                               |
|---------------------------|-------------------------------|
| A. PINTURA                | A. ékphrasis                  |
| B. MATERIALIDAD PICTÓRICA | B. UNIDADES DE BASE DISCRETAS |
| C. PINTURA                | C. DISCURSO                   |



INTRODUCCIÓN

A. PINTURA

Ai *Alékhphrasis* / *hipotiposis* (ECO, FOUCAULT, WÖLFFLIN, PANOFSKY)  
Aii TEXTO (BARTHES, ECO)  
Aiii DISCURSO (FOUCAULT, ECO, KOSUTH, WITTGENSTEIN)

DESARROLLO

B. MATERIALIDAD PICTORICA

Bi UNIDADES DE BASE (FRANZOSI & PERIÉ, ECO, MENNA)  
Bii ADORNO [ PARA: CURSO DE POSGRADO ]

VERGARA, 2004



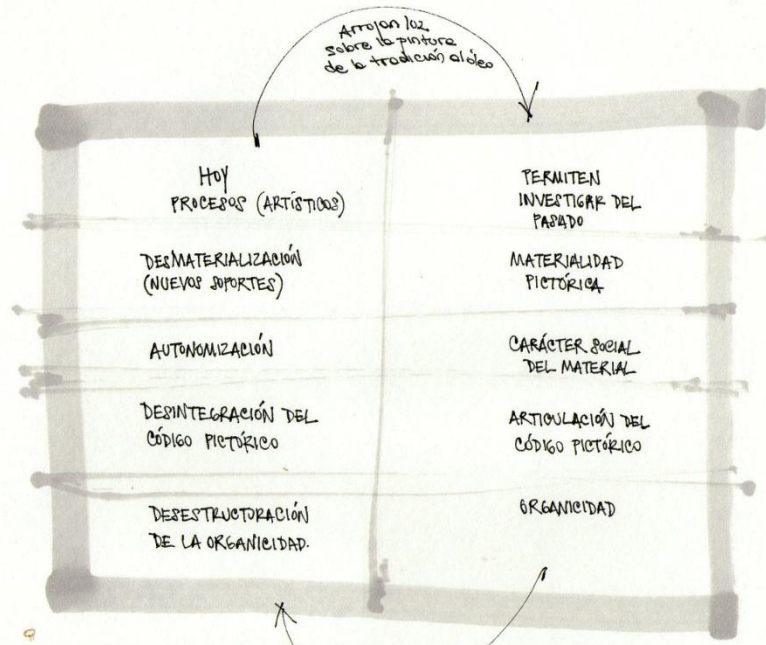
RUBENS, "La adoración de los magos", pintada en 1609, alargada y repintada en 1628-29, 349 x 488 cm.

WETERING, 1997



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

07/09/11



HOY  
PROCESOS (ARTÍSTICOS)

POTENCIAL  
INVESTIGAR DEL  
PASADO

DESMATERIALIZACIÓN  
(NUEVOS SOPORTES)

MATERIALEDAD  
PICTÓRICA

AUTONOMIZACIÓN

CARÁCTER SOCIAL  
DEL MATERIAL

DESINTEGRACIÓN DEL  
CÓDIGO PICTÓRICO

ARTICULACIÓN DEL  
CÓDIGO PICTÓRICO

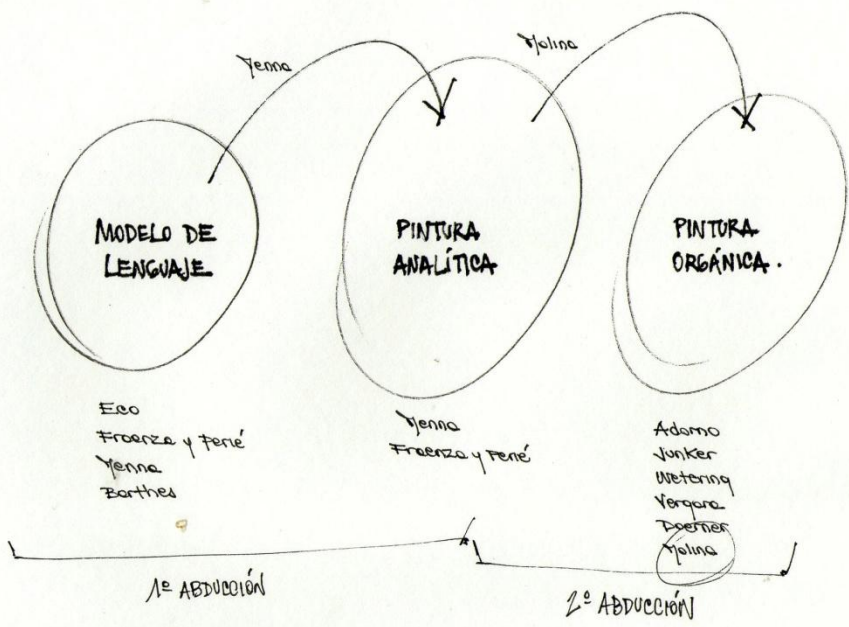
DEESTRUCTURACIÓN  
DE LA ORGANICIDAD

ORGANICIDAD

Articulan luz  
sobre la pintura  
de la tradición al día

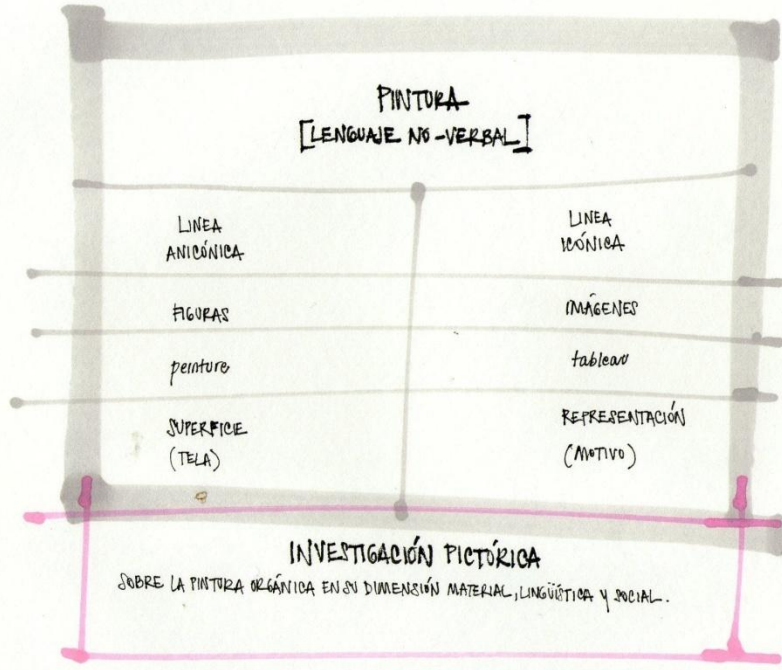
Pone en cuestión estos  
procesos.

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



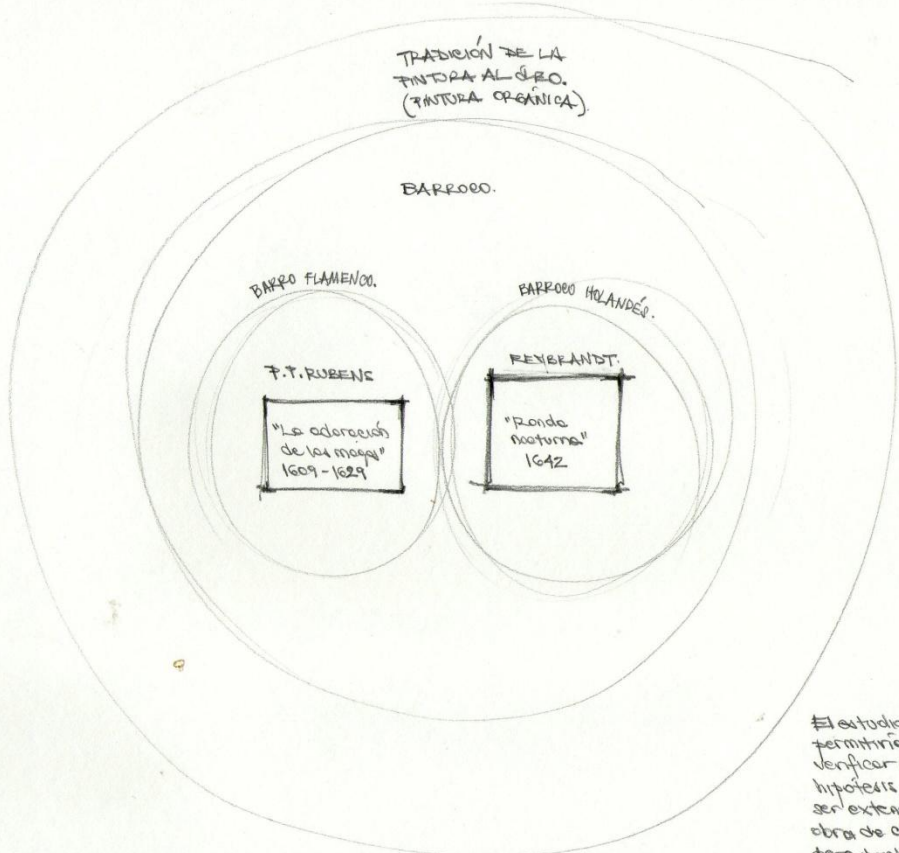


12/09/11



Esta investigación necesariamente tiene que descer hasta las figuras, analizando y desmontando el todo y reduciendo a sus unidades de base (invariantes y discretas de valor oposicionales) para luego reconstruir las operaciones que los artístas en unidades más complejas (de valor significativas) y que a través de ella montan el orden estructural orgánico.

12/09/11

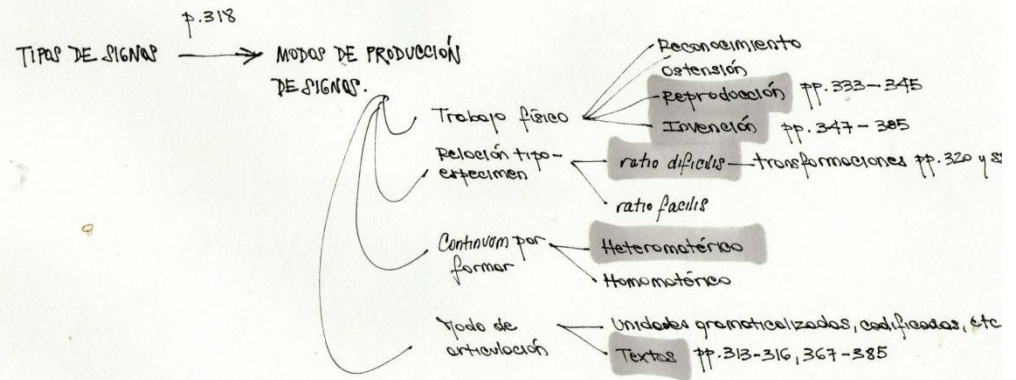
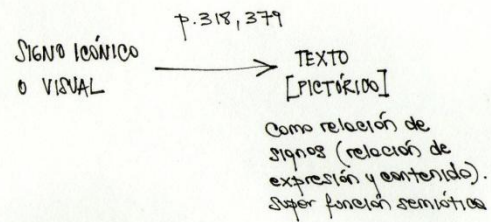


PROBLEMAS EPISTEMOLÓGICOS: POTENCIAL Y ALCANCE TEÓRICOS (EXPLICATIVO).  
 [DOMINIO DE APLICABILIDAD]

El estudio de dos pinturas permitiría elaborar y verificar una serie de hipótesis susceptibles de ser extendidas al cuerpo de obras de arte de estos pintores pero también de pintura barroca y -con muchas salvedades- a toda la tradición de la pintura al óleo...

## 2.1. MODOS DE PRODUCCIÓN SEMIÓTICA

(Eco, 1976).



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

18/10/11

ECO

1968

Estructura abierta

ECO

1976

Tratado de semiótica general

TIPOS DE SIGNOS

MODOS DE PRODUCCIÓN DE SIGNOS.

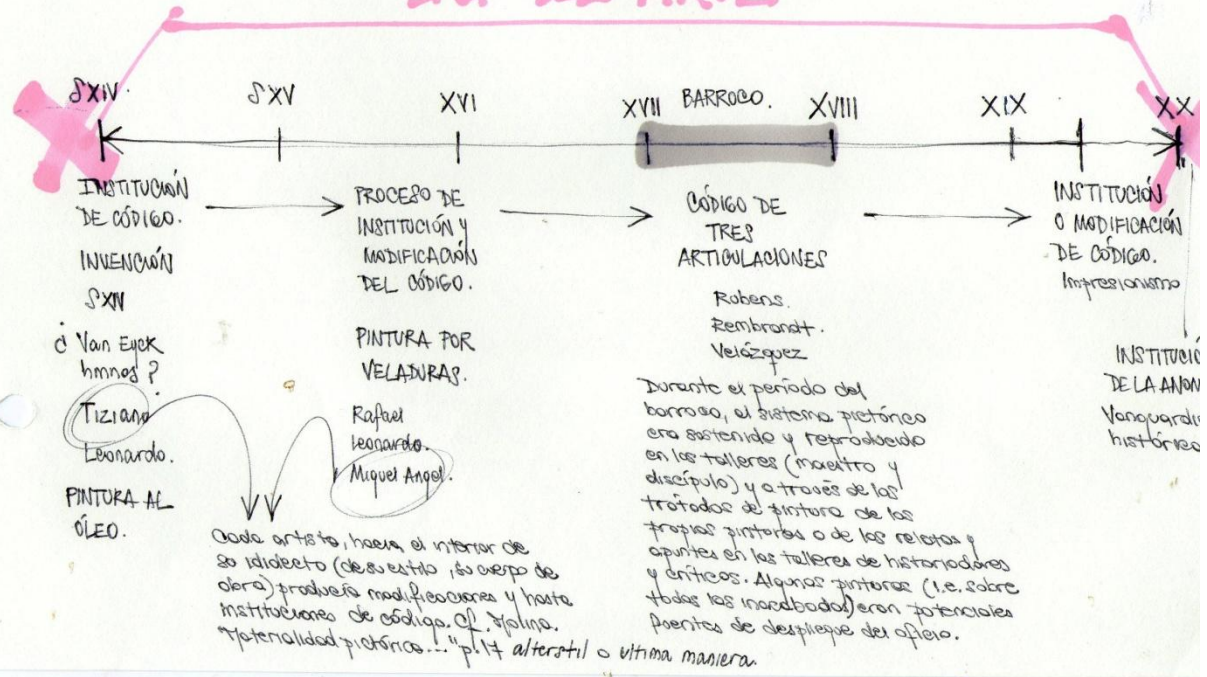
SIGNO ICÓNICO  
(O VISUAL)

TEXTO PICTÓRICO

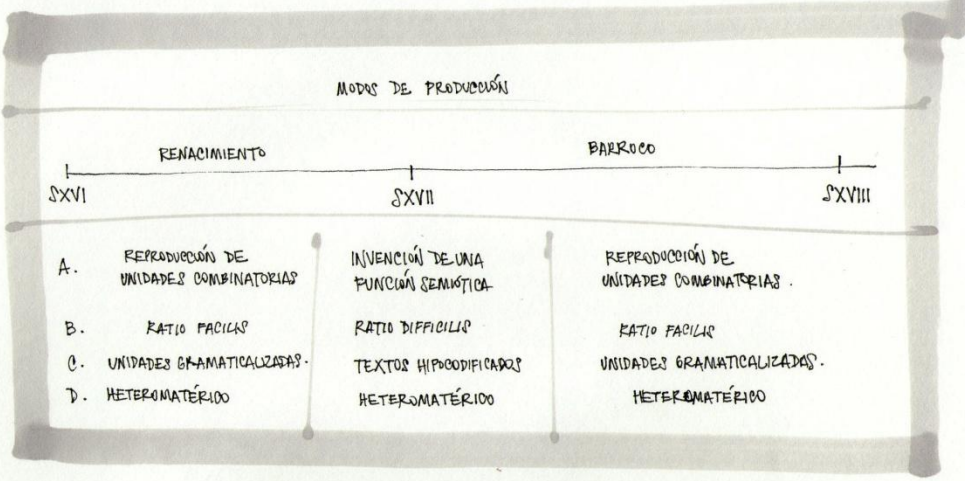
- códigos visuales
- artes plásticas
- figuras, signos, semas
- enunciado icónico

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

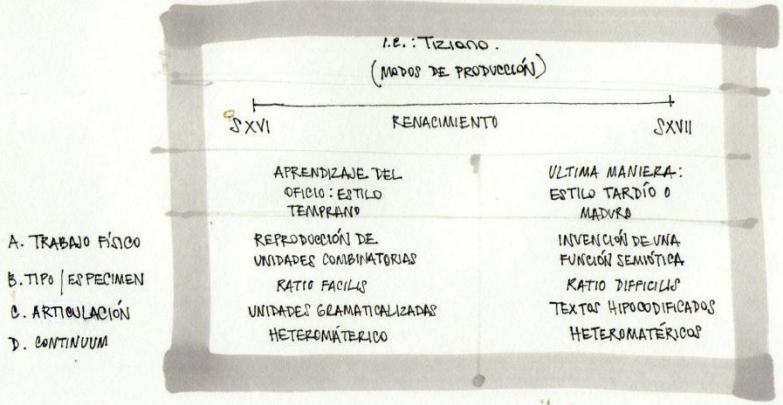
# ERA DEL ARTE



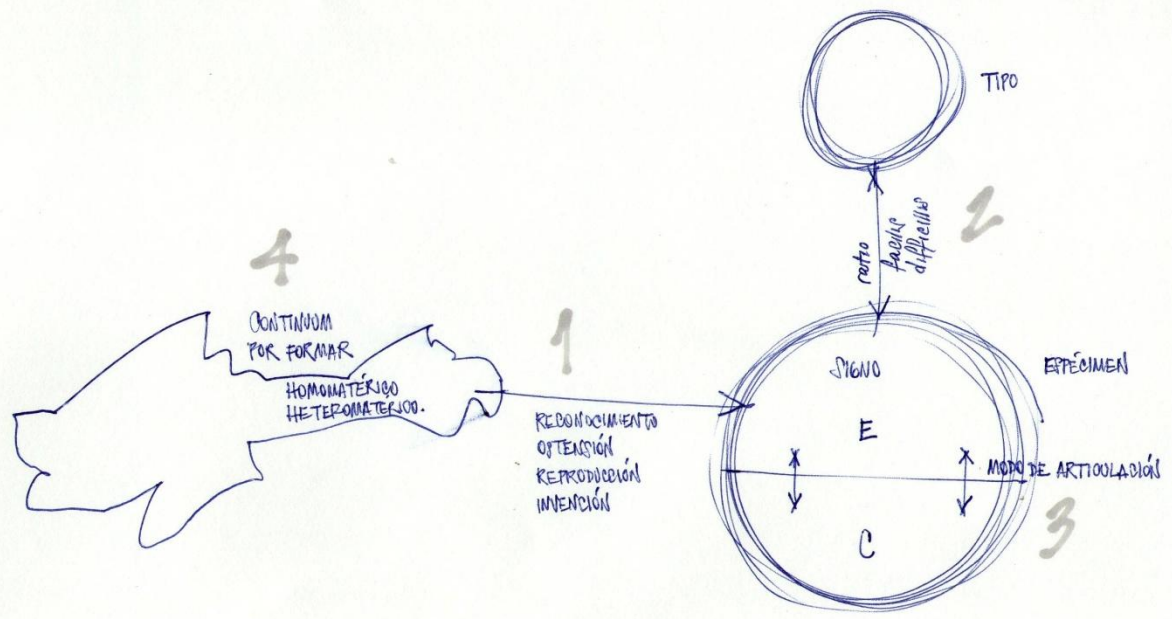
26/10/11



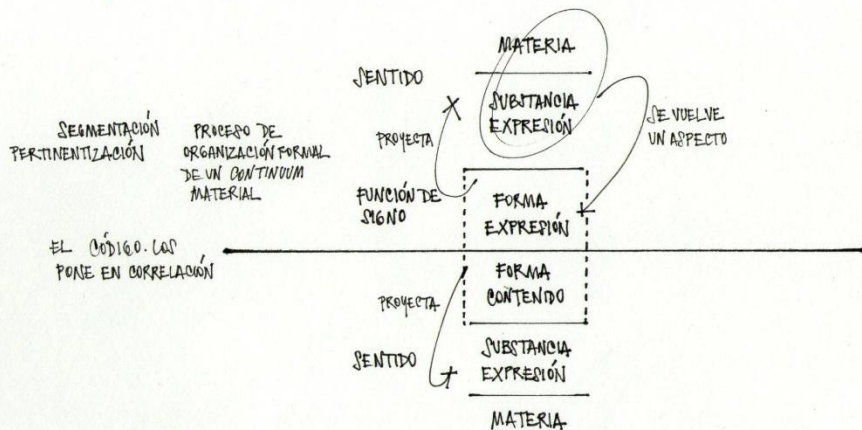
Esta misma dialéctica se da también hacia el interior del estilo de cada artista:



16/01/12



16/01/12



Cf. Eco. 1976. p. 273  
Cf. Hjelmlev. 1943. p. 85

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



FIGURAS PICTÓRICAS:  
LAS VELADURAS

PINTURA EN CAPAS.

- \* Leonardo - Verrocchio. Cf. Doerner, f. 326.  
Copas, baticas intermedias, carnaciones
- \* Copia en "La Virgen de los rocos" Cf. Doerner. p. 327
- \* Tiziano. Cf. Doerner. pp. 328 y 33.  
Carnación. f. 329 y 330.
- \* El Greco. Cf. Doerner pp. 331 y 332
- \* Rubens. Cf. Doerner pp. 333 y 33

FIGURAS.

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

FIGURAS YENNA, F.

12/09/11

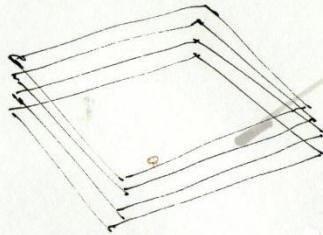
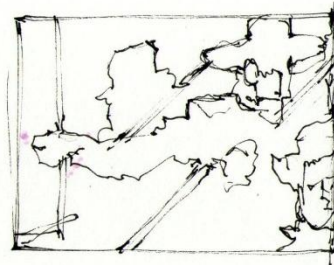
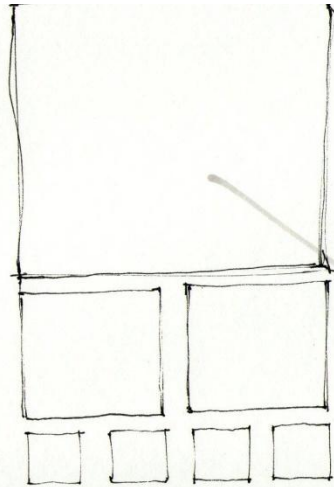
- \* "Unidades elementales del lenguaje visual, carentes de significados denotativos" p. 19.
- \* "Españes elementales carentes de denotación, es decir, de figuras" p. 19.
- \* "Unidades elementales carentes de significado, las figuras y cuyo valor viene dado por diferencias de posición y oposición dentro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

FIGURAS. Yerna, F.

12/09/11.

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

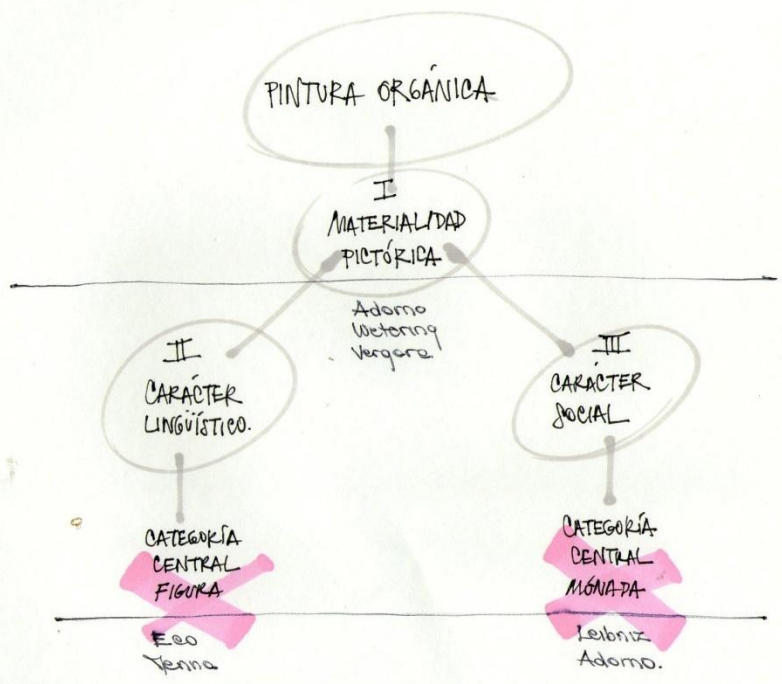
H/09/11



La complejidad de la dimensión lingüística de la pintura orgánica (ese sistema articulado de unidades de base discretas y carentes de significado) es que la cadena sintagmática se estrella sobre la superficie plástica, se superponen todas las capas y se ofrecen de golpe, en simultánea, espacialmente como una sola cosa indiferenciada...

01/10/2011

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



"Se trata de configuraciones materiales que simulan condiciones perceptivas o componentes de los signos técnicos (Kalkofen, 1973, en respuesta a Eco, 1968)"  
- Eco, O. Tratado de semiótica general. p. 291. -

PRIETO  
1966

Mensajes y señales

Figuras

Señales

ECO  
1968

La estructura  
ausente

código

Figuras

Signo  
lectivo

MENNA  
1974

La operación analítica  
en el arte moderno

Figuras

Imágenes

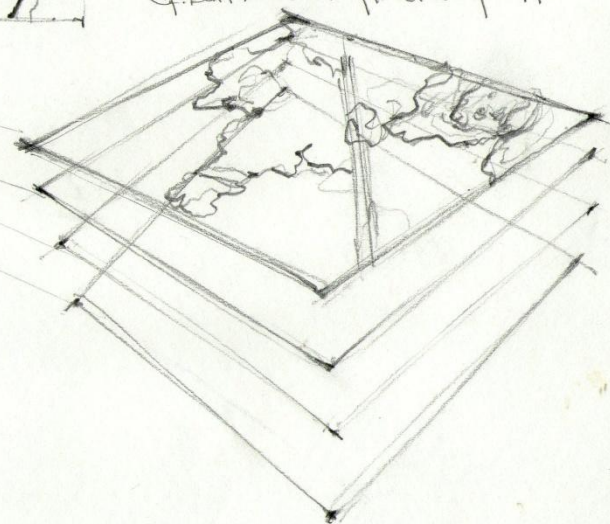
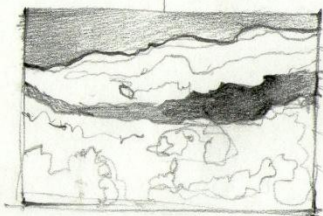
ECO  
1976

Tratado de  
semiótica general

Idiolecto

Modos de producción  
de signos.

Texto



En la pintura clásica se usó las unidades más o menos discretas que se articularon en una combinatoria y ser vinculada así al lenguaje? Podría pensarse que las líneas, los volúmenes o los actos de pintura se corresponden con estas unidades.

Cf. Ferris Hoozee. en Yenne. pp. 23 y ss.

Cf. TF p. 91 y Rembrandt. p. 222

Cf. Yenne. La operación analítica es el arte. p. 20.

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

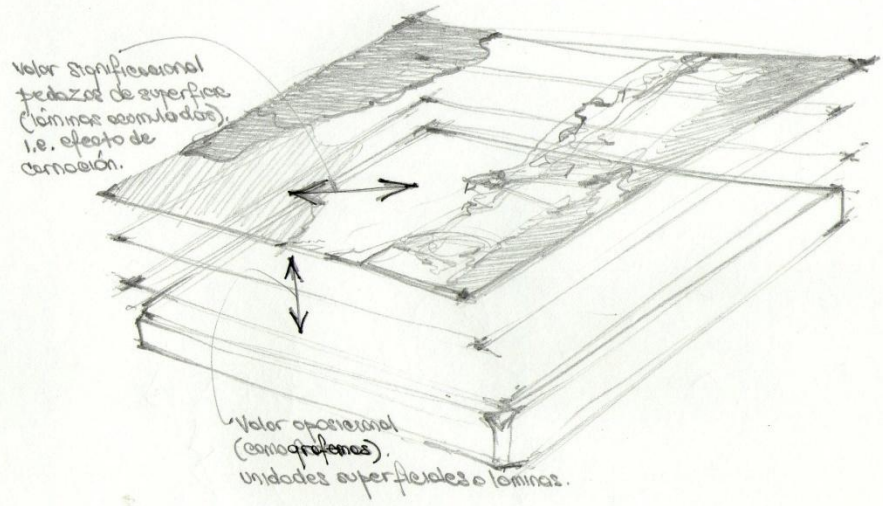
Cf. Barthes. Lo obvio y lo obtuso. p. 247

TF-94

13/05/11

### SOBRE LA DIMENSIÓN LINGÜÍSTICA DE LA PINTURA INTEGRAL AL ÓLEO

[superficie de Fernando Forzosa: valor oposicional (vertical) | valor significacional (horizontal)]



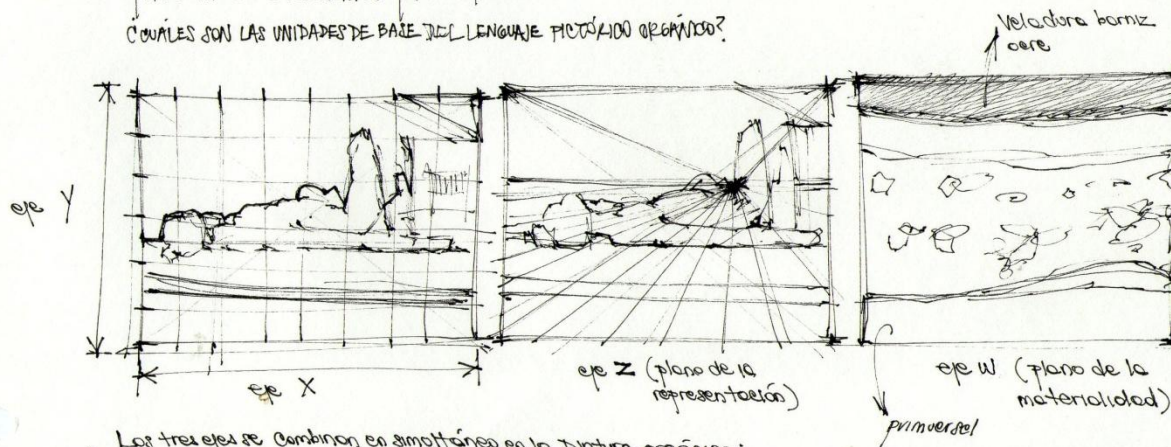
Cf. Yerro. pp. 10 (y nota al pb 7), pp. 11, 12, 20.  
Y en Centrifugas & Centrifugas. pp. 23. y 82.

05/04/11

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

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

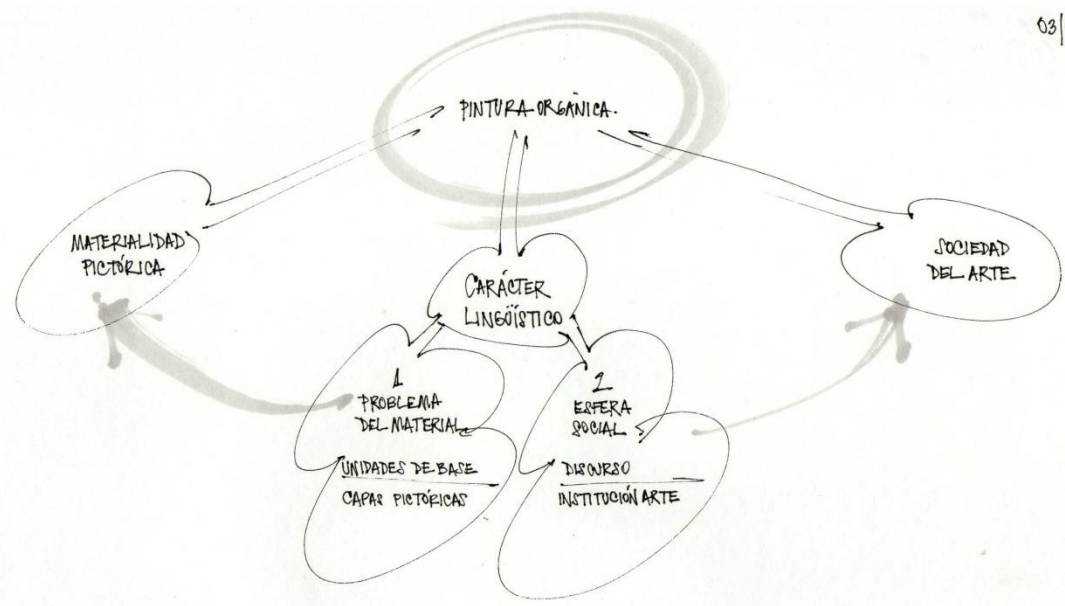
CUÁLES SON LAS UNIDADES DE BASE DEL LENGUAJE PICTÓRICO ORGÁNICO?



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

- 1) El más evidente, a prima vista (el más pregnante), es el plano de la representación. eje Z [virtual]
- 2) Luego, aparece la opacidad pictórica, la superficie sobre la que está deformándose la sustancia pictórica. Artesanalidad de formas y colores.
- 3) Simultáneamente, esa superficie posee una superposición, una articulabilidad en vertical (Z)





### CARÁCTER LINGÜÍSTICO:

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

- Entonces es preciso determinar:
- 1) ¿cómo son estas unidades?
  - 2) ¿cómo se diferencian o qué las diferencia?
  - 3) ¿cómo se articulan?

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

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

Figuras (capas de pintura) [Tema, Frazza & Peró 7.24]



Las relaciones entre  
 las figuras de la  
 pintura orgánicas son:

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

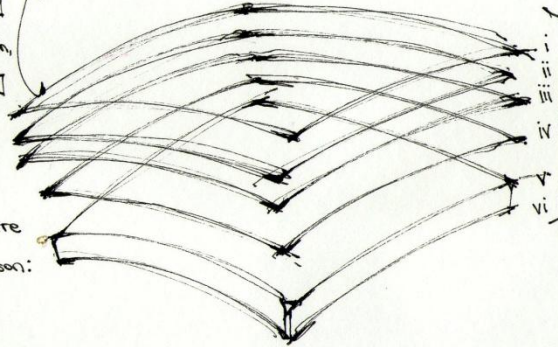


IMAGEN [nivel articulador]

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

FIGURAS [elementos constituyentes]

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

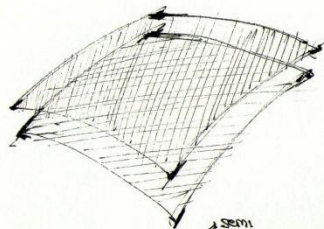
Armar un cuadro analítico de  
 cada una de estas figuras.

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

Relaciones y dependencias internas de las unidades elementales.

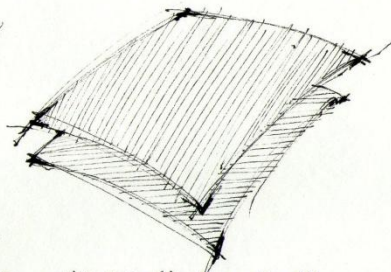
C.P. Viana - 7, 9, 10

## A. TRANSPARENCIA



Una capa cubre a otra pero la segunda es translúcida y deja a ver a través de ella a la primera. Sustancia pictórica ciega y dispersión en veladura.

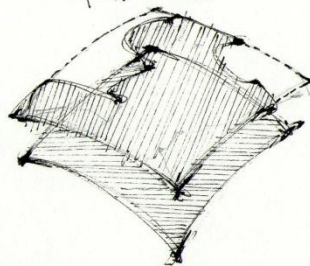
## B. OPACIDAD



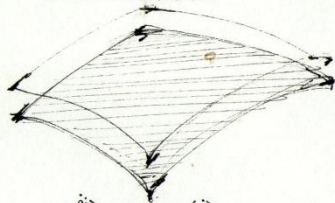
Una capa (ii) cubre a otra (i) pero la segunda (ii) no deja ver a través de ella a la primera (i). Sustancia pictórica pastosa, espesa, y lo tapa al de mayor espesor.

## C. APERTURA

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



## D. IMPERMEABILIDAD



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

## E. SUPERPOSICIÓN / YUXTAPOSICIÓN



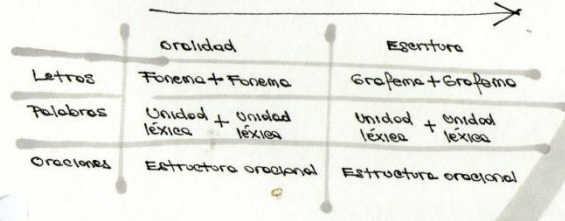
La relación entre las capas es en general de superposición (veladuras: A, B, C y D) o de yuxtaposición, esto es, siempre en la línea abajo-arriba o lado-lado pero que son percibidas en simultáneo (carácter espacial).

## F. COMBINACIÓN DE LAS ANTERIORES

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

# LENGUAJE [PROPIAMENTE DICHO]

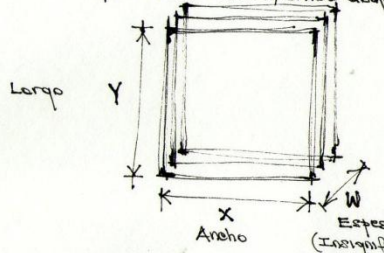
Unidades dispuestas sucesivamente (sucesivamente)  
Naturaleza temporal de la cadena hablada.  
Relaciones sintagmáticas.  
Lógica primero-segundo o antes-después.



# PINTURA ORGÁNICA

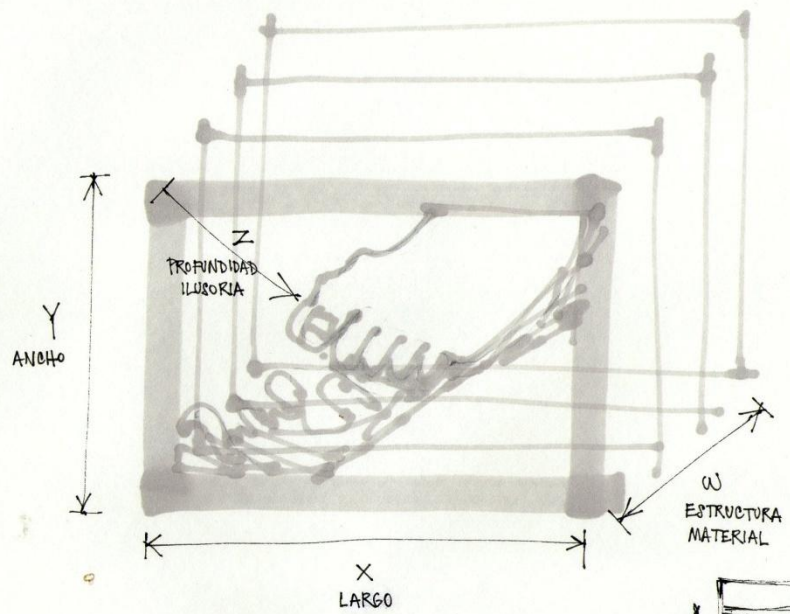
Unidades dispuestas simultáneamente  
Naturaleza espacial (superficial) de la pintura.

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



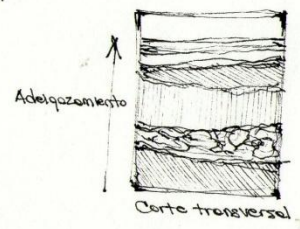
(Insustancial o mucho menor en términos de dimensiones respecto de X-Y, salvo del plano de la representación Z que aparenta desorientación al variar dimensiones reales, pechadas [as del mundo mismo]. Se capta o bien durante la factura de la pintura, en sus restauración o en estudios al microscopio, RX, TAC, etc.)

07/09/11



PROCESO PROGRESIVO DE ADELGAZAMIENTO DE LAS CAPAS.

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

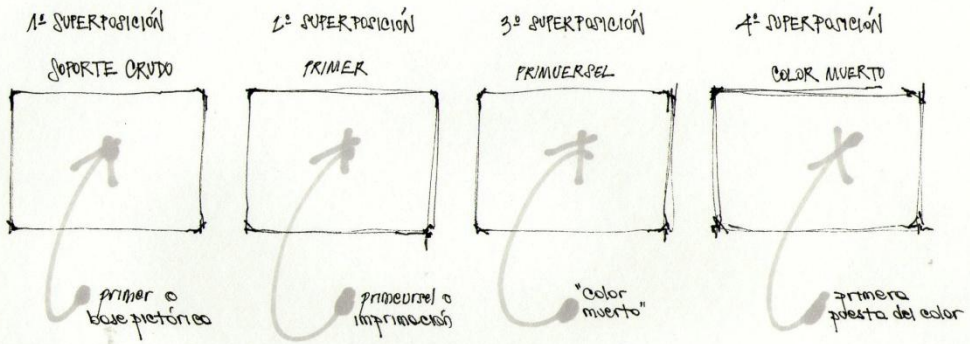


07/09/11

Figura	Medium	Pigmentos	Consistencia	Cromatismo	Técnicas	Función
Soporte	Lienzo Apillera					
Primer	Acete cola etc.	Albayalde Blanco de plomo.	Espesa densa	Amanillento Blanco terroso cero.		Impermeabilizar el soporte.
Base pictórica	Acete Linaza	Cere tierras rojo.	Espesa	cere Anaranjado terroso.		Cromatismo general.
grillage	Acete de linaza Huevo Lacas	Color muerto. Blanco de plomo Negro. Tierras.	Variada. (tixotropia)	Ericromático. Cromatismo desaturado		Planes de luz y sombras. y de la composición
Punto del color	Acetes. Lacas Huevos	Variados:	Oleosa	Variada. (color best)		Color best Perspectiva aerea. Carnaciones.
Petogues	Acetes Lacas Barnices	Variados.	Oleosa	Variada		Correcciones pentimenti

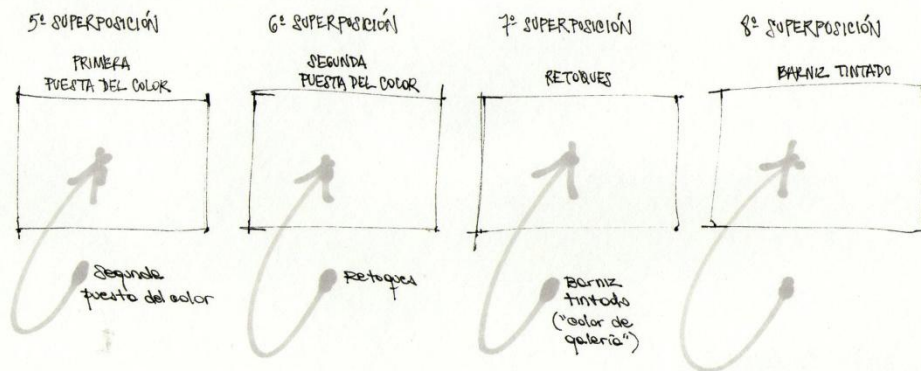
12/09/11

### SECUENCIA DE ADHESIONES



12/09/11

### SECUENCIA DE ADHESIONES:





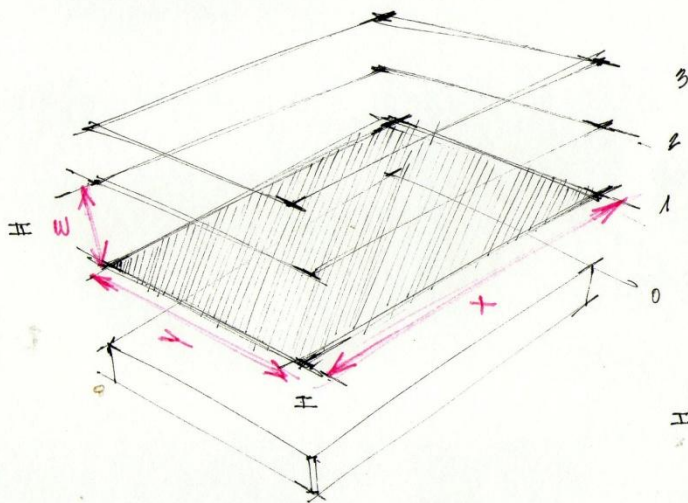
12/09/11

Cf. Yerna. p. 9, 10, 11

L. J. Friezo. Mensajes y señales. Edit. Serx Barral, Barcelona, 1967.

Eco, U. La estructura ausente, 1975, p. 137 y ss.

Eco, U. Tratado de semiótica gen.,



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

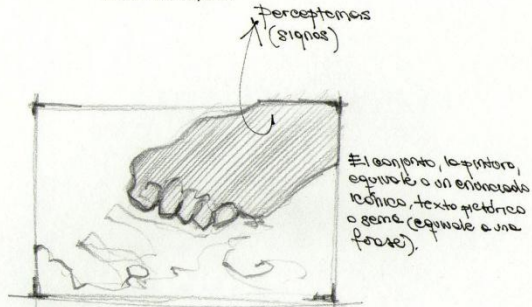
Cada figura obtiene su identidad, su discreción u oposición (valor oposicional) en la amalgama pictórica en virtud de D Características

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

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

12/09/11

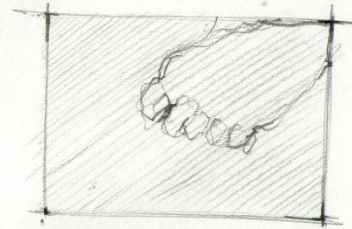
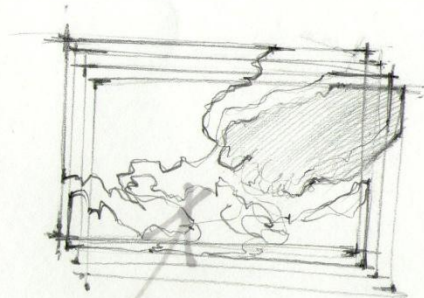
### APARIENCIA SIMULTÁNEA DEL TEXTO PICTÓRICO



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

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

### FIGURAS PICTÓRICAS



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

14 / 09 / 11

### FIGURAS.

	Características generales	En la pintura orgánica: Veladuras.
	No-signos o parte de signos o pre-signos.	Cada veladura por sí sola no constituye una pintura.
	Unidades elementales.	Cada capa de veladura es una entidad.
Figuras.	Diferenciales, discretos o discontinuos	Al microscopio se notan las capas pictóricas.
	Relaciones de posición y oposición	Se ordenan en posiciones de arriba/abajo y se oponen por el cromatismo, la densidad del trazo, la textura, la pincelada, etc.
	Invariantes	Método más o menos instituido
	Entidades lingüísticas abstractas: clases de hechos.	Cada capa es trabajada con relativa desigualdad: e.g. el blanco en <i>grisaille</i>
	Gobernadas por reglas sintácticas o combinatorias de dependencia interna.	Superposición con distintos grados de opacidad y transparencia.
	Forman conjuntos fuertemente solidarios	Amalgama pictórica.
	Carentes de significado denotacional	Esta ausencia de significado denotacional va retrocediendo conforme avanza el cuadro, siendo absoluta en la <i>grisaille</i> y muy baja en la 2ª parte del color.

FIGURAS

Características generales	Unidades de color-forma		Unidades o espas superficiales [Veladuras]
	Color	Forma	
No-signos, parte de signos o pre-signos	Unidades de color-forma que por sí no constituyen los elementos representados.		Cada veladura por sí no constituye una pintura orgánica
Unidades elementales	Se corresponden a las áreas superficiales distinguibles (planos, objetos o partes de objetos, etc.).		Cada capa de veladura es una unidad
Diferenciables, discretos o discontinuos	A la percepción atenta y próxima a la superficie.		A un microscopio
Relaciones de posición y oposición	Posición en el plano X-Y y que remiten a distintos estados o espas de W, posición; yuxtaposición. Oposiciones: cromáticas, valor, textura, etc.		Posición: arriba/abajo, oposición: cromáticas, densidad, textura, etc.
Invariantes	Colores identificados y probables (pigmentos)		Método del óleo (tradición) "Estilo toscano"
Entidades lingüísticas abstractas: clases de hechos.			Regularidad de cada capa: ej. grisaille
Organizadas por reglas simétricas; combinatoria			Superposición con grados de opacidad/transparencia.
Forman conjuntos fuertemente solidarios			Amalgama pictórica.
Carentes de significado denotativo			El sílo es proporcional al avance del cuadro.

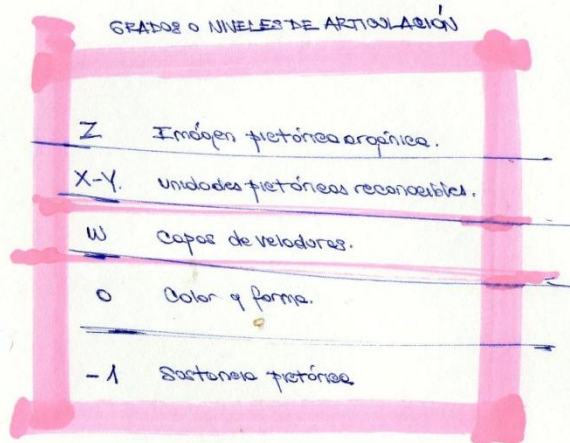
FIGURAS

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

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

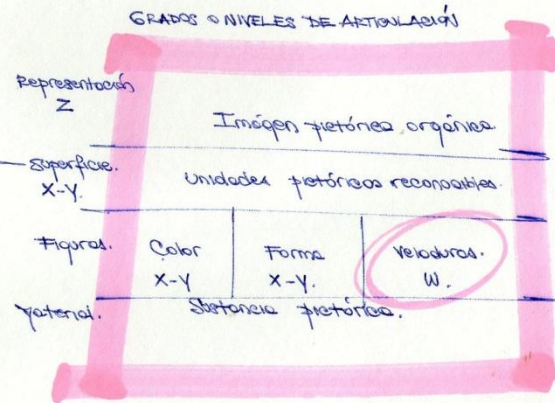
14/09/11

## FIGURAS



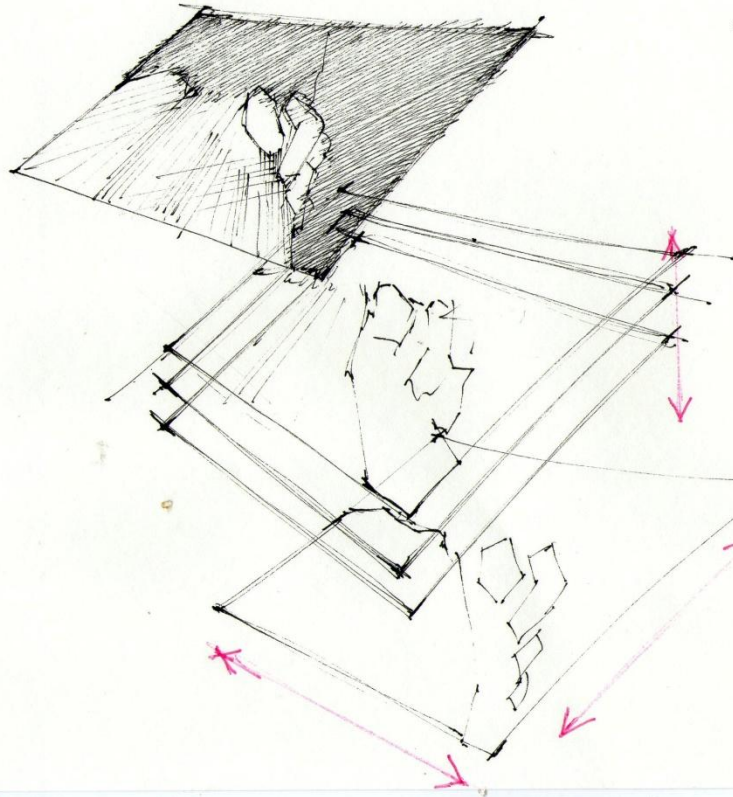
¿ Las figuras en la pintura orgánica  
refieren a unidades cromáticas (cromemas),  
unidades formales (formemas) y a unidades  
superficiales (veladuras)?

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



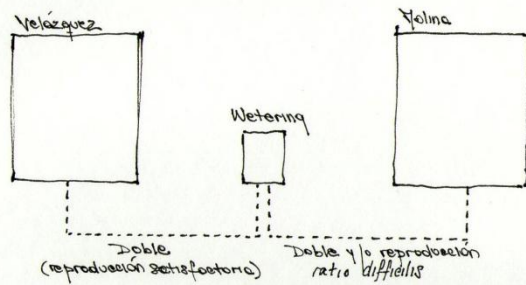
20/09/11

# ¿TRES ARTICULACIONES?

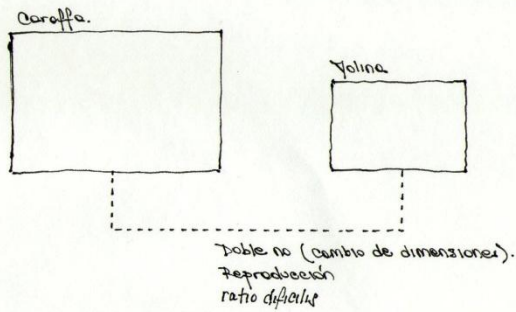


26/09/11

"BUFÓN CALABACILLAS (EL BOBO DE OPIA)"

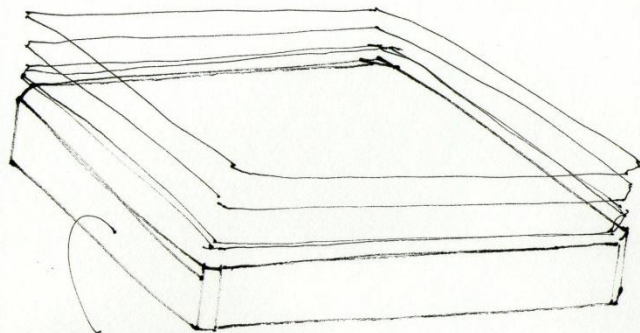


"ENTIERRO EN LA ALDEA"



Of. Eco. Tratado de semiotica general.  
pp. 201, 291, 269-276.

18/10/11



[FIGURAS]  
UNIDADES SUPERFICIALES

etc.

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

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

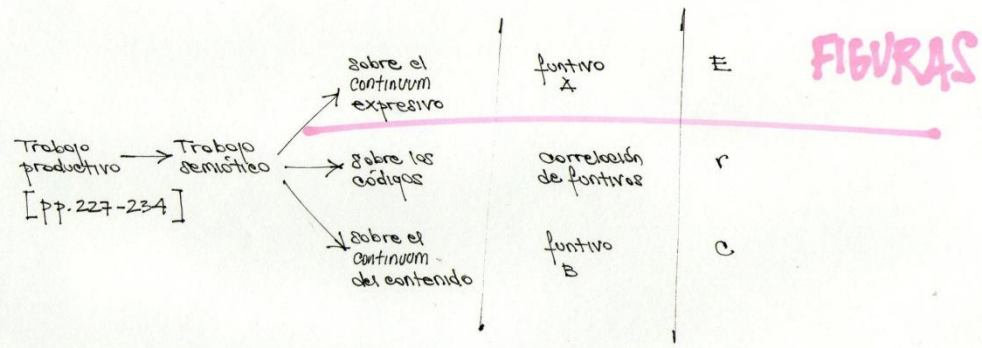
¿LA PINTURA, UN CÓDIGO DE TRES ARTICULACIONES?



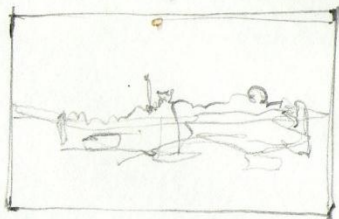
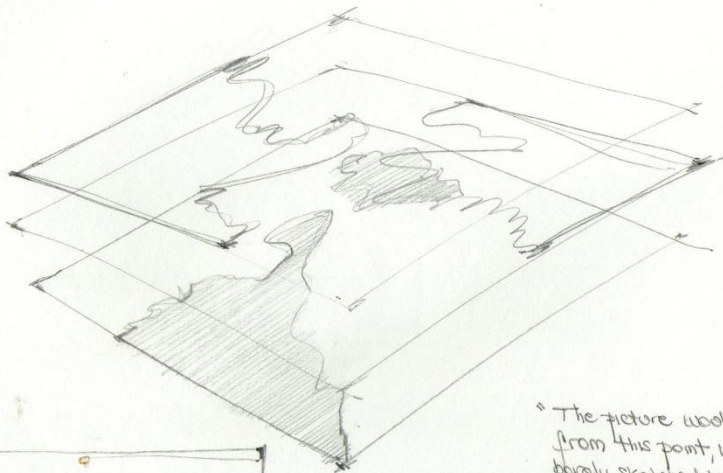
# TEORÍA DE LA PRODUCCIÓN DE SIGNOS.

Eco, V. 1976

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



08/11/11



Camp centre on  
Entierro on la aldea...

"The picture would progress irregularly from this point, with some areas remaining barely sketched in, while others approached the final stage." VERGARA. 2004. p. 64.

(Hjelmslev. Prolegómenos a una teoría del lenguaje) pp. 66 y ss.  
 Proceso de reducción (análisis descomposicional:  
 breaking down) [i] semiótico, del grado a la extensión  
 del sentido, [ii] cuantitativo, de la cantidad de entidades  
 inventadas en un sistema semiótico; y [iii] histórico, en  
 el mundo de la pintura este debe probarse de reducción  
 de [i] y [ii] se ha dado desde la pintura integral hasta  
 el grado cero de la pintura, momento en el que queda  
 en su lugar las figuras pictóricas desde el proceso de  
 reducción se reduce, desde el impresionismo hasta  
 el conceptualismo.

↓  
 extensión  
 (menor significación).

↓  
 número

SISTEMA SEMIÓTICO.

textos	signos	figuras. (parte de signos).
extensión ilimitados	limitados, pero inseparables	reducidos (esencia de significación)
número. ilimitados.	limitados, pero múltiples.	reducidos.

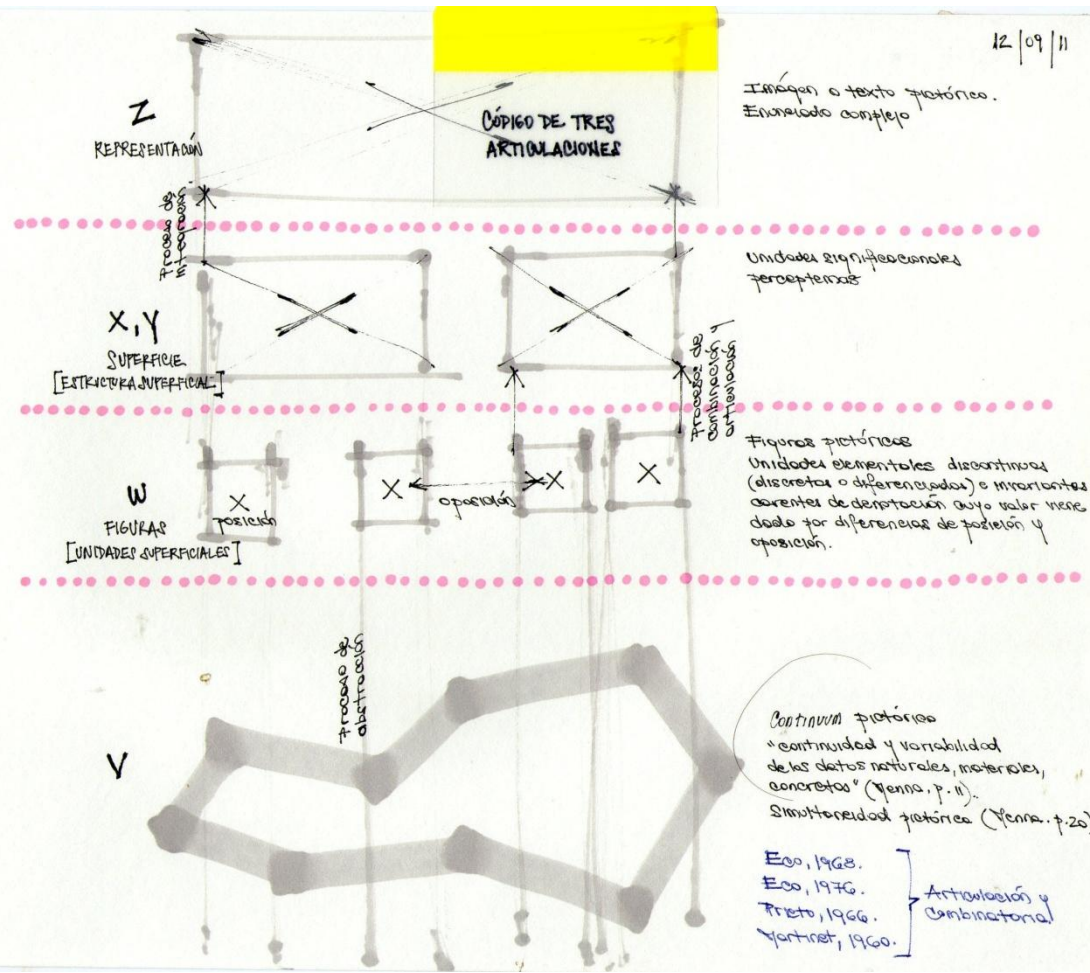
↓  
 portador de  
 significación.

↓  
 no-signos.

12/12/11

R. HJELMSLEV. Prolegómenos ... pp. 65-73

12 | 09 | 11



18/10/11

## 2 ARTICULACIONES

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

1ª  
ARTICULACIÓN

A. Signos icónicos:

«Corno, follaje, cielo, nariz humana,  
pie humano, superficie rugosa, tela, etc.»

B. Emblemas icónicos:

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

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

2ª  
ARTICULACIÓN

Texto pictórico:

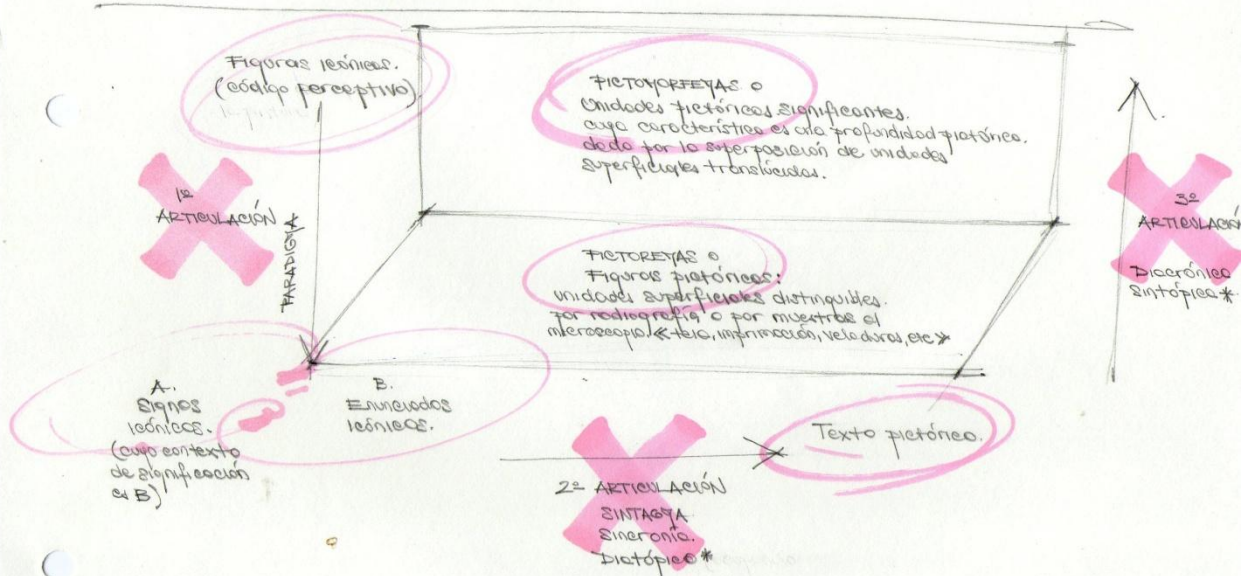
«Un maestro habla a sus  
alumnos en un aula.»

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

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

18/10/11

3 ARTICULACIONES.

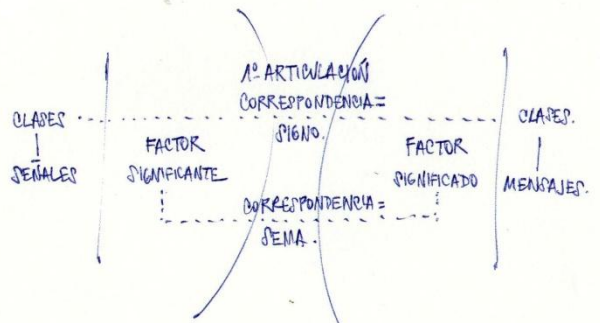


Cf. Eco, 1968 (pp. 282-285)

- \* Diatópico → en diferentes espacios, que ocupan distintas coordenadas espaciales (sobre la superficie pictórica).
- \* Sintópico → en el mismo espacio, que ocupan las mismas coordenadas (los elementos se han dispuesto dicerónicamente, en distintas secciones o gramatas, pero se superponen)

26/10/11

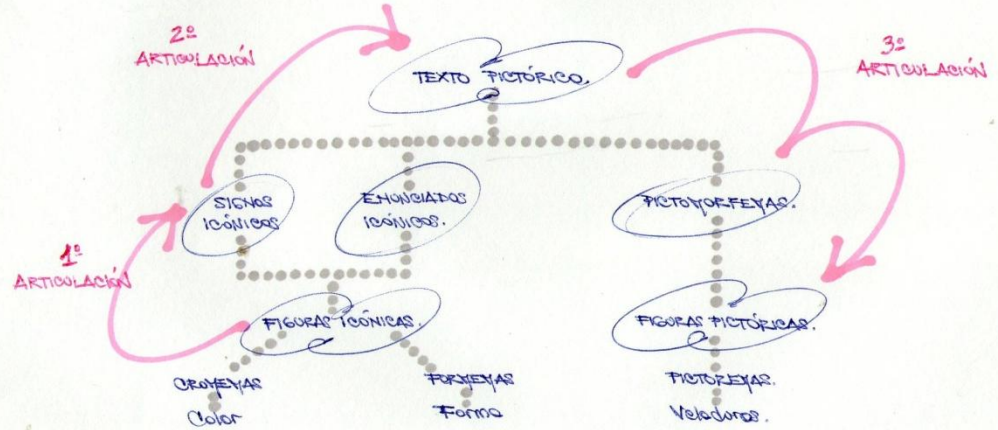
### CODIGO. O SISTEMA.



(PRIETO [pp. 118-119] 1966.)

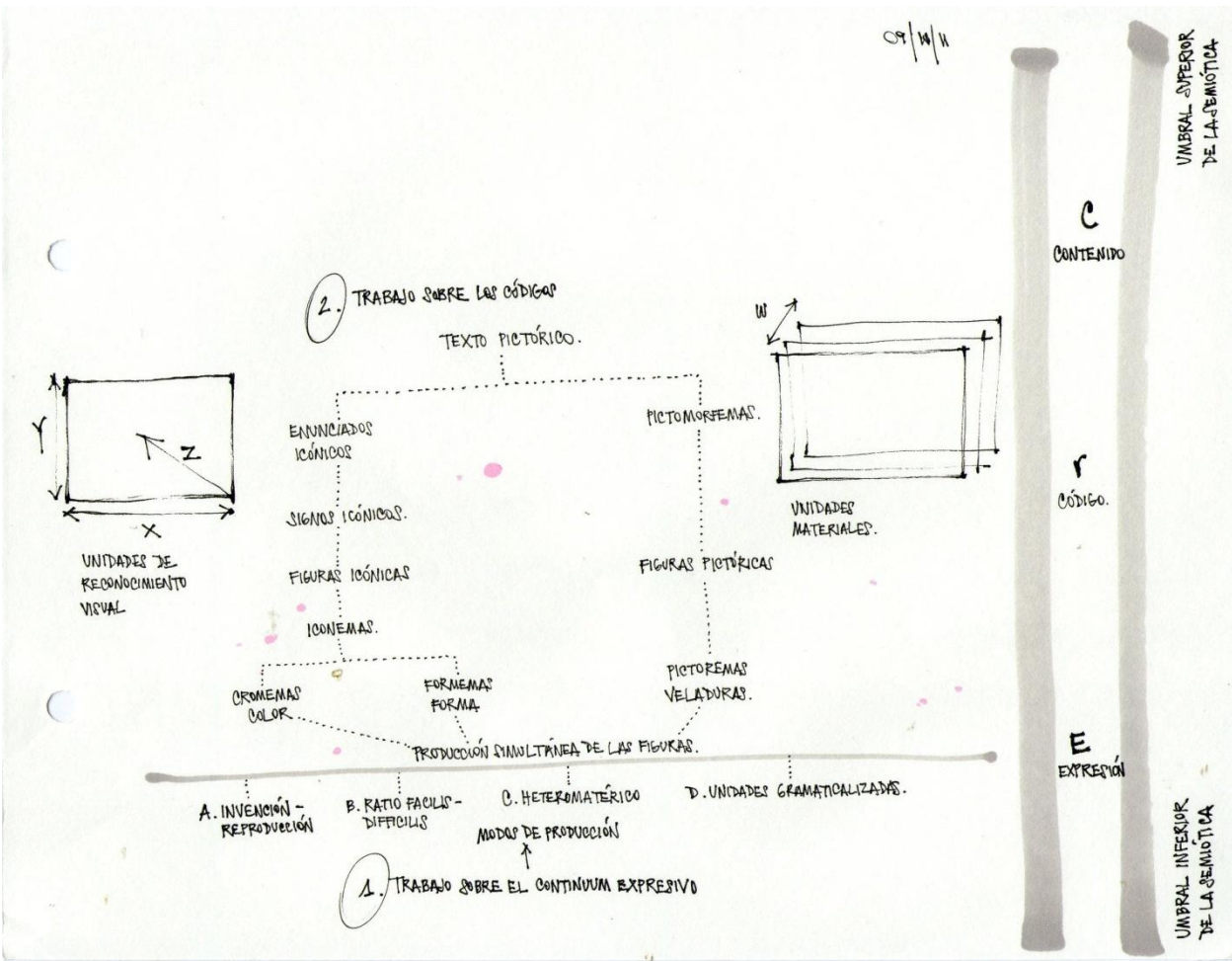


09/11/11



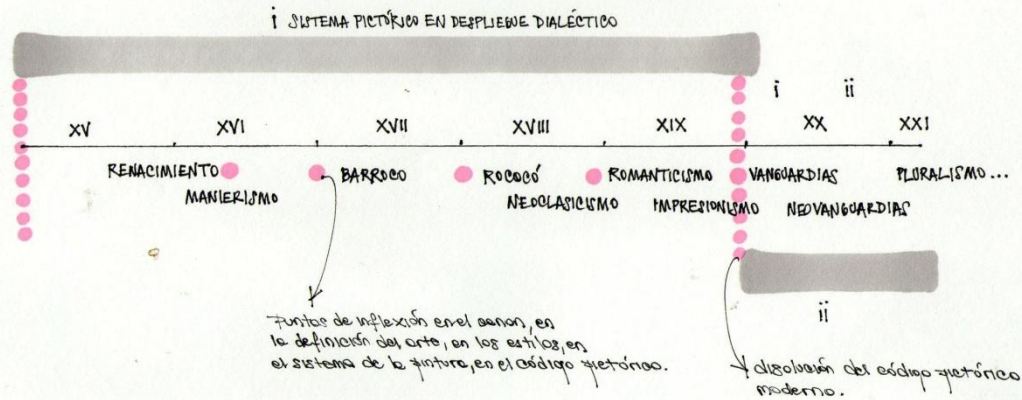
Cf. Buzeto 18/10/11





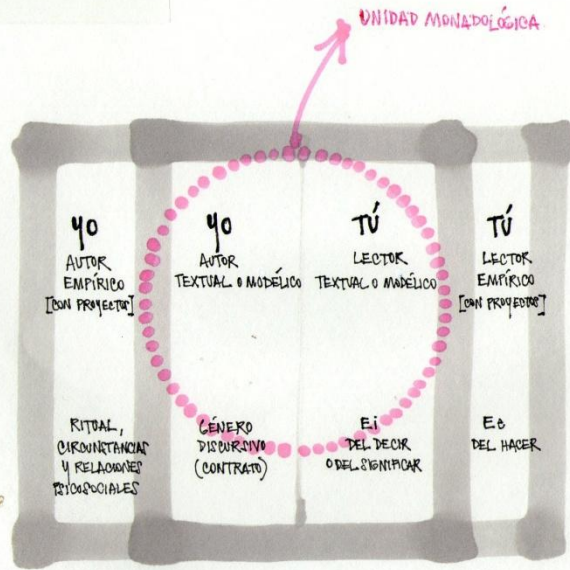
## SOBRE LA COMPLEJIDAD DEL TEXTO PICTÓRICO

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



10/11/11

DISCURSO

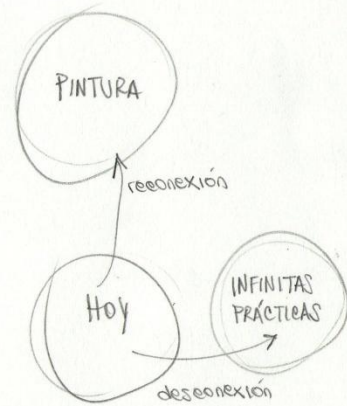


En el caso de la copia inabobada de *Entierro en la alca*, la pintura puede ser pensada como un discurso. El espacio textual o modelico puede ser reconstruido a partir de la propia configuración sintáctica (eje X, Y y Z, y N), de la propia arquitectura del texto. Este espacio textual que se configura materialmente en las tensiones de la sustancia pictórica queda en relación de relativa pero considerable transparencia con el autor empírico, y sus circunstancias socio-materiales de producción. La propia pintura reconstruye un autor modelico, o textual que aparece y desaparece a lo largo y ancho de la tela, dejando más material aquí que allá, avanzando y representando, la ilusión mimética por zonas. Esto habla del autor empírico, y en segundo grado permite hipotetizar al menos sus circunstancias institucionales en las que se debatió. Nada de eso forma parte del contenido, del tema o de la representación en la pintura de alca. Habla un autor empírico que...

## Dimensión social de la materialidad pictórica

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

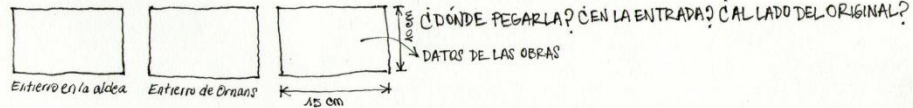
Una de las alternativas a esta posible cesación  
es en relación a lo que sería su "otro" artístico.  
Pensando dialécticamente, una práctica conservadora  
surge en reacción a otra práctica progresista, frente  
a la cual se alza escorzada porerreda en un sí-mismo  
(ver Horkheimer & Adorno), en un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



[ver H. Foster pp. 5 ¿quién (...)?]

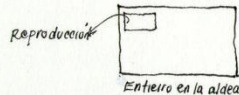
SE ME OCURREN VARIAS MANIOBRAS CRÍTICAS:

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



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

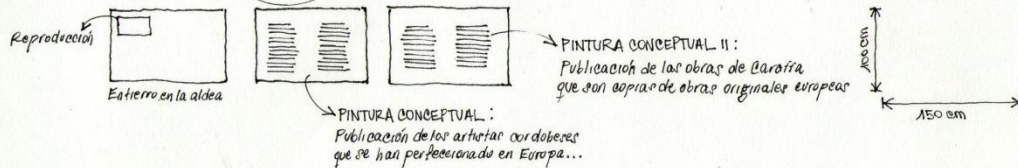
③ MIMÉTICA: PINTAR, IGUALMENTE, ENTIERRO EN LA ALDEA DE CARAFFA, PERO A PARTIR DE UNA REPRODUCCIÓN.



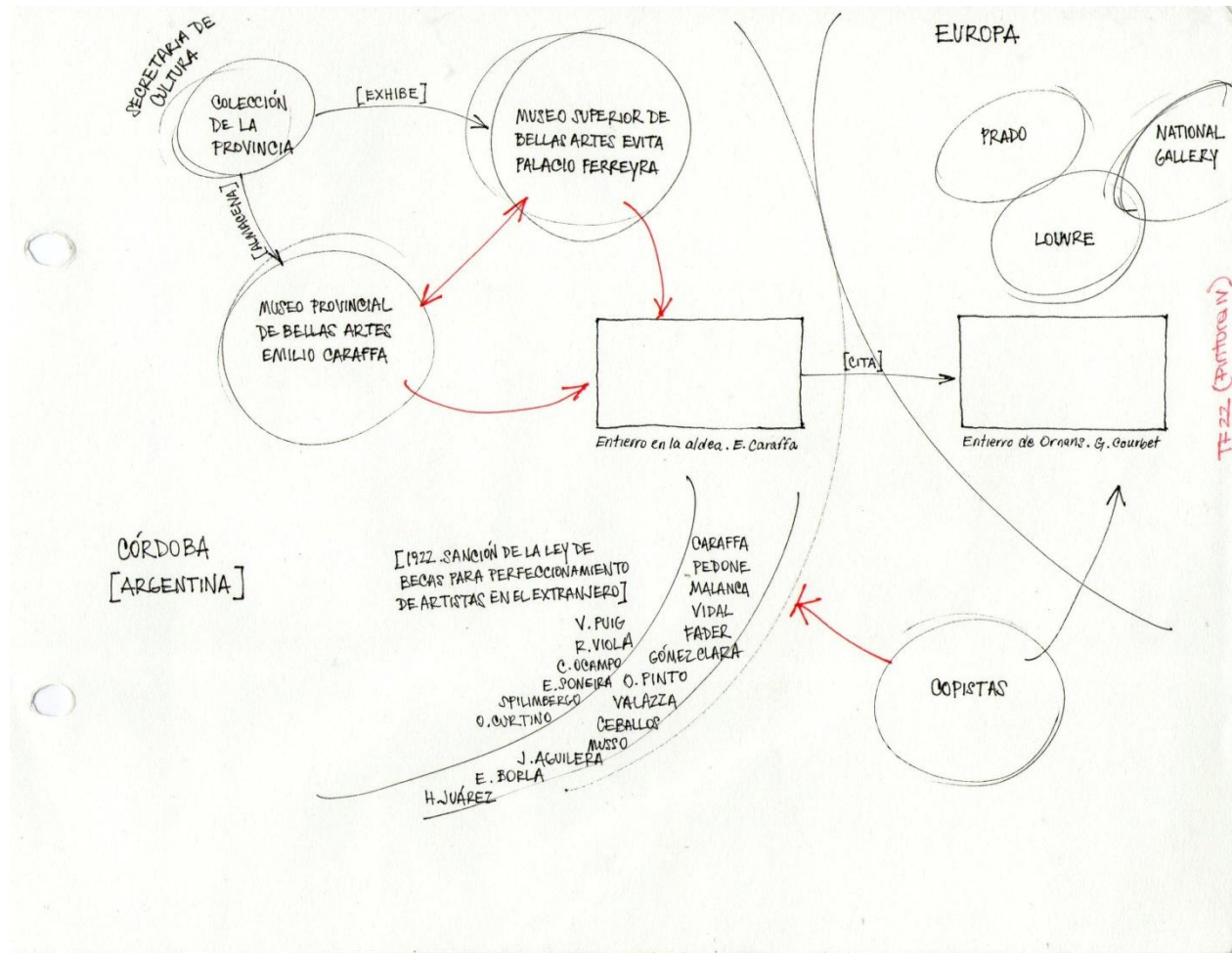
ESCRIBIR  
ESPALDA

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

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



TF 21 (Pintura II)



CÓRDOBA [ARGENTINA]

FINES S. XIX

Genaro Pérez

Emilio Caraffa

COPIA

Reproducciones

Originales

TF 23 (PASTORAN)

EUROPA

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

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



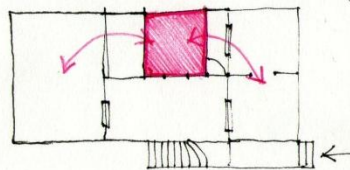
# GENARO PÉREZ

CÓMO PRESENTAR EL PROYECTO?

A

Perrogativas  
Preferencias

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



→ dialogando con la tradición

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

TF 24 (PINTOR V)

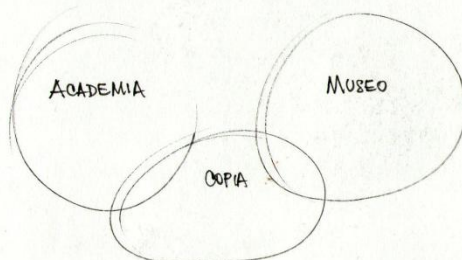
# GENARO PEREZ ¿CÓMO PRESENTAR EL PROYECTO?

B

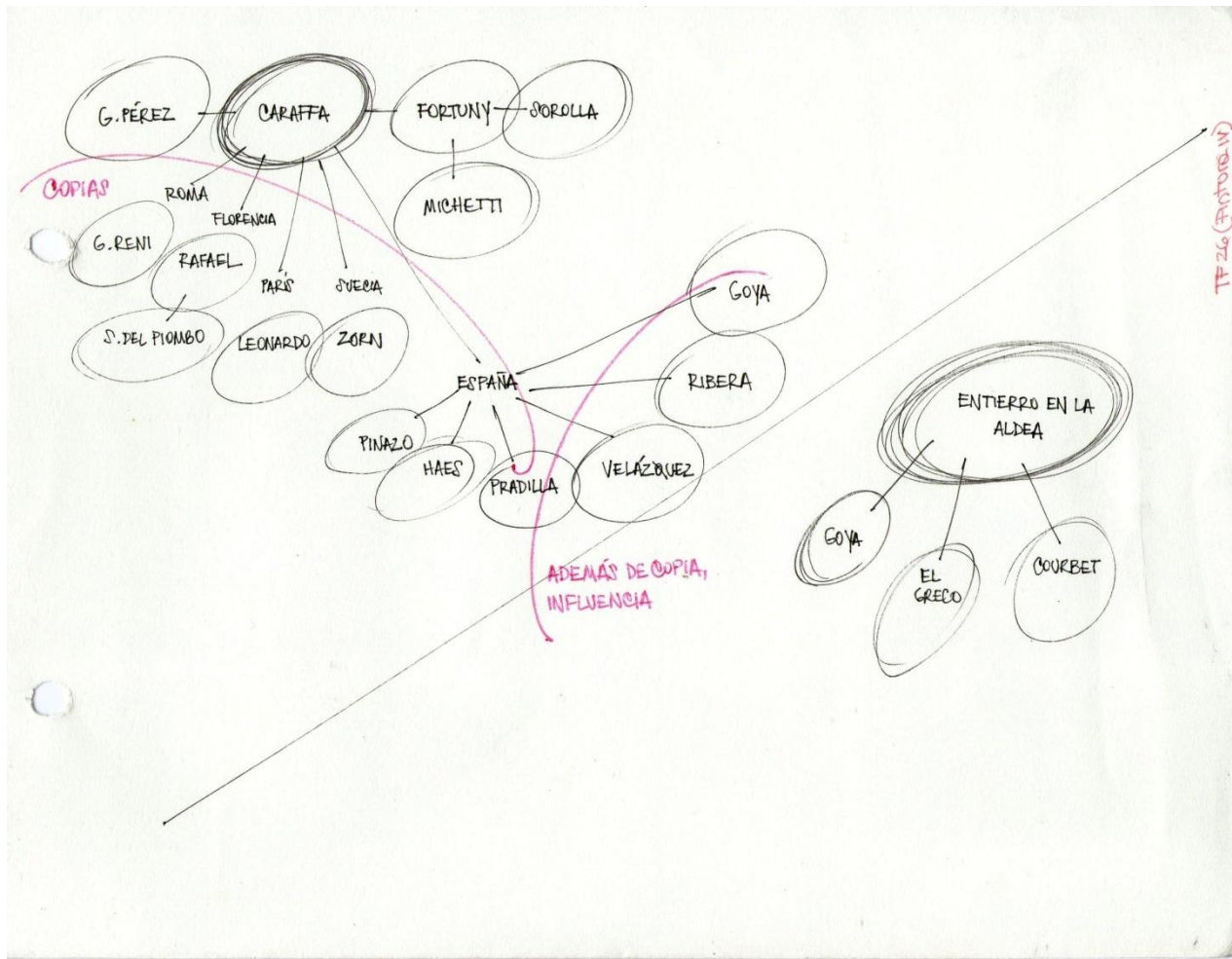
Armazón de la carpeta a presentar

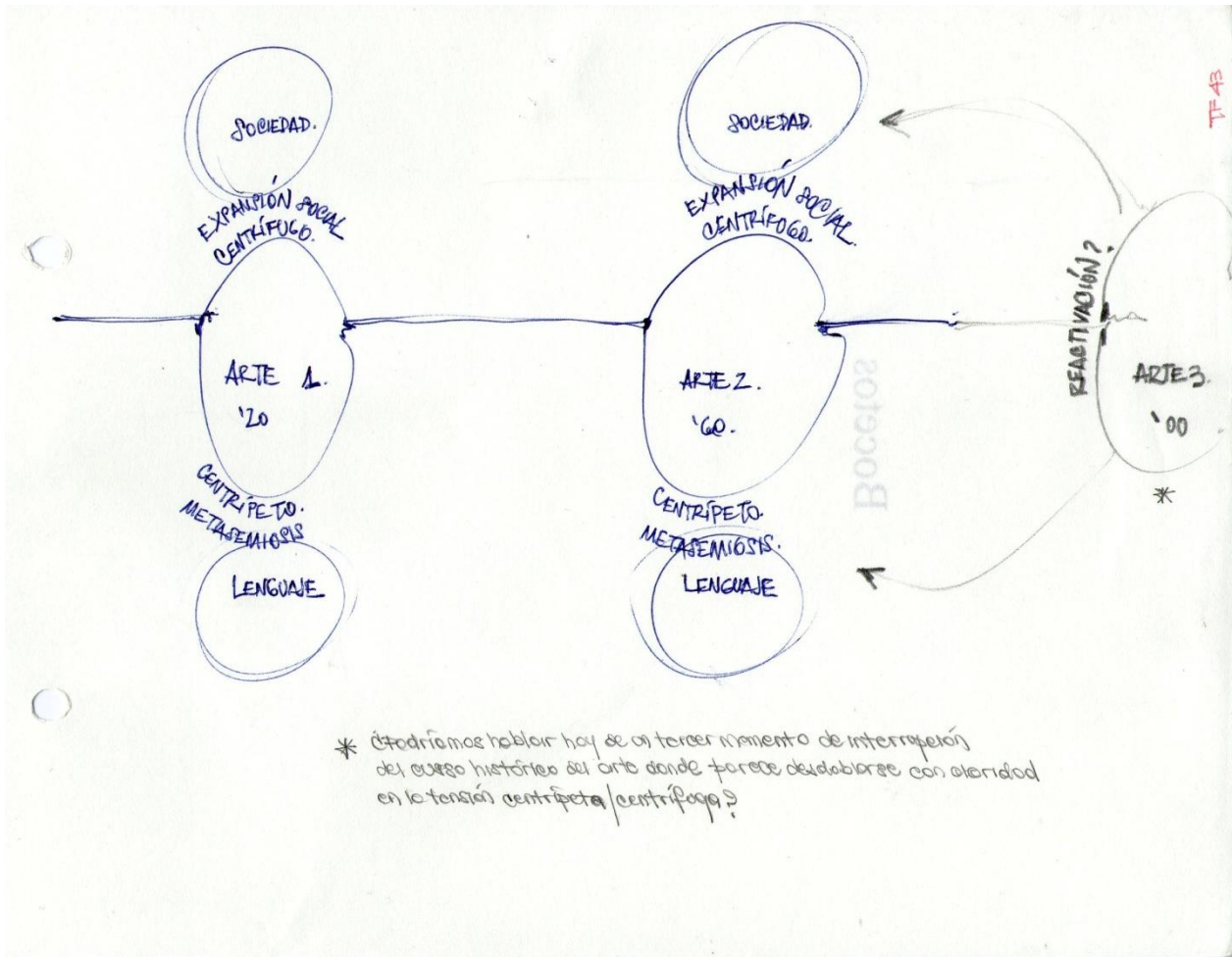
- i) Presentación del proyecto: Entierro en la aldea. Breve historia de la pintura
- ii) Breve introducción al problema de la (in) pluralidad del arte (y la pintura incluida).
- iii) Acerca de la elección del cenario y de la sala
- iv) Potencial crítico i: La Academia [Academia y pintura, pintura y organización,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

TF 25 (Pintura IV)



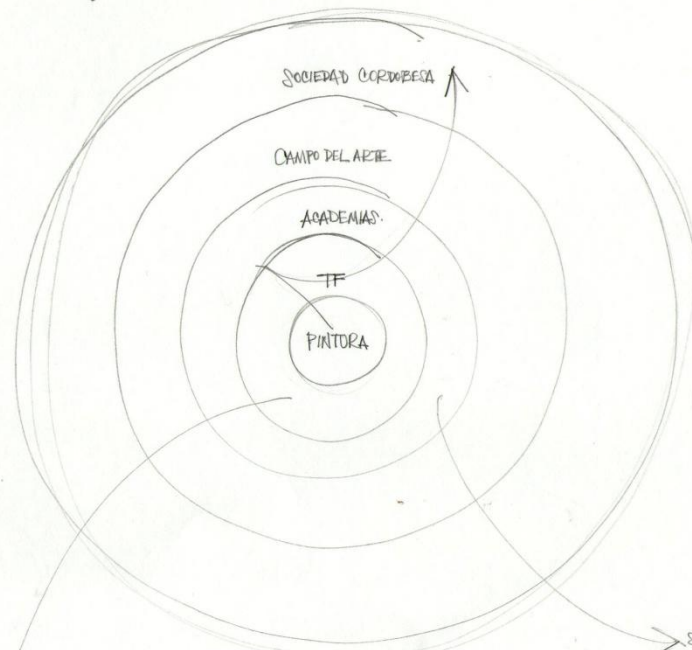
Tradicionalmente, el museo y la Academia estaban en fluida conexión, no sólo porque los artistas que se formaban en el oficio de la pintura luego formaban parte de las colecciones mediante las donaciones, sino que al propio momento de formación estaba orientado por el museo a través de la copia como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





# PINTURA Y SOCIEDAD

TF. 62.



EN LA PERIFERIA.

se trataría de explorar y quizá criticar la instancia de TF (otras TF, las expectativas sociales, la "utilidad" extra-académica, etc)

se trataría de explorar y quizá criticar el estado de la pintura (de su saber y de su práctica) durante la carrera.

~~CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA | EVENTO & EXPOSICIÓN | REALIZACIÓN.~~

~~El autor artístico completo de la obra y responsable del mismo.~~

TF. 82.

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

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

LA SOCIEDAD DE LA PINTURA.

¿Podríamos imaginar una sociedad no localizable topográficamente o regionalmente, pero igualmente poderosa formada por todas las que tienen alguna relación con las pinturas, desde las más próximas como los pintores, hasta las más remotas como el público?

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

↓ No modificar: mantener el año (que ya ha pasado)  
Inserir la crítica en el tiempo pasado, que aunque  
inmediatamente anterior, la coloco como anécdota

TF. 915

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

- ① la Futura, lo de soberbia individualidad histórica
- ② el ausente Sr. Nironde
- ③ Yalina, fecundo en orquídeas o el joven Yalina fecundo en orquídeas.
- ④ Frenza como a Nove. o el Sr. Frenza como a Nove
- ⑤ Carolina de prolífica cabellera. o la sra. Carolina de prolífica cabellera. [en Homero: "meléndida cabellera"]
- ⑥ la blonda sra. Alvia, de extraño juicio o la blonda sra. A. de extraño juicio
- ⑦ el pintor Carappa, el viajero
- ⑧ la Sra. Albelo de versátil postura o la Sr. Olga de versátil postura, o la Sr. O. de versátil postura
- ⑨ la generosa Sra. Mariana o la generosa Sra. Del Val.
- ⑩ el Sr. Gabriel, el de pulcra vestimenta o el Sr. Gutnisky, el de pulcra vestimenta.
- ⑪ el Sr. Tomás Ezequiel el de armonioso temple. (¿?) el esclarecido Sr. Bondare
- ⑫ el tipooso Einta de paradójico nombre y prestada colección.

## ACTO 1

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

CÓRDOBA, FEBRERO 2010

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

CÓRDOBA, ABRIL 2010

El joven Yolina feando en ardides resuelve solicitar al Museo Evita de Paradojías nombre y prestada Colección la autorización para copiar allí mismo la pintura de 1891, «Entierro en la Aldea», del pintor Estanqueño Caraffa, el viajero.

## ACTO 2

CÓRDOBA, ABRIL 2010

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

CÓRDOBA, MAYO 2010

El joven Yolina feando en ardides se dirige por escrito nuevamente al ausente Sr. ~~Matanza~~ Yirondo, director del Museo Evita de paradojías nombre y prestada colección, pero reconsiderar su postura, pero se repite el rechazo.

El joven Yolina feando en ardides nota que el Museo Evita de paradojías nombre y prestada colección está a cargo de la Sr. Yalencia de extraño piezo, la Sr. O. de versátil postora y de la Sr. L. la maestra, y que el director el Sr. Yirondo el ausente ciertamente no era fácil de hallar.

CÓRDOBA, JUNIO 2010

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

## ACTO 3

El joven Yolina feando en ardides reconienza el pedido para realizar la copia.

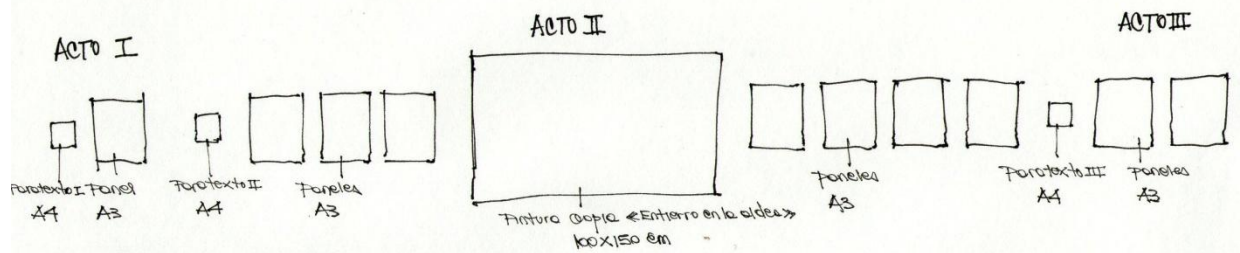
CÓRDOBA, DICIEMBRE 2010

Cambio por concurso pública la gestión a cargo del Museo Evita de paradojías nombre y prestada colección: ~~Estanqueño~~ el estelorecuso Sr. Bondare.

CÓRDOBA, FEBRERO 2011

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





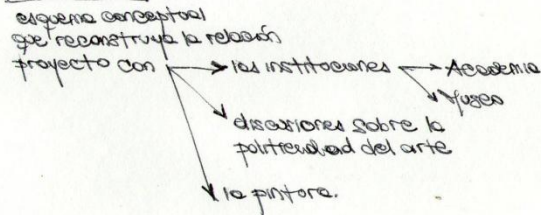
## CHARLA CON MARCELA SANTANERA

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

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

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

(IV) Panel (extra) y la charla.

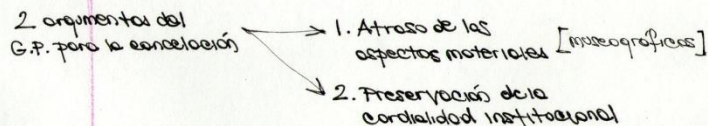


# « 2010: ENTIERRO EN LA ALDEA »

## ACTO 4: GENARO PÉREZ

02 DE MARZO: CANCELACIÓN DE LA MUESTRA

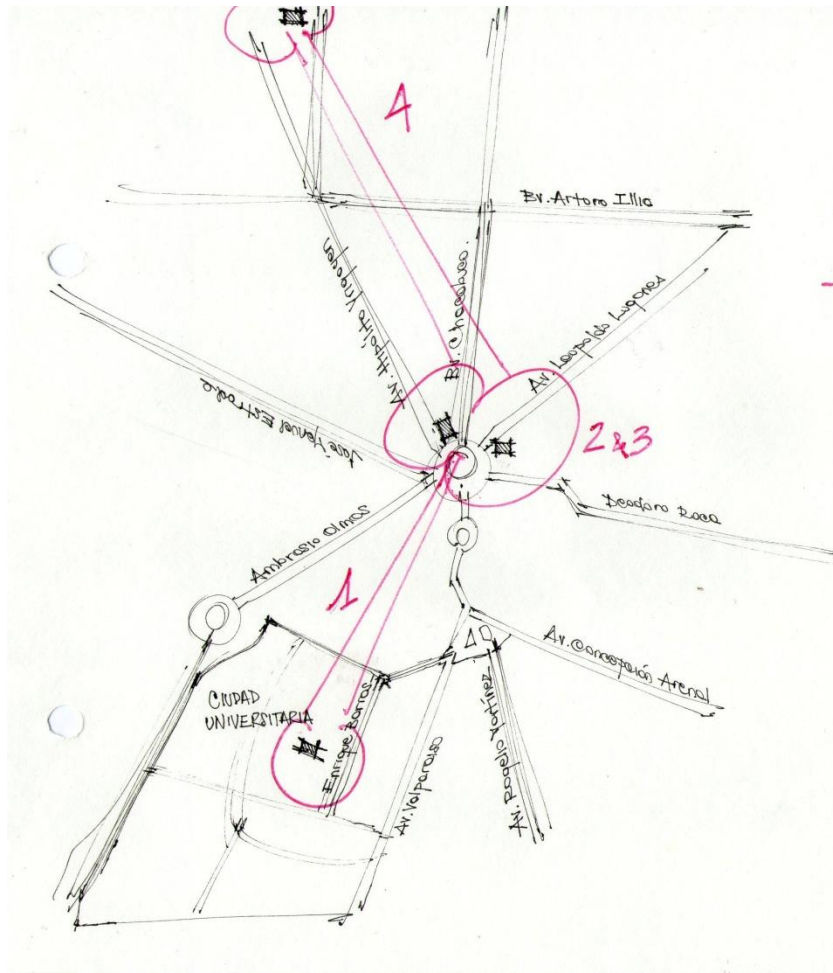
17 DE MARZO: FECHA PREVISTA PARA LA INAUGURACIÓN



¿qué hacer ahora?

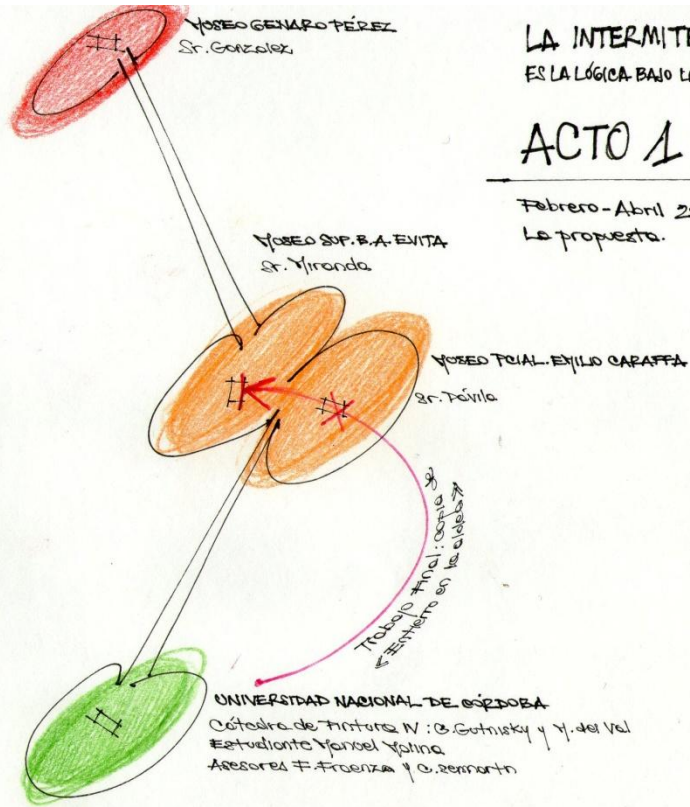
Estrategias alternativas de circulación y visibilización

- FOLLETO DE INFORMACIÓN que aviente con la síntesis y la contundencia lo sucedido, tal como estaba previsto en la muestra.
- ARTÍCULO DE DIVULGACIÓN que narre todo lo ocurrido con entradas de teoría y conceptualizaciones [sociología, teoría crítica y sociosemiótica].
- CHARLA ABIERTA en algún espacio de visibilidad como el G.P., como el Carroffa o el mismísimo Ferrer, paradójicamente, donde todo comenzó.
- LIBRITO que contenga el artículo de divulgación, la documentación y el proyecto expositivo como iba a inaugurarse, más las notas o artículos de F.F. y e.s.



REFERENCIAS : AOTOS

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



# LA INTERMITENCIA

ES LA LÓGICA BAJO LA QUE FUNCIONA EL CAMPO DEL ARTE

## ACTO 1

Febrero - Abril 2010

La propuesta.

TF-119

# LA INTERMITENCIA

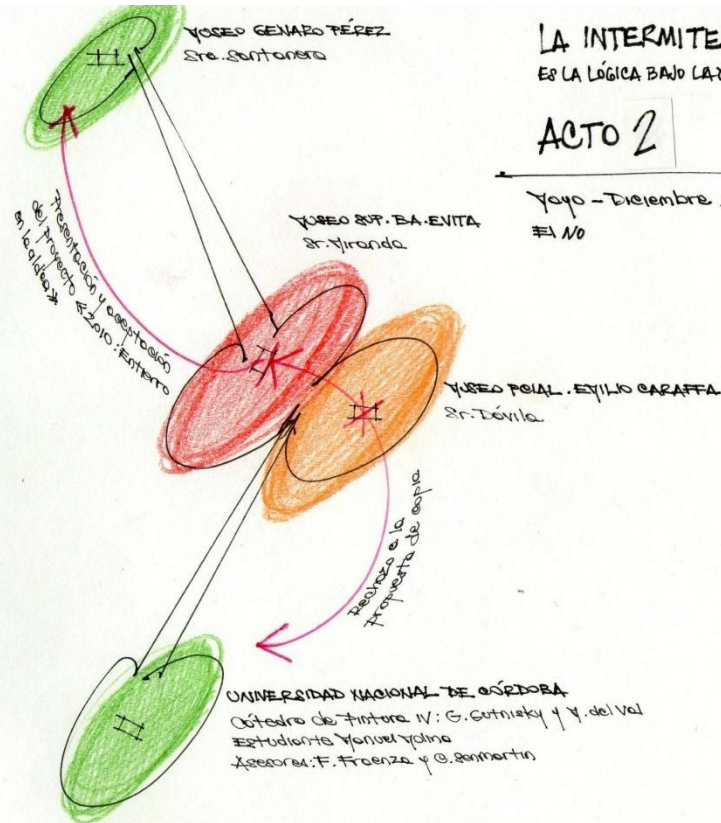
ES LA LÓGICA BAJO LA QUE FUNCIONA EL CAMPO DEL ARTE

## ACTO 2

Yayo - Diciembre 2010

#110

TF. 120



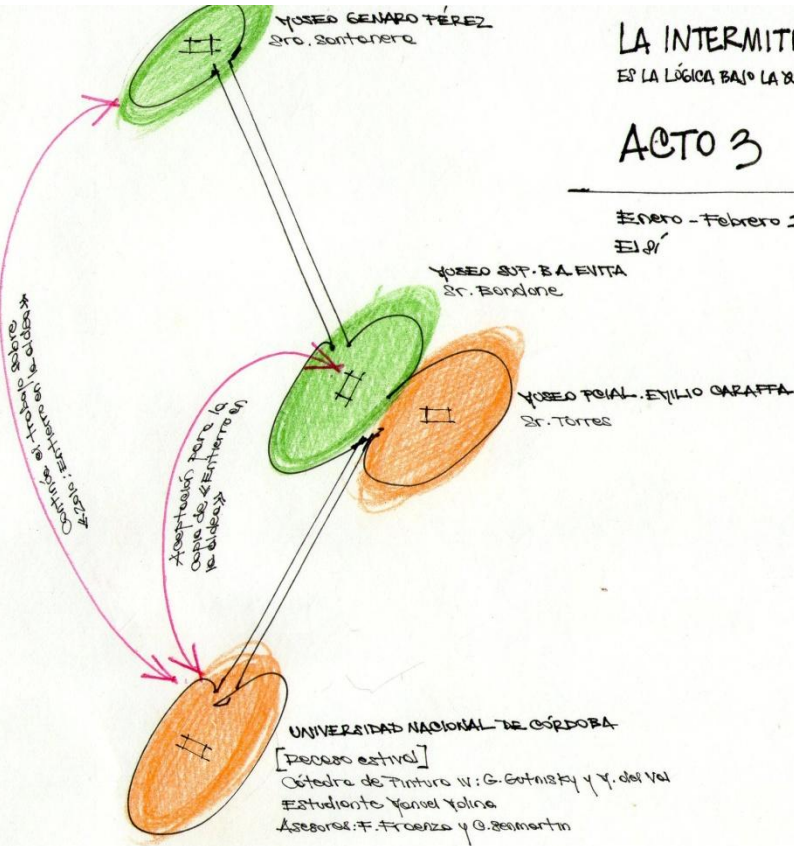
# LA INTERMITENCIA

ES LA LÓGICA BAJO LA QUE FUNCIONA EL CAMPO DEL ARTE

## ACTO 3

Enero - Febrero 2011

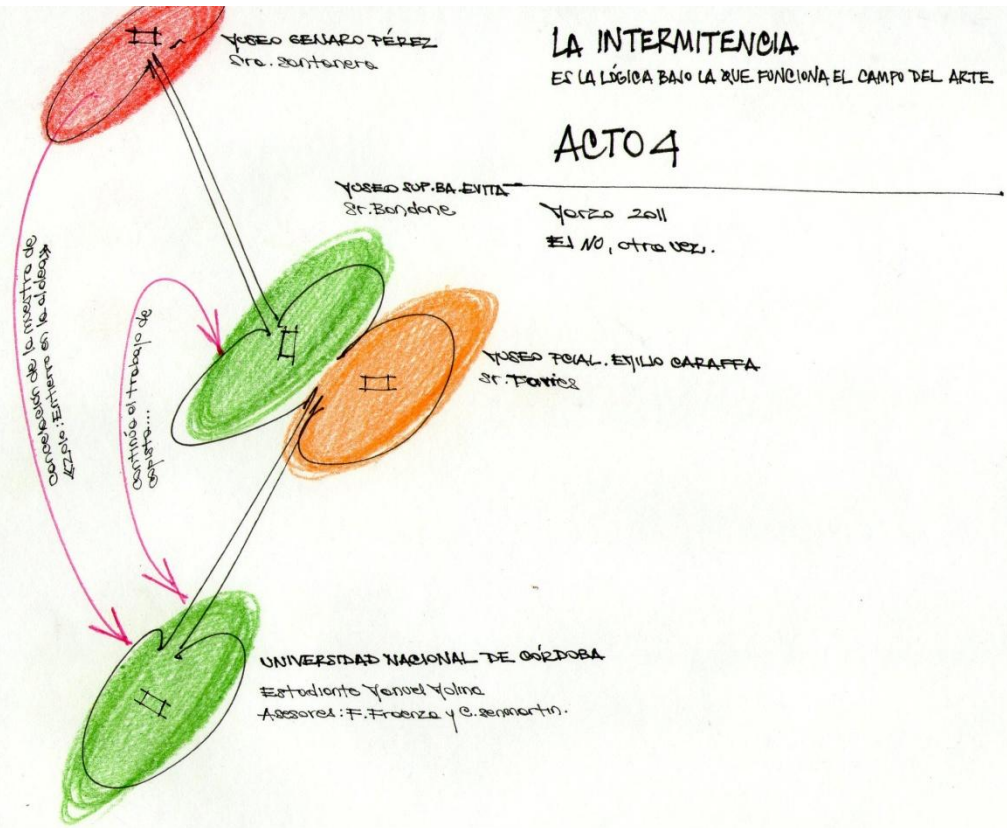
El día



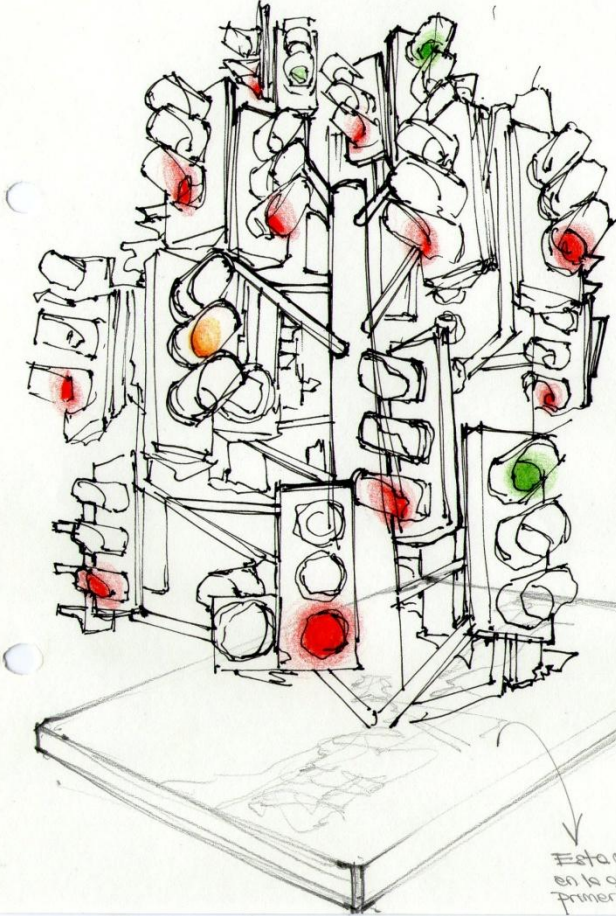
TF. 121

# LA INTERMITENCIA ES LA LÓGICA BAJA LA QUE FUNCIONA EL CAMPO DEL ARTE.

## ACTO 4







## LA INTERMITENCIA [O DISCONTINUIDAD]

ES LA LÓGICA BAJO LA QUE FUNCIONA EL CAMPO DEL ARTE

TF. 123

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

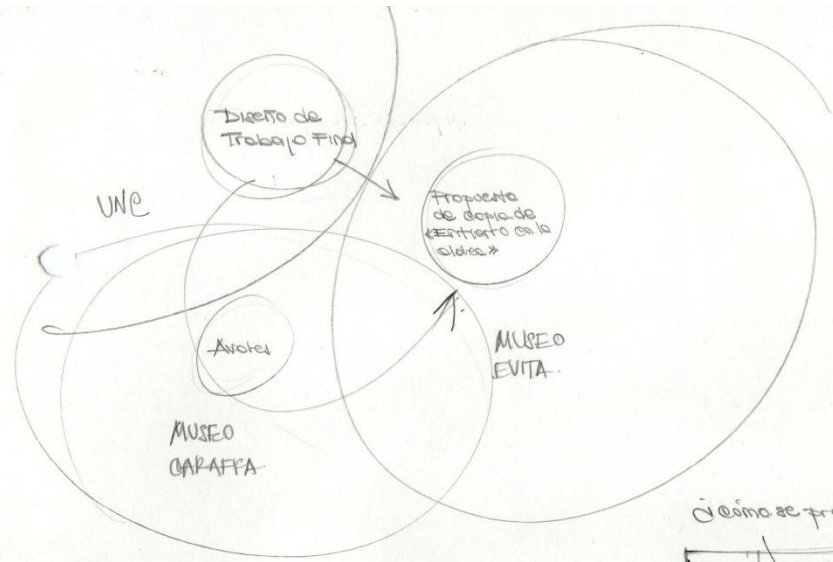
Parto antes del recorte que recorre este caso y que involucra cuatro institutos del arte cordobés: (i) la Escuela de Artes de la UNE, (ii) el Museo Provincial Emilio Caraffa, (iii) el Museo Superior de Bellas Artes Evita y (iv) el Museo Municipal Ganero Pérez.

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

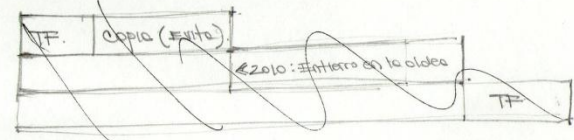
La dinámica tanto de los institutos en particular como de la institución arte en general que termina entrever este caso en su propia especificidad es la de la intermitencia.

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

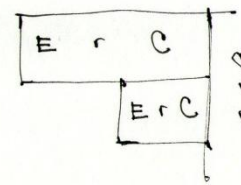
Esta misma intermitencia aparece como la dinámica en la que se ha movido el proyecto entero: la copia primero, luego el 2010; el resto en la idea.



¿Cómo se produce la metásemiosis?



La intermitencia es la dinámica del interés.  
DISCONTINUIDAD



Cuando el contenido ya comprende una relación semiótica.

# ESQUEMA DEL ENSAYO «PINTURA E INSTITUCIÓN ARTE»

TF. 125

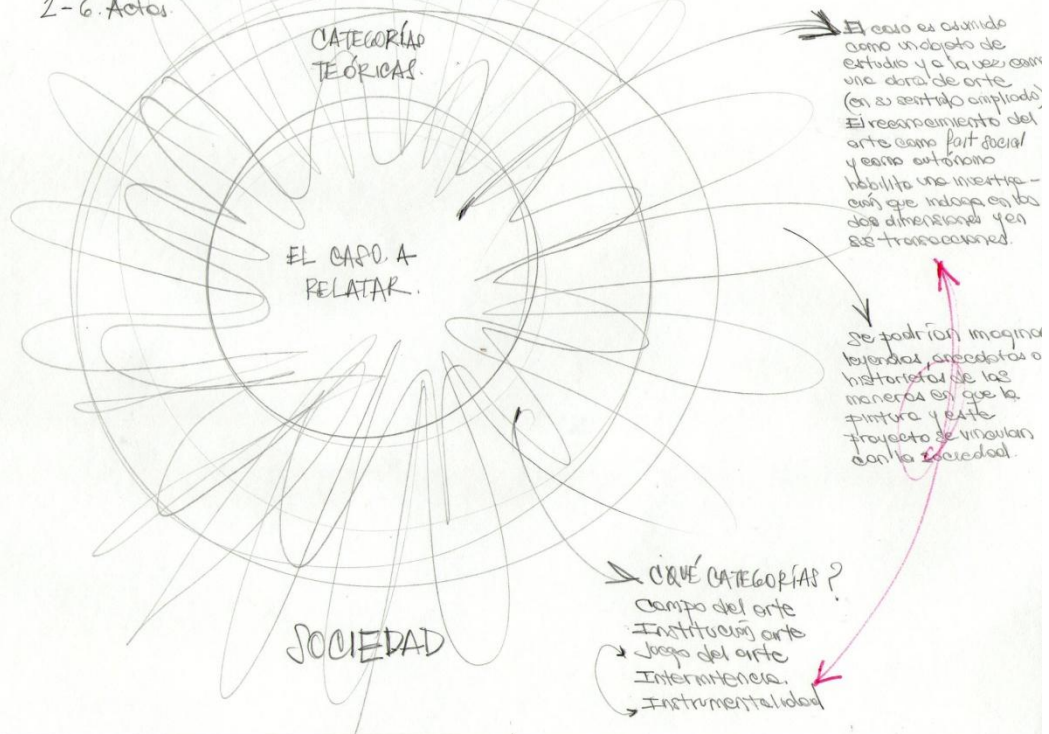
A. SIMPOS.

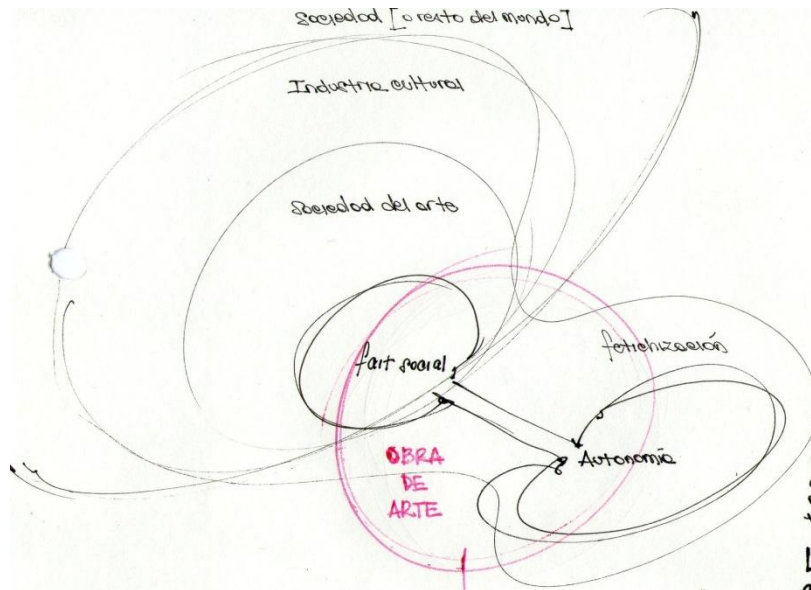
1. Introducción

1.1. Aclaraciones metodológicas y epistemológicas: sobre la artistividad.

1.2. Algunos antecedentes: locales e internacionales

2-6. Actos



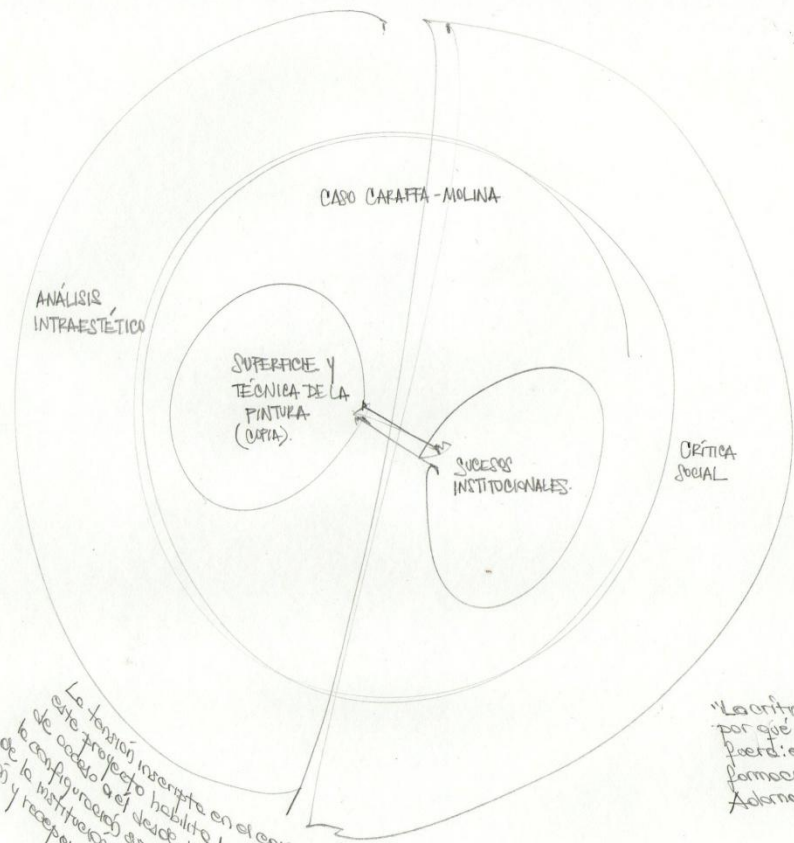


[cf. Adorno. TE. pp. 297-300]

DIALÉCTICA OBJETIVA.  
DENTRO DE CADA OBRA

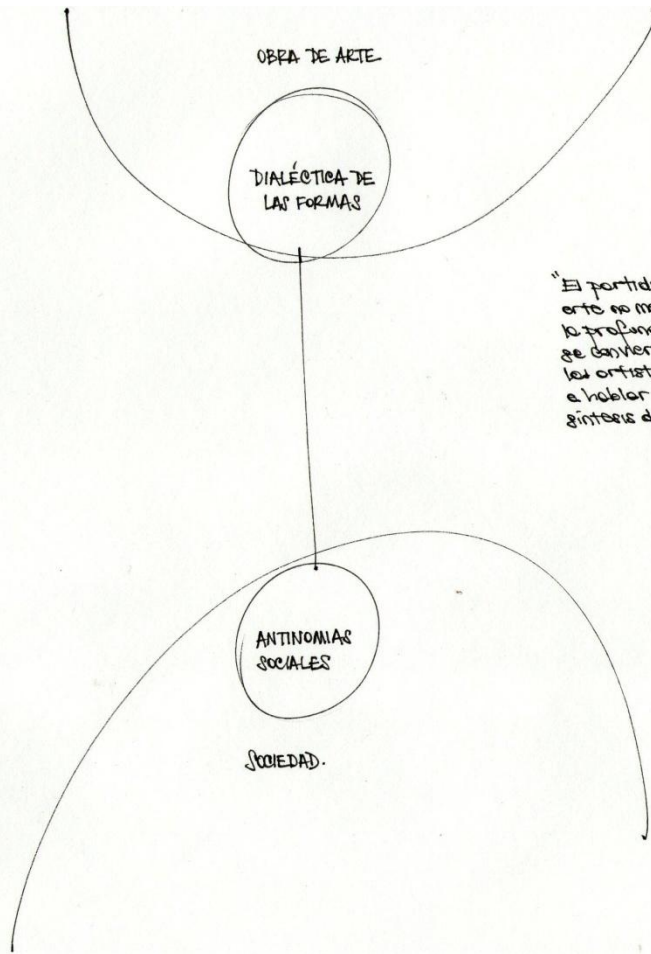
"sería idealista localizar la relación entre el arte y la sociedad sólo en los problemas extrínsecos reales sociales, como mediata socialmente. El carácter doble del arte, como autonomía y como fait social, se manifiesta una y otra vez en dependencias y conflictos puros de ambas esferas." [Adorno. TE. p. 302]

LLEGADO EL PUNTO DE INDAGAR LA RELACIÓN PINTURA E INSTITUCIÓN ARTE ME INTERESA SOSTENER Y PERMANECER EN LA TENSION AUTONOMÍA / FAIT SOCIAL. HOY, A ESTA HORA HISTÓRICA, ES CAER EN LA IDEOLOGÍA CONSIDERAR O SÓLO LA AUTONOMÍA O SÓLO LA DIMENSIÓN SOCIAL DEL ARTE. SU HISTORICIDAD SE RECONOCE EN ESTE DOBLE RECONOCIMIENTO.



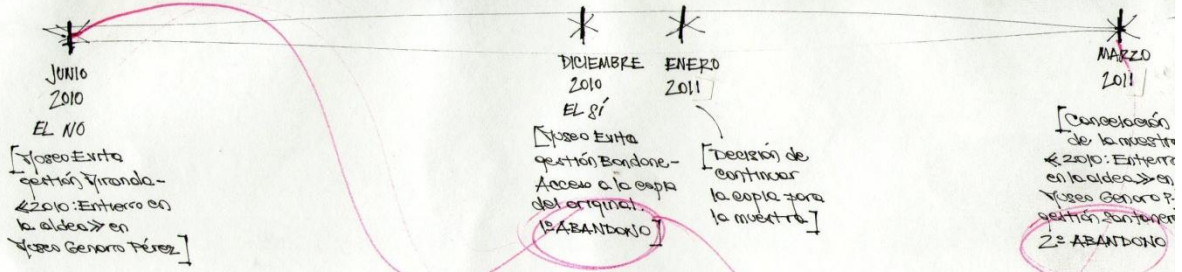
La tensión inscripta en el caso que es este proyecto habilita la metodología de cada a el desde la teoría: considerando la configuración superficial pictórica y la dinámica de la institución (producción, circulación, recepción).

"La crítica social del arte no tiene por qué acercarse al arte desde fuera: esta causada por las formaciones intraestéticas."  
Adorno. TE. p. 309.



"El partidismo, que es una virtud de las obras de arte no menos que de las cosas humanas, vive en la profundidad en que las antinomias sociales se convierten en la dialéctica de las formas: los artistas cumplen su función social al ayudar a hablar a las antinomias sociales mediante la síntesis de la obra (...)" [Adorno, p. 207]

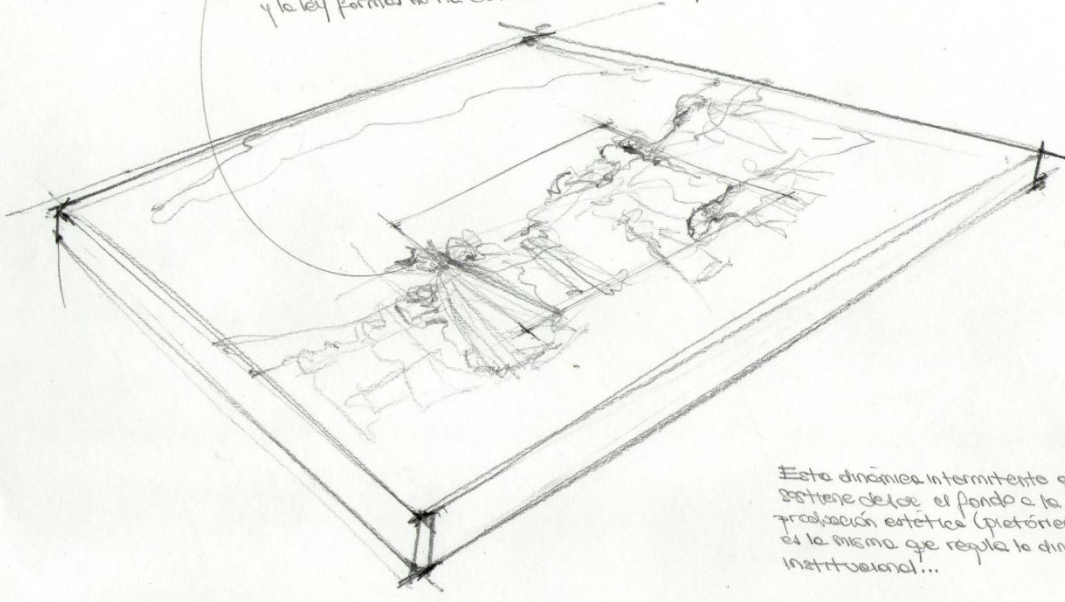
TF. 128



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

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

La dialéctica de las formas de esta pintura está trastornada por el proceso de construcción que incluye las interrupciones. La superficie de esta pintura ha sido, como Peter Pan, abandonada dos veces. Las partes han quedado abandonadas en su desmemoria, y la ley formal se ha consumado aún en integración.



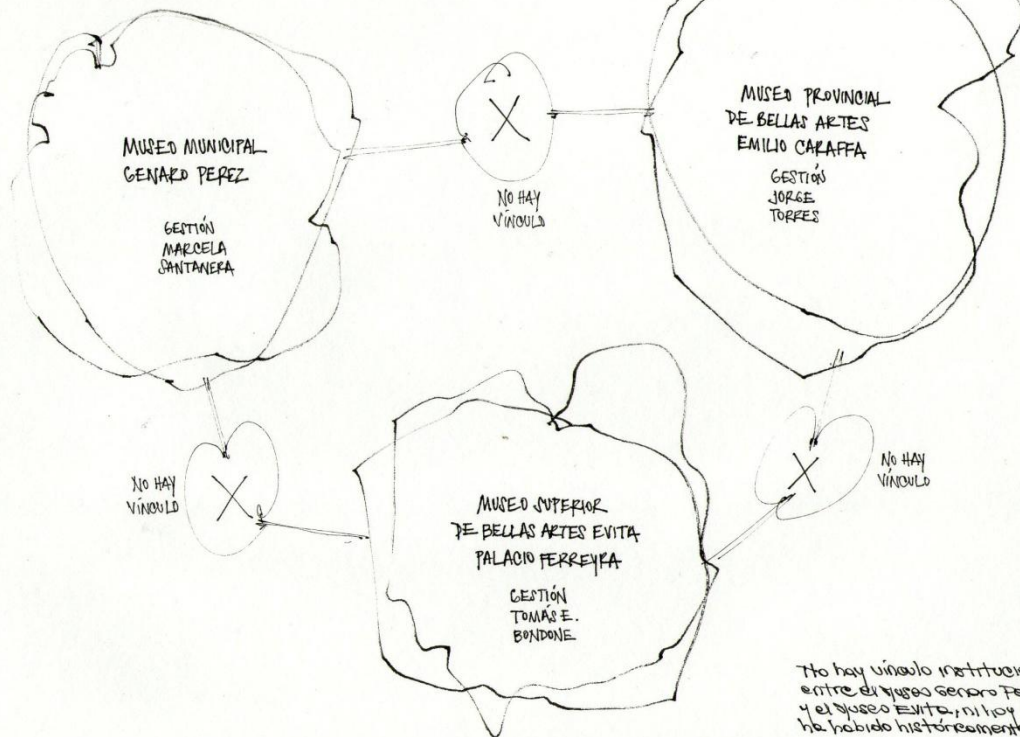
Esta dinámica intermitente que sostiene desde el fondo a la producción estética (pietórica) es la misma que regula la dinámica institucional...



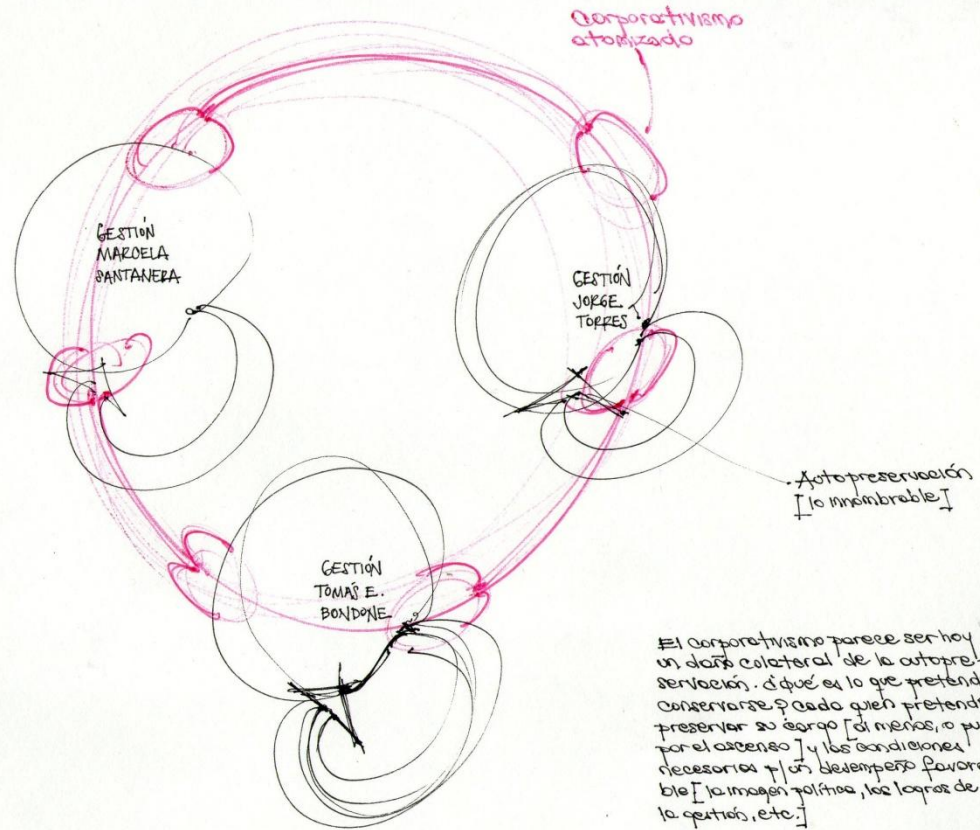
# ¿PRESERVACIÓN DEL VÍNCULO INSTITUCIONAL?

desarrollando un argumento

TF. 132

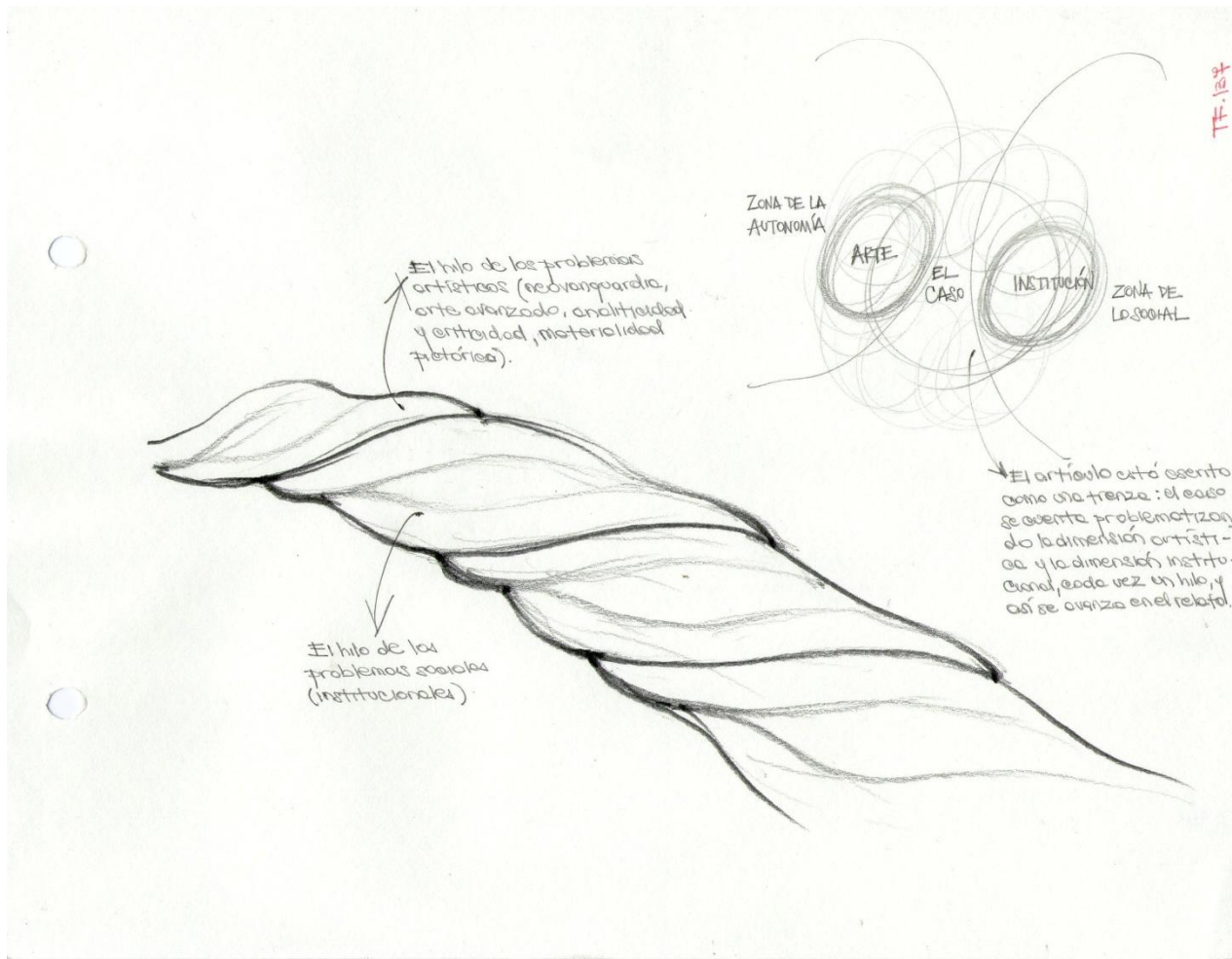


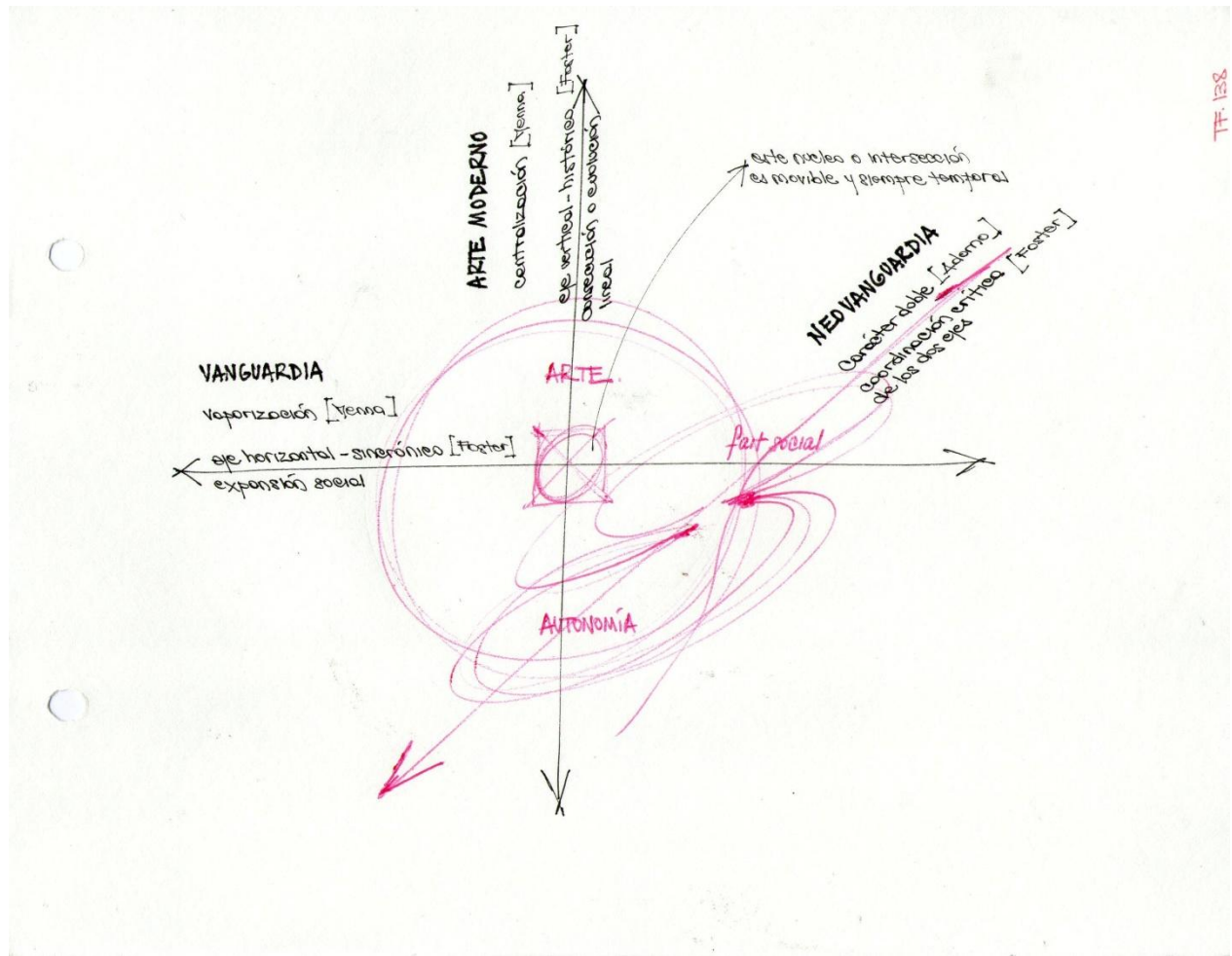
## ENTONCES ¿QUÉ QUIERE PRESERVARSE?

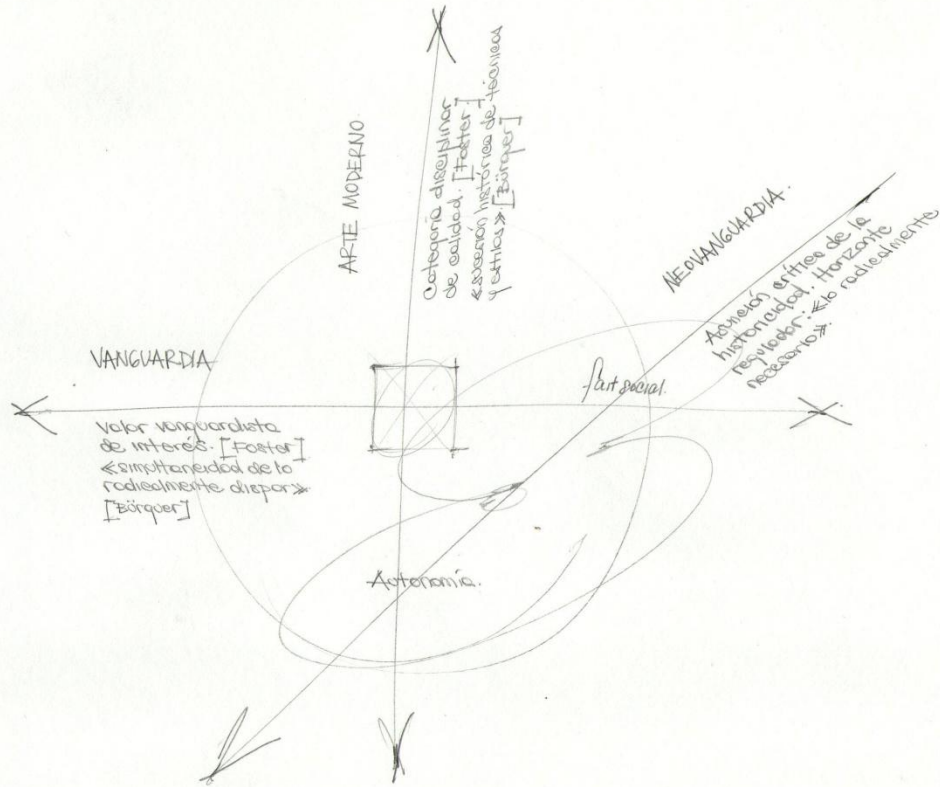


El corporativismo parece ser hoy un dato colateral de la autopreservación. ¿Qué es lo que pretende conservarse por cada quien pretende preservar su cargo [al menos, o pagar por el ascenso] y las condiciones necesarias y un desempeño favorable [la imagen política, los logros de la gestión, etc.]

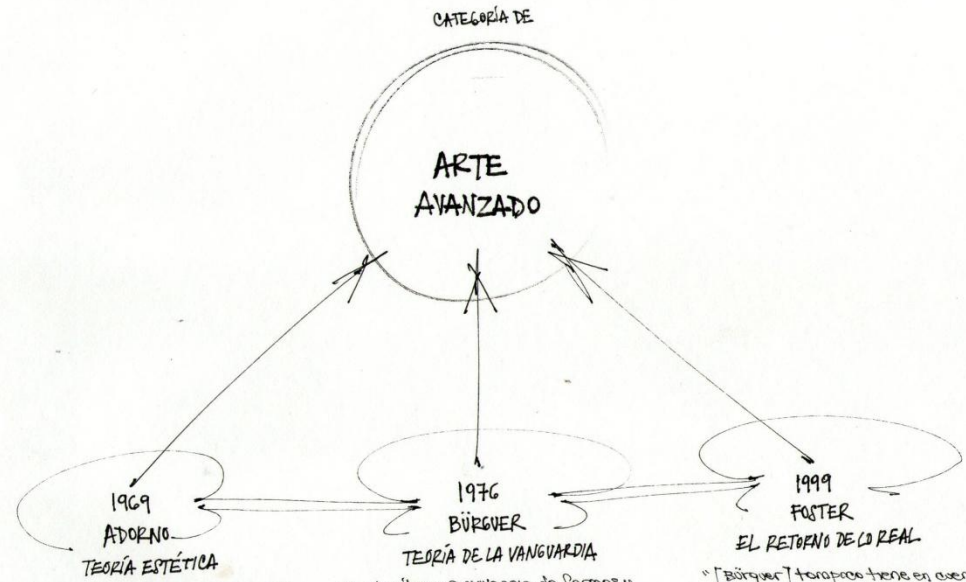
El shopping se arma - para completar el refrito - cuidando cada vno se kiosco.







TF.139.



"dice el ARTE AVANZADO se aparta de manera elitista se debe menos a él que a la sociedad (...)" p. 335.

"La legítima conveniencia de formas y estilos, la imposibilidad de que ninguno de ellos pueda alzarse con la pretensión de ser más AVANZADO que los demás, es la consecuencia para el arte posvanguardista del fracaso de las intenciones de la vanguardia (...)" p. 167.

"[Bürger] tampoco tiene en cuenta que una comprensión de esta historicidad puede ser un territorio por el cual en la actualidad el arte puede afirmar que es AVANZADO." p. 16.

SIGLO XIX

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

ESTADO I

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

MUSEOS I

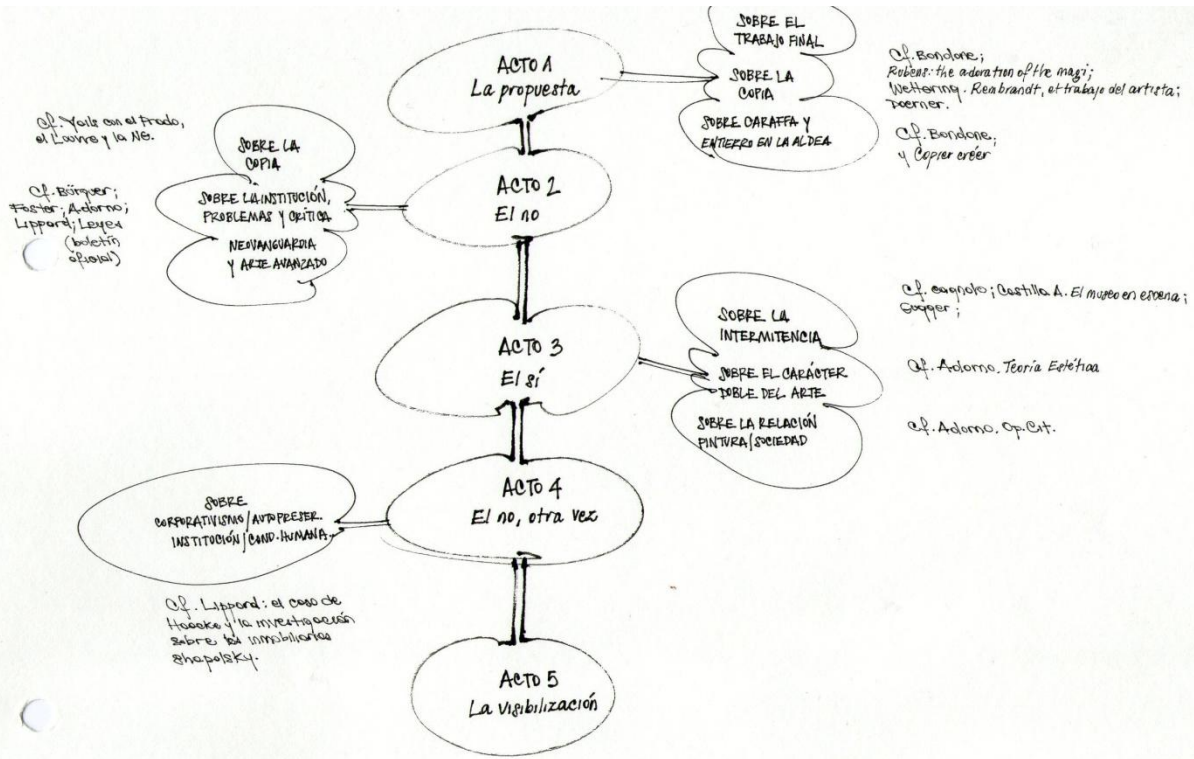
SIGLO XX

ESTADO II

Burocratización  
Fragilidad e inestabilidad  
Lógicas de estabilidad de las  
dependencias públicas.

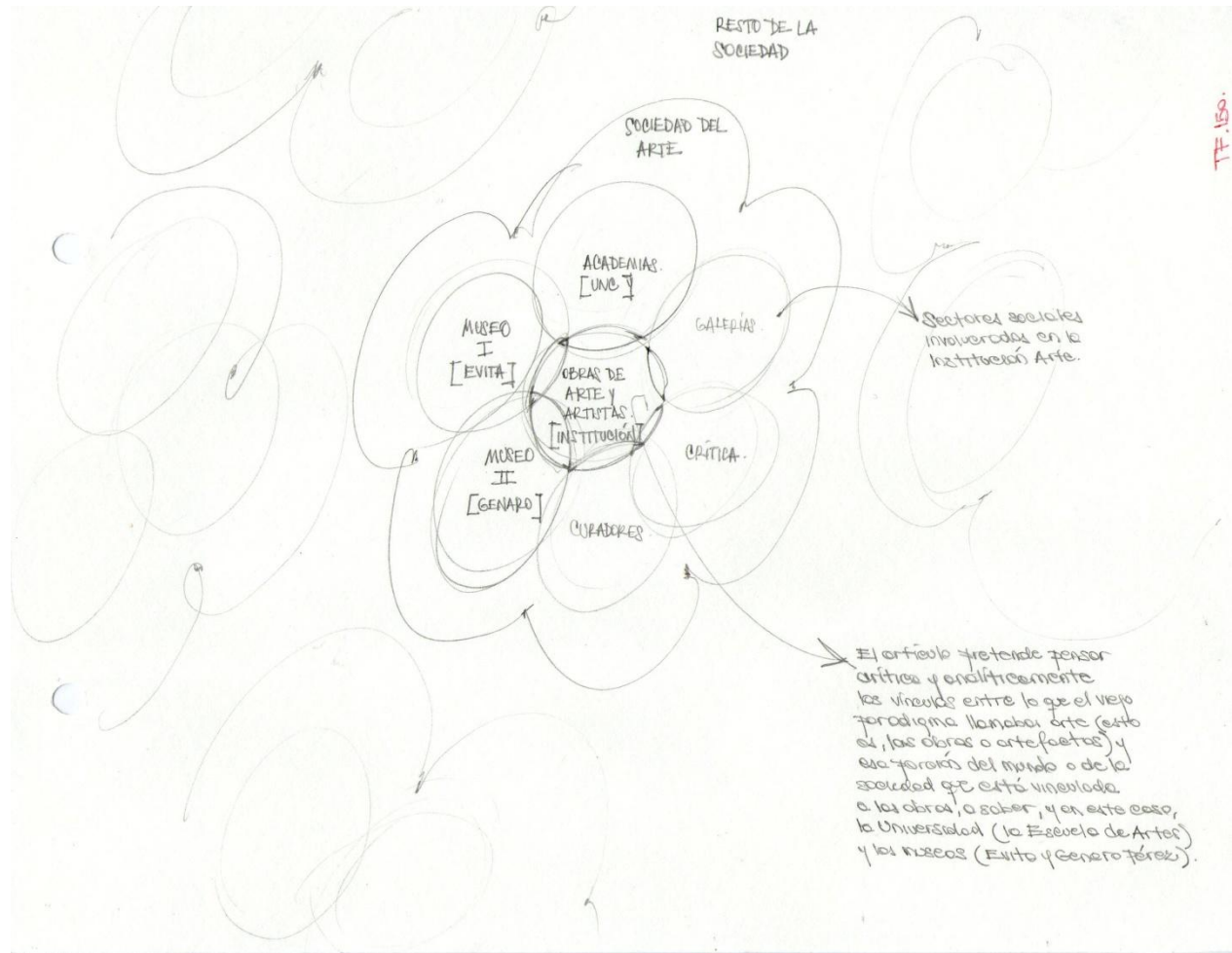
MUSEOS II

TF-143

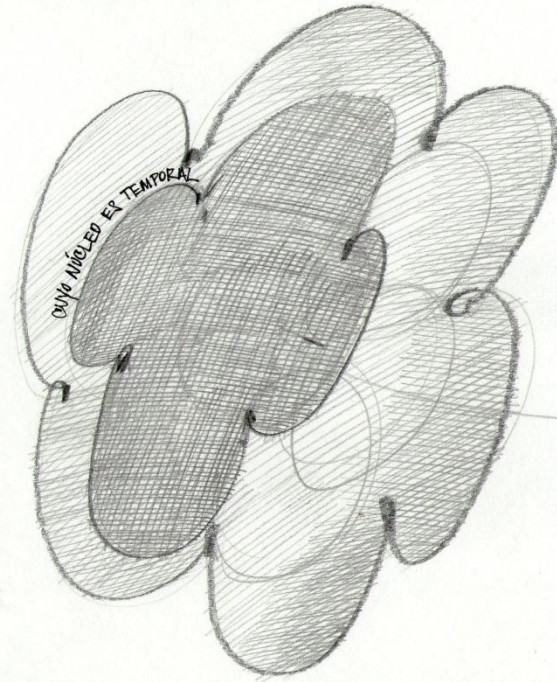


TF-146





TF 150.

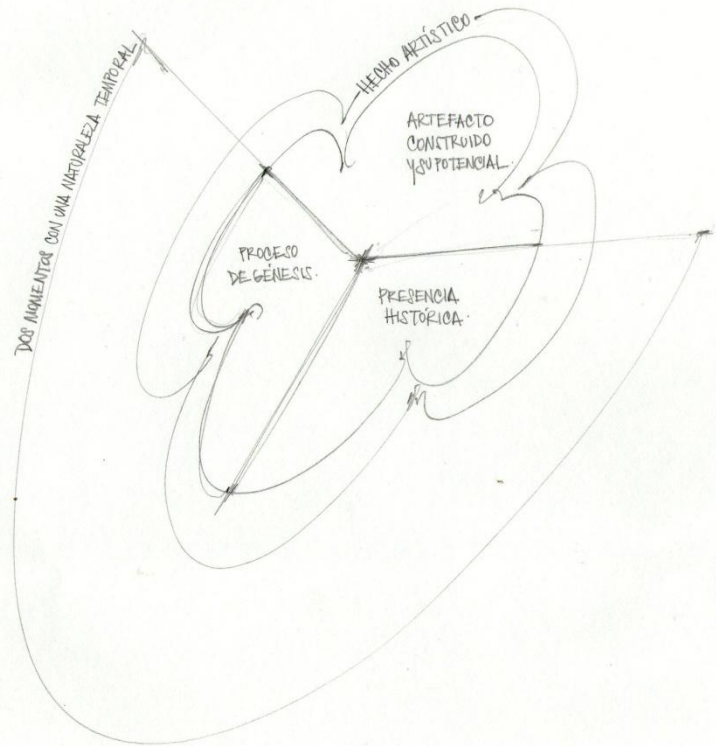


UNA IDEA ES TEMPORAL

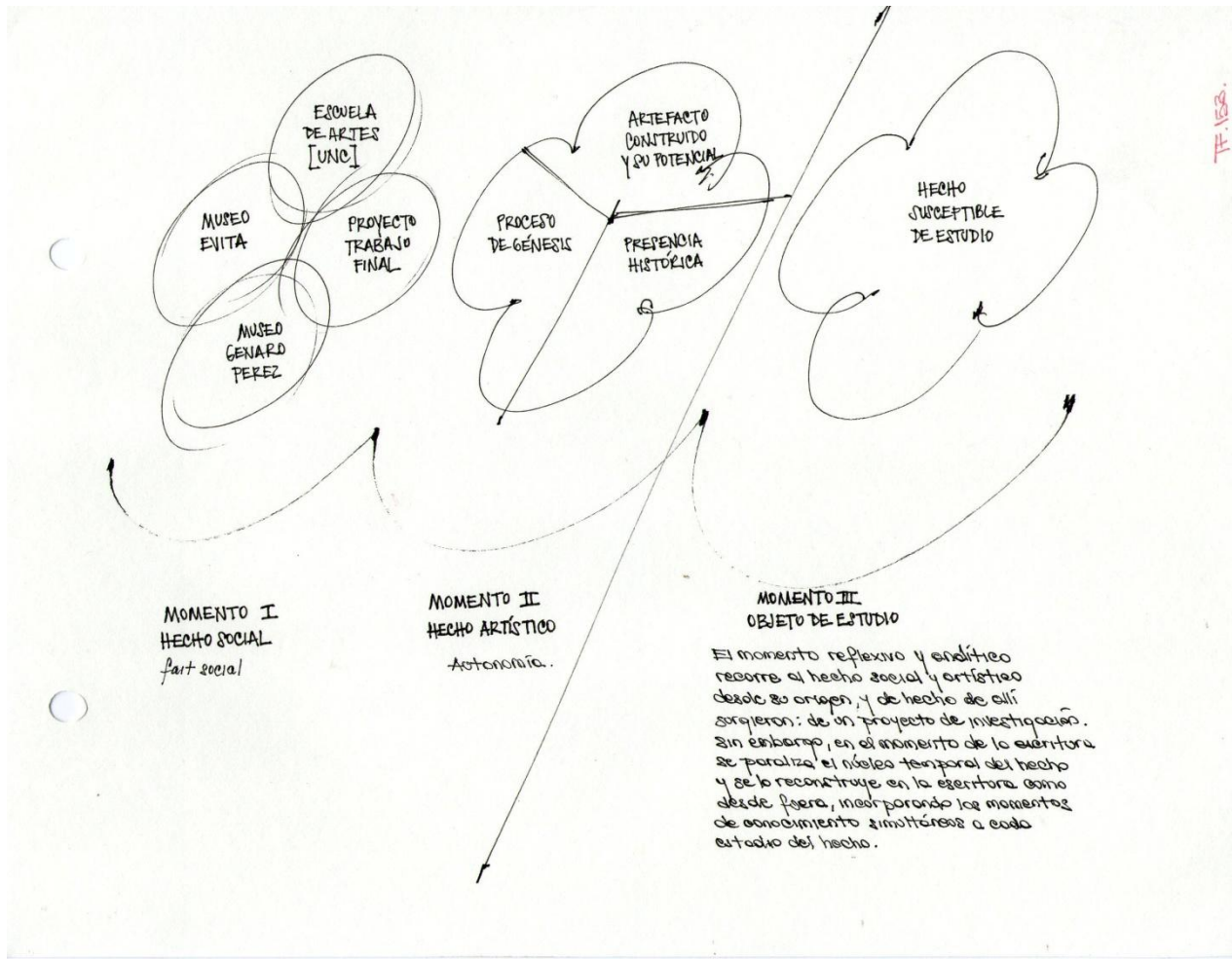
HECHO  
ARTÍSTICO.

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

TF. 151.

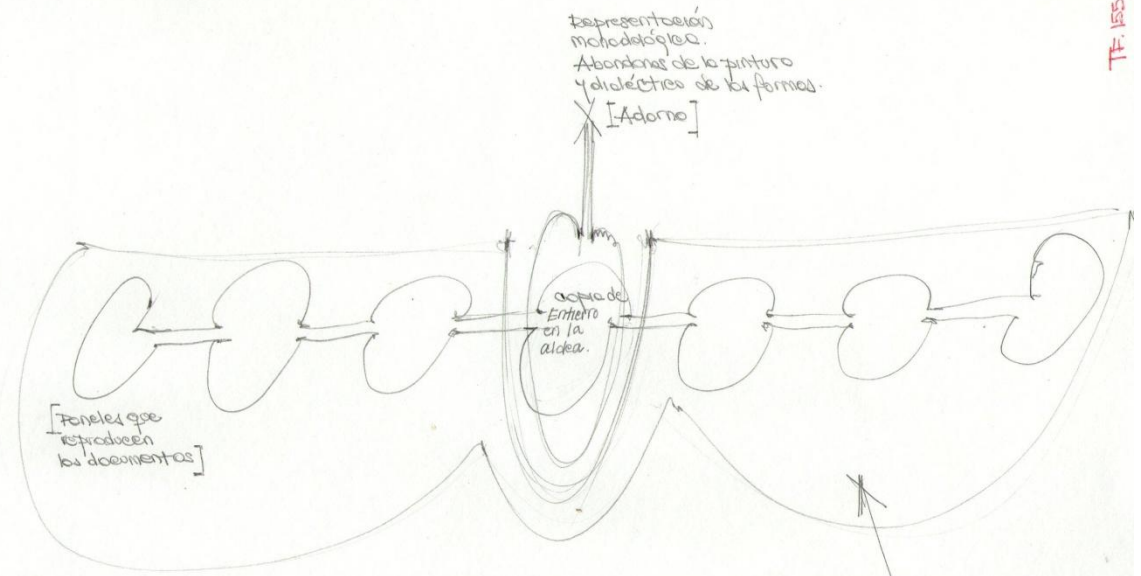


TF. 163.



TF-153.

El momento reflexivo y analítico recorre al hecho social y artístico desde su origen, y de hecho de allí surgieron: de un proyecto de investigación. Sin embargo, en el momento de la escritura se paraliza el núcleo temporal del hecho y se lo reconstruye en la escritura como desde fuera, midiendo los momentos de conocimiento simultáneos a cada estado del hecho.



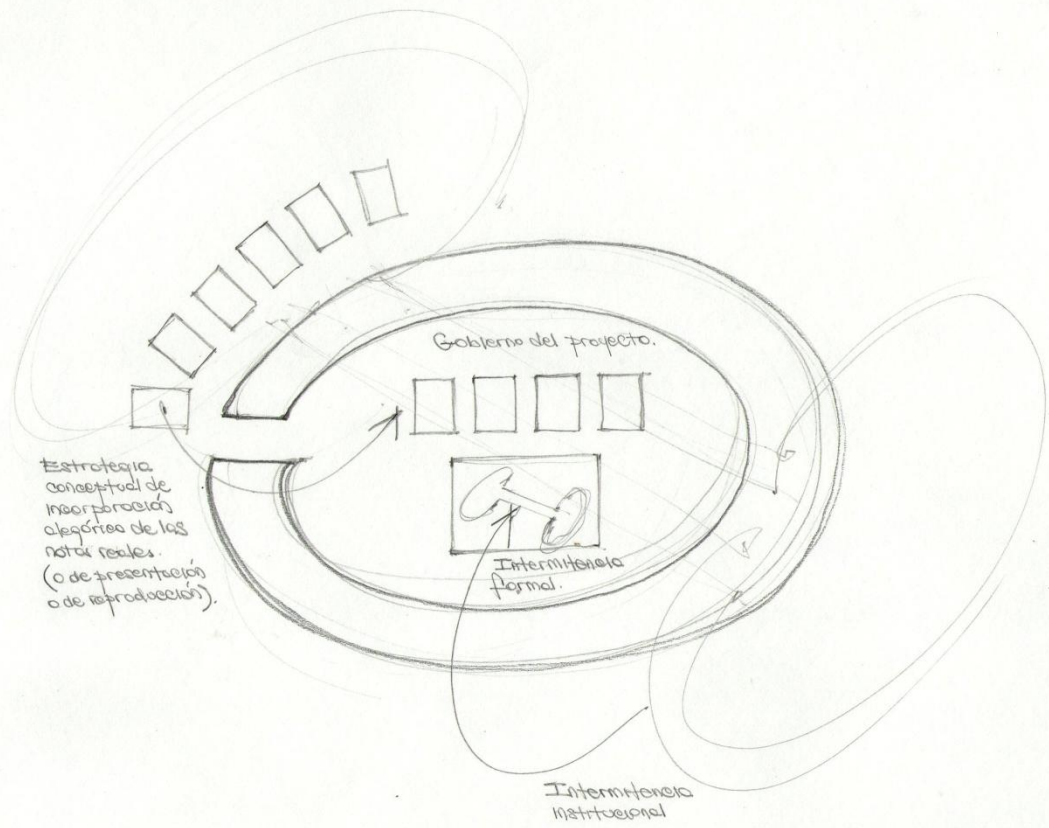
representación  
metodológica.  
Abandono de la pintura  
y dialectos de las formas.

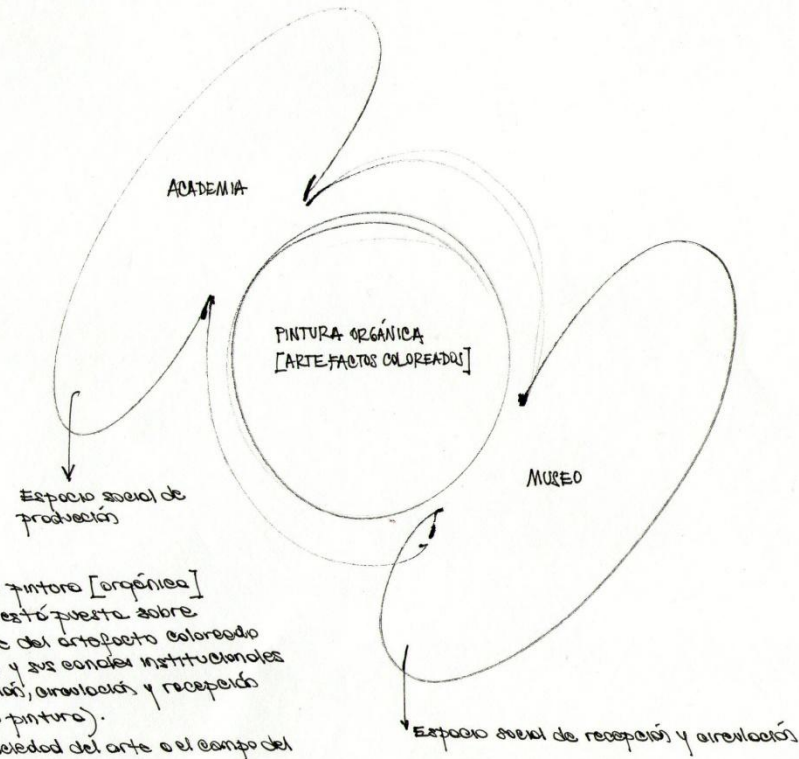
[Adorno]

Acia de  
Emierro  
en la  
aldea.

[Formas que  
se traducen  
en los documentos]

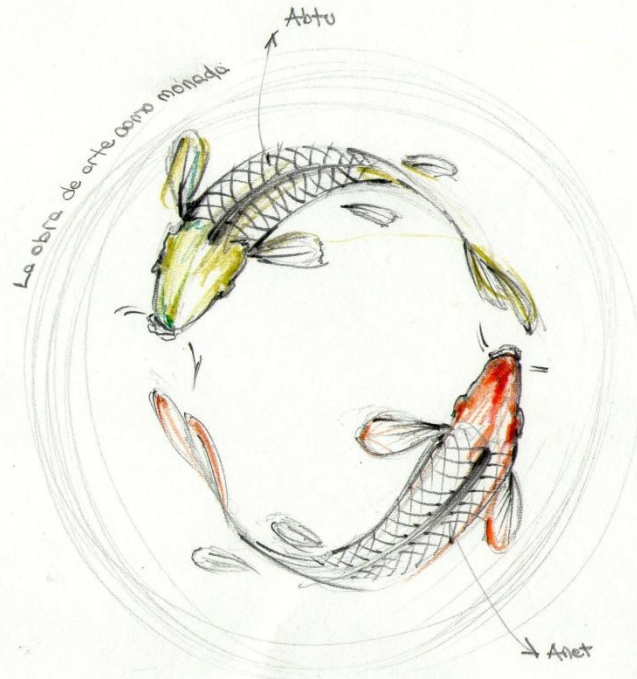
Incorporación  
de la documentación.  
Idea luktación de  
particularidad  
[sinédoque]





La relación pintura [orgánica] y sociedad está puesta sobre el recorte del artefacto coloreado con pintura y sus canales institucionales de producción, circulación y recepción (institución pintura). Así, es la sociedad del arte o el campo del arte el que aquí se considera...

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



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

TF. 192



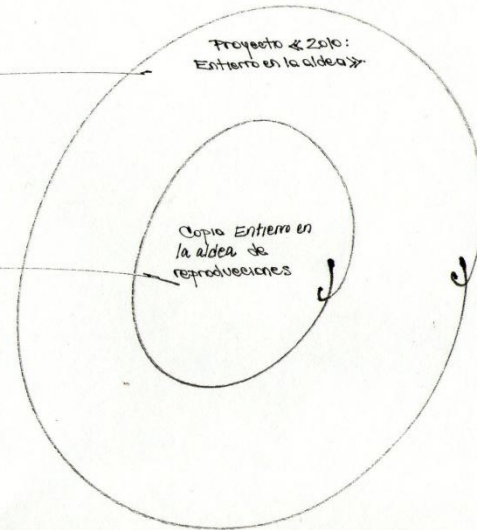
CATEGORÍAS

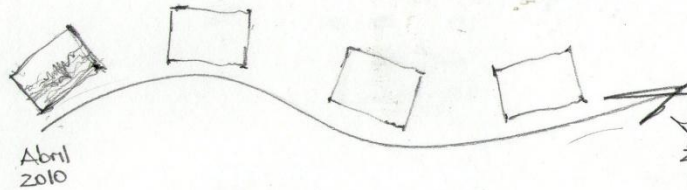
DOMINIO DE APLICABILIDAD

TF. 194

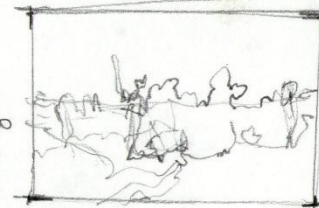
Hecho artístico/hecho social  
[carácter doble del arte]

Formada  
[carácter doble del arte]

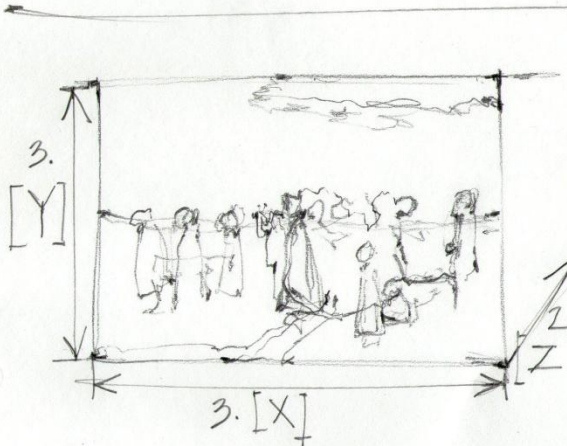




1. Procedimiento intermitente  
(Interrompido das veces)



2. Imagen intermitente  
3. Superficie intermitente



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

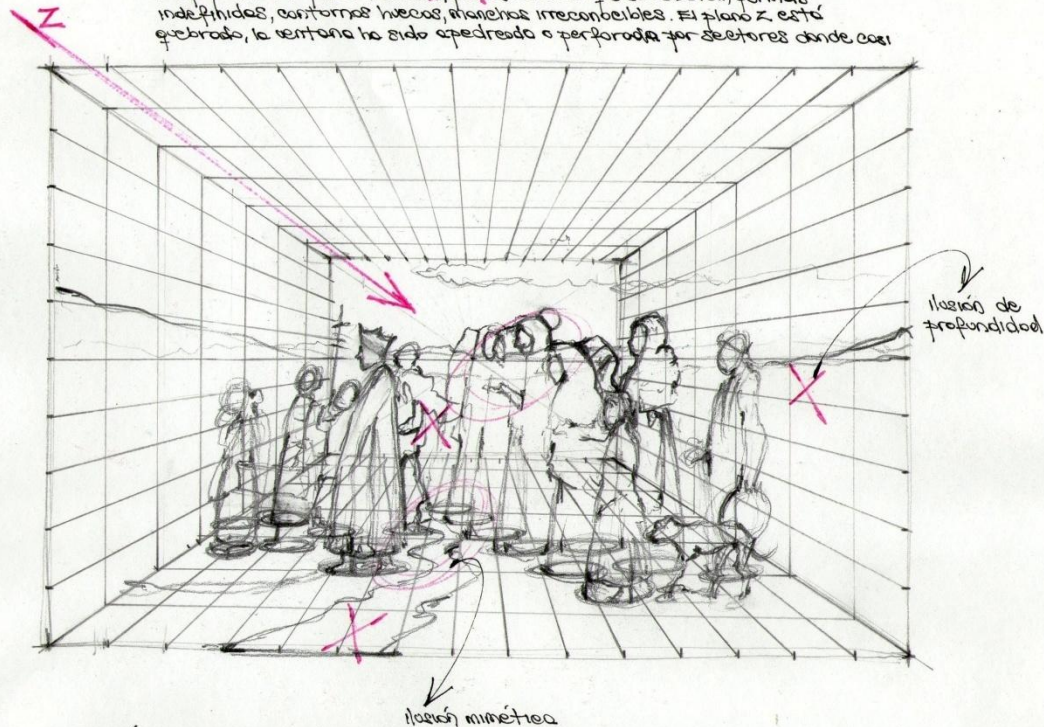
## ANÁLISIS INMANENTE

1. La intermitencia ingresa en esta pintura por el procedimiento y analiza cuando el proceso se detiene en la mónada. queda allí entender a la doble realidad de la pintura orgánica: 2. la imagen (el cuadro) (o tableau: ténna); 3. la superficie (peinture: tenna).

## ANÁLISIS INMANENTE Imagen intermitente [plano Z]

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

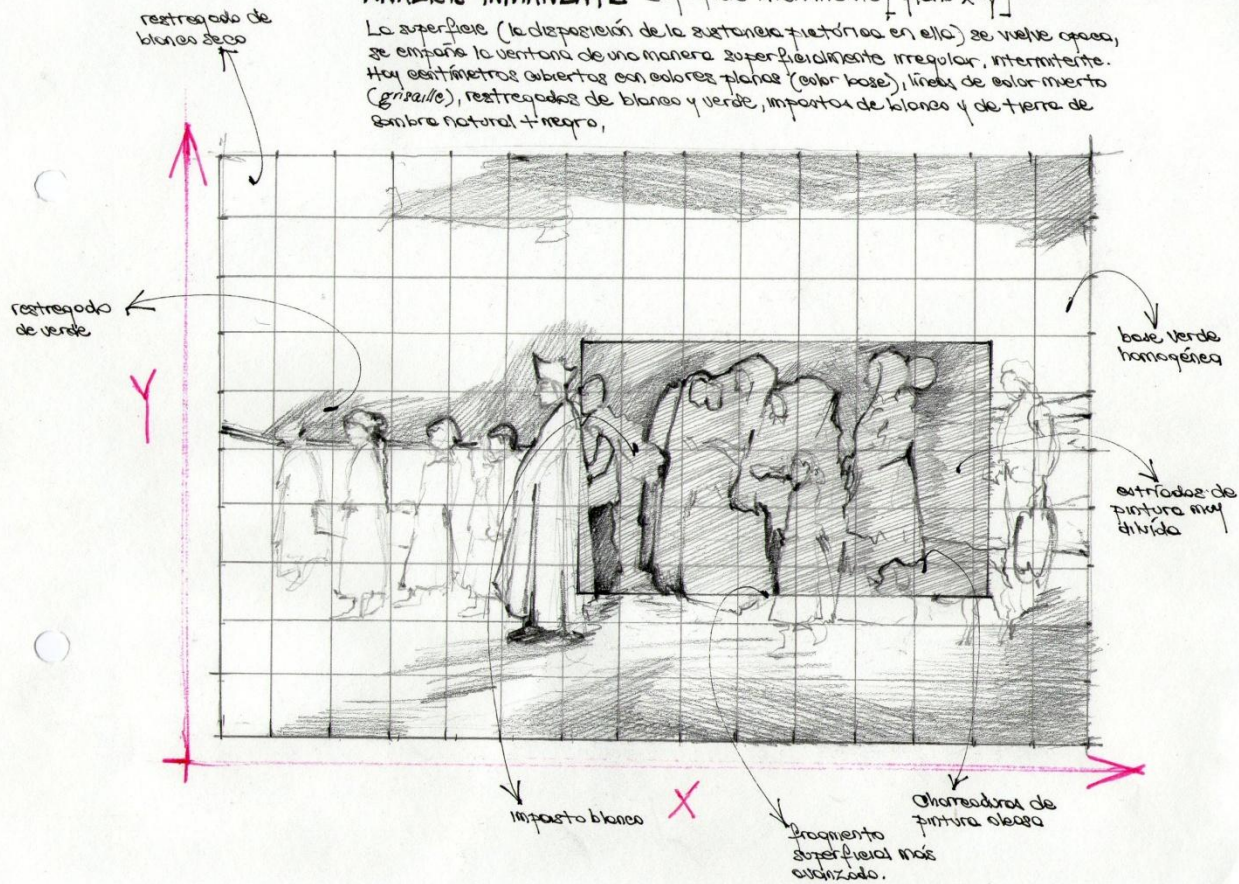
Hay grandes lagunas también, planos enteros que se rebaten, formas indefinidas, contornos huecos, manchas irreconocibles. El plano Z está quebrado, la ventana ha sido despedrada o perforada por sectores donde cae



se entrevea el mundo tras de ella. No se opaca homogéneamente como en Cezanne (con pinceladas independientes de la forma, pero unidas) sino que se empara con distintas consistencias y grados de opacidad.

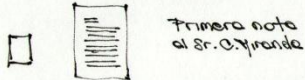
## ANÁLISIS INMANENTE Superficie intermitente [plano x-y]

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

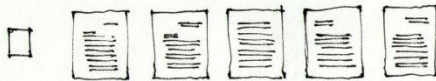


fact social	hecho artístico	lecturas.	
Escuela de Artes, UDE: Instancia de Tibolpo Final	Proyecto de investigación sobre la multimedialidad pictórica.		
Propuesta de copia. Entierro en la aldea. [Museo Euito]	Propuesta de copia bustos de Velázquez, 11 de Entierro en la aldea [Pintura W]	copia.	ACTO 1 La propuesta
Rechazo de la propuesta: ausencia del Sr. Miranda [Museo Euito]	Realizo de la propuesta: - Entierro en la aldea (reproducciones). - Proyecto 2010; Entierro en la aldea.	Caracter no ideológico.	ACTO 2 El no
Aceptación del proyecto 2010; Entierro en la aldea. [Museo Genaro Pérez]		Neovanguardia.	
Cambio de gestión	Suspensión de la copia Entierro en la aldea (reproducciones). Modificaciones en el proyecto 2010; Entierro en la aldea.		ACTO 3 El sí
Asociación de Tomás F. Bandoze	Copia directa de Entierro en la aldea. (original). Cambio proyecto 2010; Entierro en la aldea. (principio de verificabilidad).	Intermitente condición humana.	
Consejería del proyecto 2010; Entierro en la aldea.	Estrategias de visibilización alternati- va (foros y publicación de emergen- cia).	Autopreservación	ACTO 4 El no, otra vez

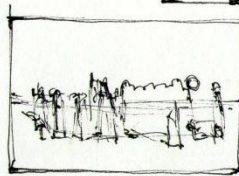
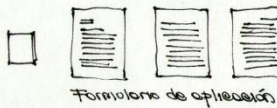
ACTO 1  
La propuesta



ACTO 2  
El no

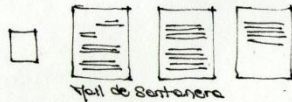


ACTO 3  
El sí



Copia maquetada de reproducciones

ACTO 4  
El no, otra vez



Copia acabada del original

ACTO 5  
La visualización



HECHO ARTÍSTICO / SOCIAL

(Incorporar la copia acabada  
y las distintas estrategias e intenciones  
de visualización)

[ 11 jornadas Noenables de Historia de Córdoba ] 20/05/11.

# HECHO ARTÍSTICO/SOCIAL

La intermitencia se introduce hacia adentro del hecho artístico en una intermitencia en tres sentidos distintos pero enlazados:

1. La que muestran los documentos reales.
2. La que muestran las dos copias (una inacabada y la otra terminada).
3. La que muestra la copia de reproducciones.

CRÍTICA INSTITUCIONAL [NEOVANGUARDIA]

MÓNADA PICTÓRICA

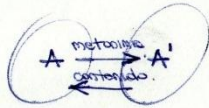
INTERMITENCIA

CRÍTICA INSTITUCIONAL

MÓNADA PICTÓRICA

La intermitencia institucional quedó registrada hacia el interior del hecho artístico en tres niveles distintos pero solidarios.

- 1) como el contenido de la documentación real (en cuyo caso además de señalatorio, se trata de una prolongación metonímica del caso real en el interior del hecho artístico).
- 2) como interacción [o contraste] entre las dos copias. Inscriptas respectivamente en dos contextos institucionales diferentes.
- 3) como una estructura pictórica: [i] en la producción, [ii] en la imagen y [iii] en la superficie.



Inacabada  
El no y El sí, otra vez  
Gestión Yironda



Acabada  
El sí  
Gestión Bandoe

[11 Jornadas Neovanguardias de Historia de arte] 20 | 05 | 11.

un objeto, un artefacto...

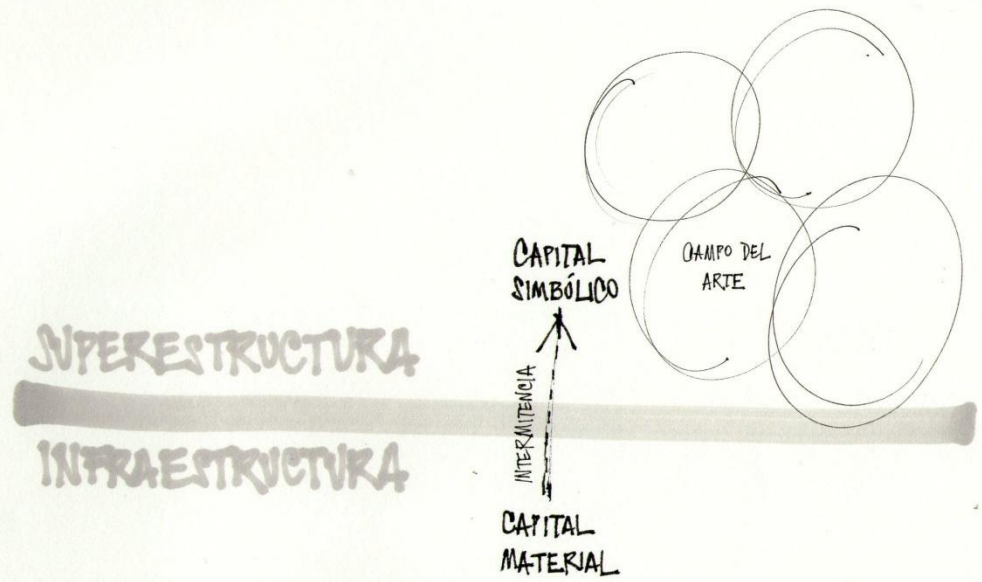
¿Cuál es o dónde reside el contenido de verdad de la obra de arte sobre el resto de los productos humanos? ¿Por qué la obra y no cualquier otro cosa es una moneda para Adorno? Si cualquier cosa puede ser arte -aseverar de la historicidad- ¿qué tendría todavía de especial una cosa que es legitimada o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

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

Las potenciales se distribuyen en naturalezas distintas hacia dentro del hecho artístico



28/11/11



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

Notas sobre la copia

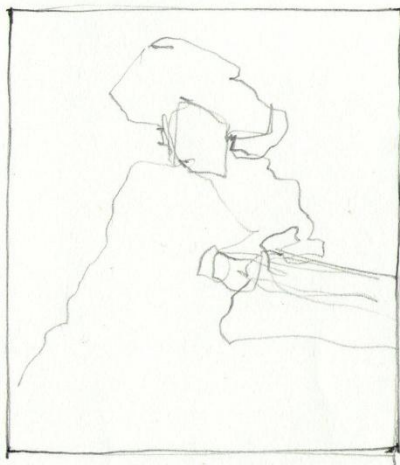
PROGRAMA DE PINTURAS (Pintura IV / 1º trimestre)



TF-18 (Pintura IV)



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



FONDO\*

1 Capa de verde-azulado  
1 capa de cere-verdoso.

BOCETO, PINTURA MONOCROMA Y  
PRIMERA PUESTA DE COLOR

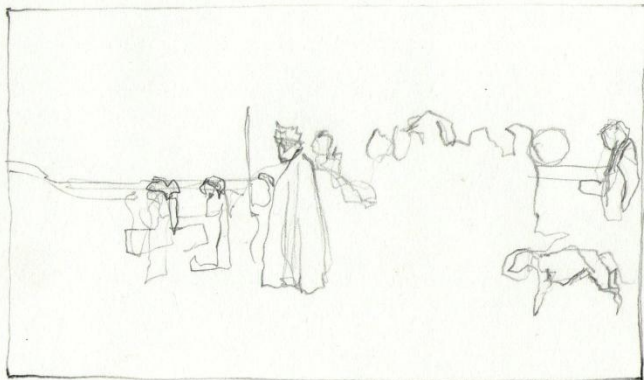
1º boceto: negro + tierra de sombra tostada  
                  blanco + tierra de siena natural  
2º boceto: *ibidem*  
1º color: gama tonal rojo-azulado  
2º color: gama tonal amarillo-rojo.

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

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

TF 19 (Bartolomé M)

TF-20 (Pintura ND)



FONDO

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

BOCETO, PINTURA MONOCROMA Y  
PRIMERA FUESTA DE COLOR

Cada vez que se usa la palabra arte, estética y política debería valorarse de que se está hablando...

Frecuor las distancias entre pintor hoy (en nuestra era, con nuestra proxis vital, en cba, con internet y con otros medios, y con la póel que es ser artista) y aquella maestría europea de la tradición de la pintura al óleo.

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

El cometido es uno que pretende reducir el estigio de Zeus a Tántalo: en el tardo, por haber desobedecido a su hijo Pélope para ofrecerlo en banquetes a los dioses, fue condenado a padecer hambre y sed perpetuas, estando metido en el agua y teniendo frutos al alcance de la mano. No elegido - arbitrariamente y no tanto - un grupo de pintores todos ellos del pasado, muchos de ellos europeos. Las imágenes y los procedimientos están al alcance de la mano, y de nuestros ojos, pero recuperar o reanectarlos con aquellas prácticas parece tan lejano y dificultoso como a Tántalo satisfacer su sed. Se trata - para pensar - de un grupo de pintores del canon de la historia del arte cuyo saber está mediado por una maestría en el oficio, eleznado por un cúmulo de conocimientos que circulaban en talleres y tratadas y que se comenzaba a practicar desde la niñez, buena parte del día, se trata entonces, de una selección de quizá los mejores pintores de su siglo, y como si esto no bastara, de una selección de las mejores piezas de su estilo tardío, es decir ese que daría cuenta de un saber maduro en la propia carrera del pintor, donde se ofrece soberbiamente su soberanía sobre la sustancia pictórica, sobre el trazo mínimo [la representación] y sobre la organización estructural de las partes. No cuento, ~~estereotipo~~ o estereotipos del s. XXI, ni con la misma pólvora [ni los mismos pigmentos, aceites, asbstratos, telex, etc.], ni con un maestro del oficio que me inicie, ni con una tradición viva que actualice y distribuya ese saber y esas prácticas, ni con el tipo de talleres colectivos [con expositores, x ej. que me preparen el color], ni con la temporalidad ni la dinámica material de nuestra proxis vital que permitan congeleso así y por momentos recordar aquel oficio.

TESES (Pintura III)

Intentar hacerle caso de manifiesto como esos procesos que uno aprende en los manuales acerca de las características de nuestra era de levantar así irreversiblemente contra experiencias de nuestro pasado como éstas.

Así la experiencia de la modernidad, como aceleración de la vida, de la sensación de tiempo y espacio, las vemos aquí operando con mucha potencia. Disponer - peor aún, en la praxis vital aceleradísima, de permanente acumulación de capital simbólico (de míquas), fragmentaria y disgregada en múltiples e incoherentes opciones del campo del arte - de más de una hora para una actividad un poco inútil, mal bien lenta y absurda y de seguro difícil como es la pintura orgánica es casi una utopía. Windows live messenger y Facebook son dos ~~más~~ de los canchales de nuestro tiempo de los cuales es cada vez más difícil bajarse. Puede acaso la pintura, esa el óleo y de caballete, oponerse a estos dos monstruos de la fisión actual. Si la pintura desdibujaba por su carácter ilusorio, prometer ser una ventana fija al mundo, la pantalla de una computadora redobla [o quintuplica la apuesta]: el mundo que promete ~~ser~~ la pantalla - ventana de nuestros ordenadores no sólo que controla luces, colores y sonidos sino que se trata de una ilusión colectiva y ~~propia~~ dinámica, en esta representación figura el universo entero. En el cuadro - ventana había dioses y héroes, en la pantalla - ventana figura el mundo como en las proyecciones matemáticas:  $A \cdot A$ .



MARTE

TF 45

179 cm.

95 cm.

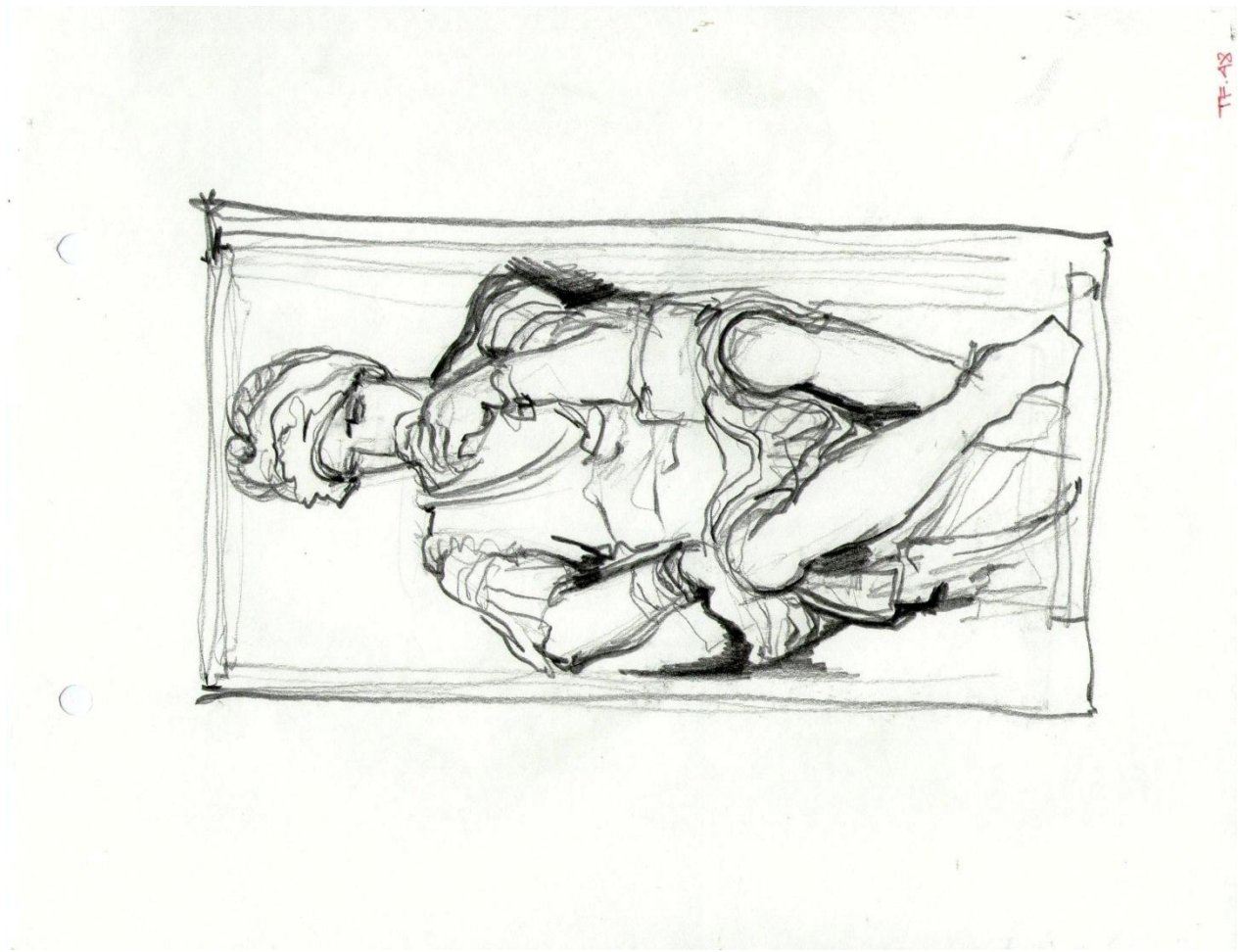




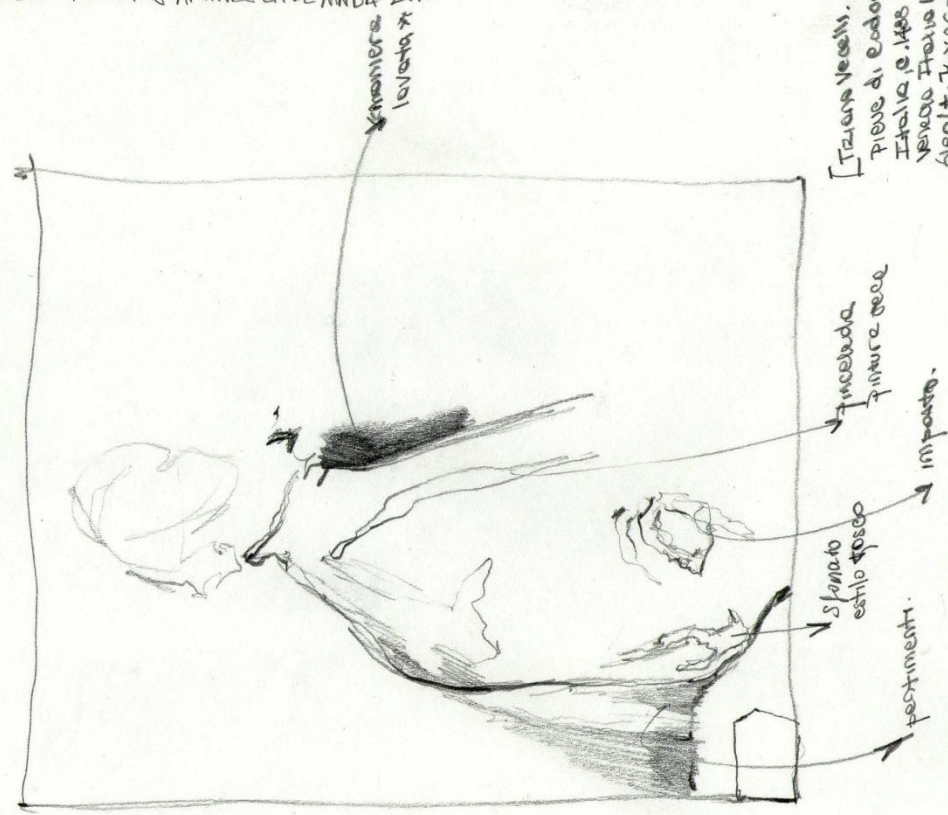
ARES  
LUDOVICI  
"Copia romana  
de la escultura  
griega"

TF 46





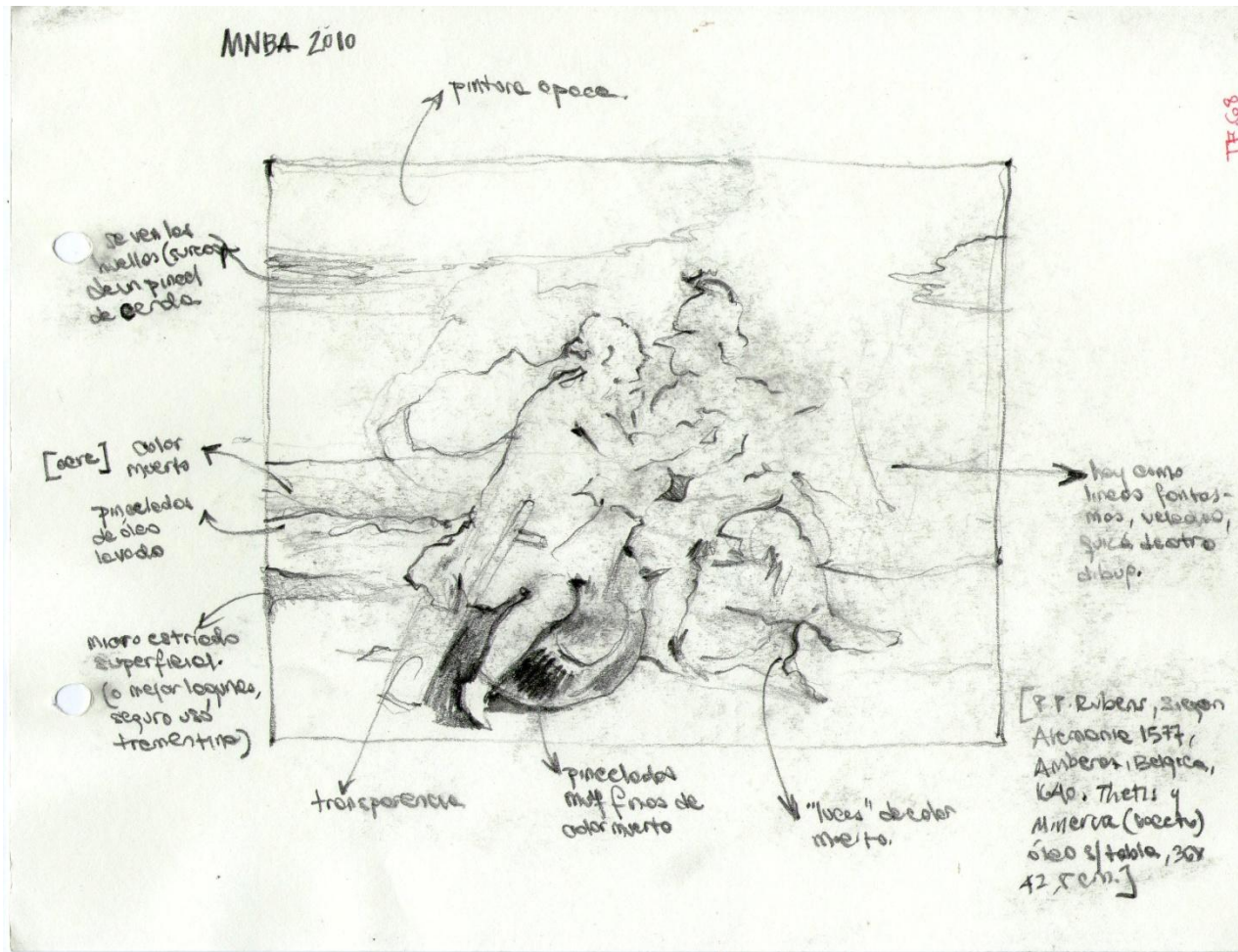
BREVES Y DESAFORTUNADOS APUNTES EN EL ANBA. 2010:



[Italian Vecchi,  
Pieve di Cadore,  
Italia e. 1485  
Verso Fra Gio: 1516  
Graf. Holzmann]  
TFGT

MNBA 2010

TF 68





Sobre el este  
varias pinturas de un tema de sonnet.  
en muchos detalles, se ordena alrededor de los figuras.

MIBA 2010



[Peter P. Roberts. Sagrada  
Familia, 1630, óleo.  
Tabla. 30,5 x 31,8 cm]

TF. 70

MNBA ZOLO



Lo que en el borrado se  
llamó boceto en el im presionismo  
se llamó obra.

[E Manet, La ninfa  
sorprendida 1860  
óleo, 51 x 66,5 cm, 144 p  
x 12,5 cm]

perceptibilidades blancas  
en sus empastados

TF-7



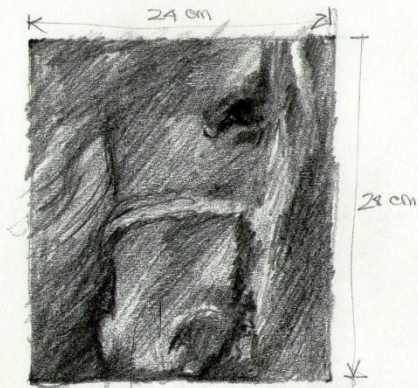
MWBAZOLA  
Hay como un efecto de  
fractura, una voladura oscura (tierra)  
sobre un impacto más claro.  
↳ Esto se refiere a las pinceladas.



[Fortuny. Odaliscas,  
1865, óleo sobre tela.  
21x32,5 cm.]

TF 12

VELÁZQUEZ



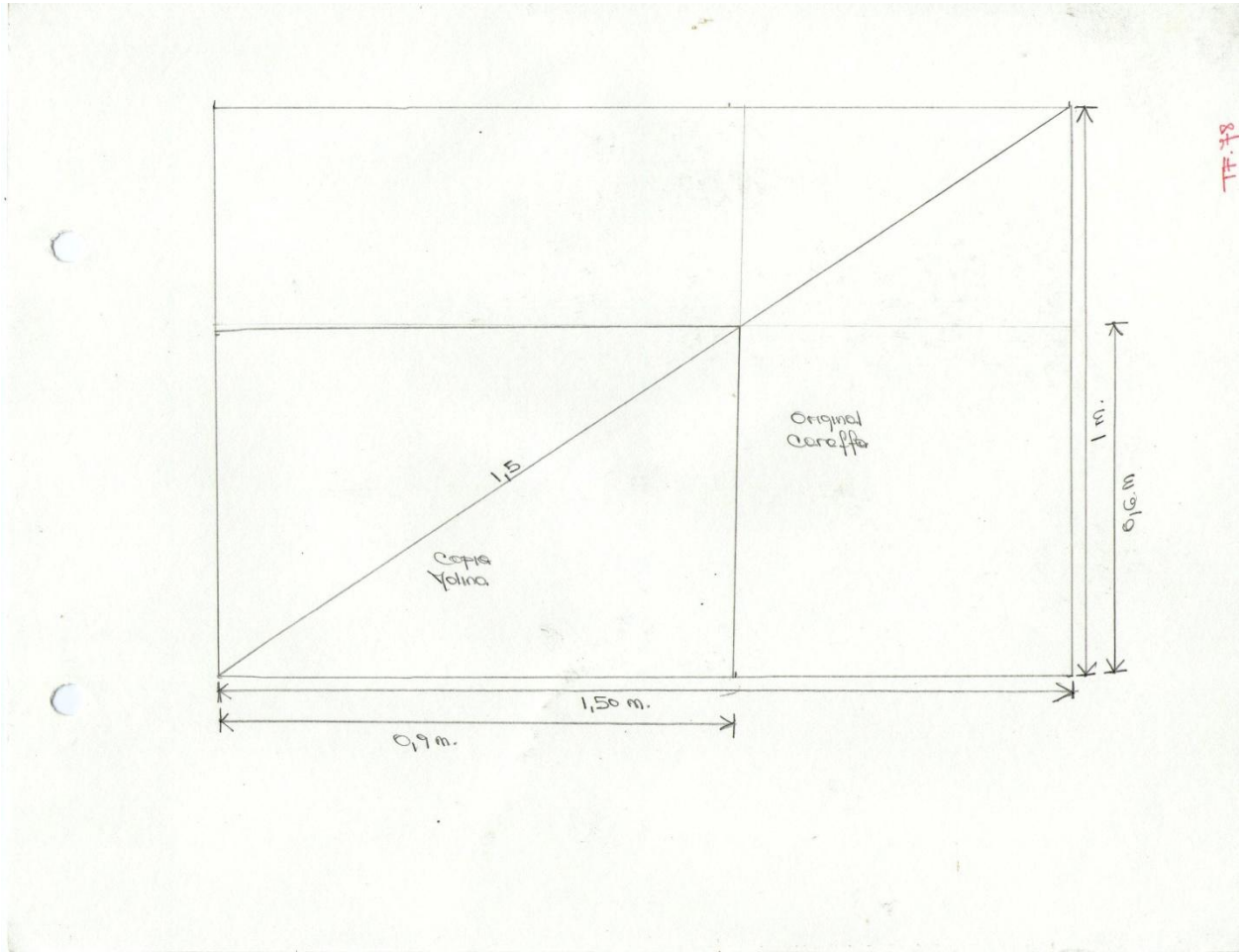
→ pintura + seca  
(probablemente pinceles  
ya clas embrocada x el  
mismo aceite)

RUBENS



→ pintura mas oleosa...  
¿cómo trabajaba Rubens?  
Cf. "Rubens. The Adoration of the Yoxl" pp. 141 y 88.

# 76 (01/13)



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

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

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

Una vez aprendido el oficio de la pintura, lo que haré con él es otra historia...

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

¿Porqué los maestros seleccionaban para estudiar con del Barroco? En pto. por que los libros con estudios y con repro. de obras de esta calidad son de ellos. Luego, el núcleo histórico de la estructura integral está en el Barroco [Sadinmayr, Junker]

TF-84



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

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

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

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

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

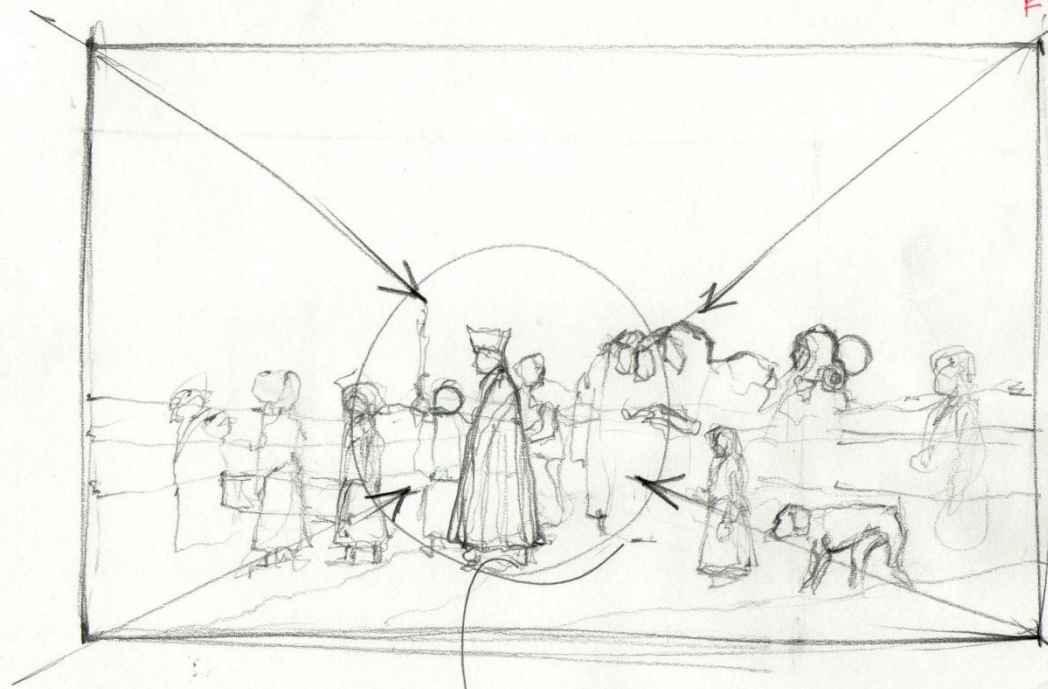
Incluso sospecho que existe un manejo y una preparación de la sustancia pictórica parecida, oleosa, trabajada como en el renacimiento, a la manera lavata.

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

Hay un carácter que Sedlmayr resalta para la constitución de la estructura integral, y que es el carácter sensible, de doble sentido: 1. un sentido referido al sentido visual, a lo sensible como lo susceptible de ser percibido, y 2. un sentido referido al sentimiento, donde a propósito de «Der Blindertud» menciona el carácter sensible de lo lúgubre. Este mismo sentido de lo lúgubre (que se puede esperar en cosas connotadas por los ciegos) aparece en el entierro de un angelito, la escena impropia por Caraffa.



Hay algunas trazas que bordean la figura de cabello largo yuelto que lleva el Peretro del angelito, son cincelados (I) raizos y (II) azulada (probablemente azul fto. con blanco) y que sugieren que allí "detrás" (en el esquema de la representación) hay un personaje, el personaje n.º 18. Se trataría de uno que sacaría el equipón de la cabina opuesta a la figura que está en primer plano.



[Cf. TF 7.104.]

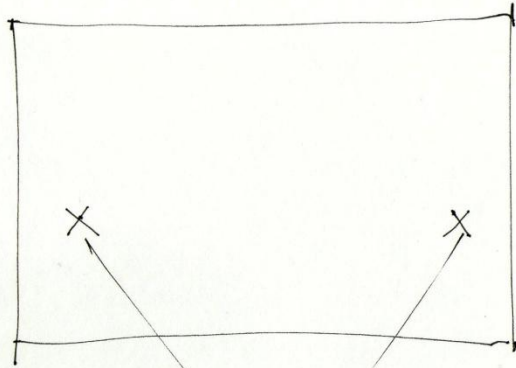
Caraffa evidentemente dedicó mayor tiempo a esbozar y pintar a los personajes del centro de la composición (el cura, el sacristán y el conjunto de mujeres que los sirven), y parece ir diluyéndose hacia afuera de la composición. Esto puede ser una pista del método de trabajo de Caraffa.



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



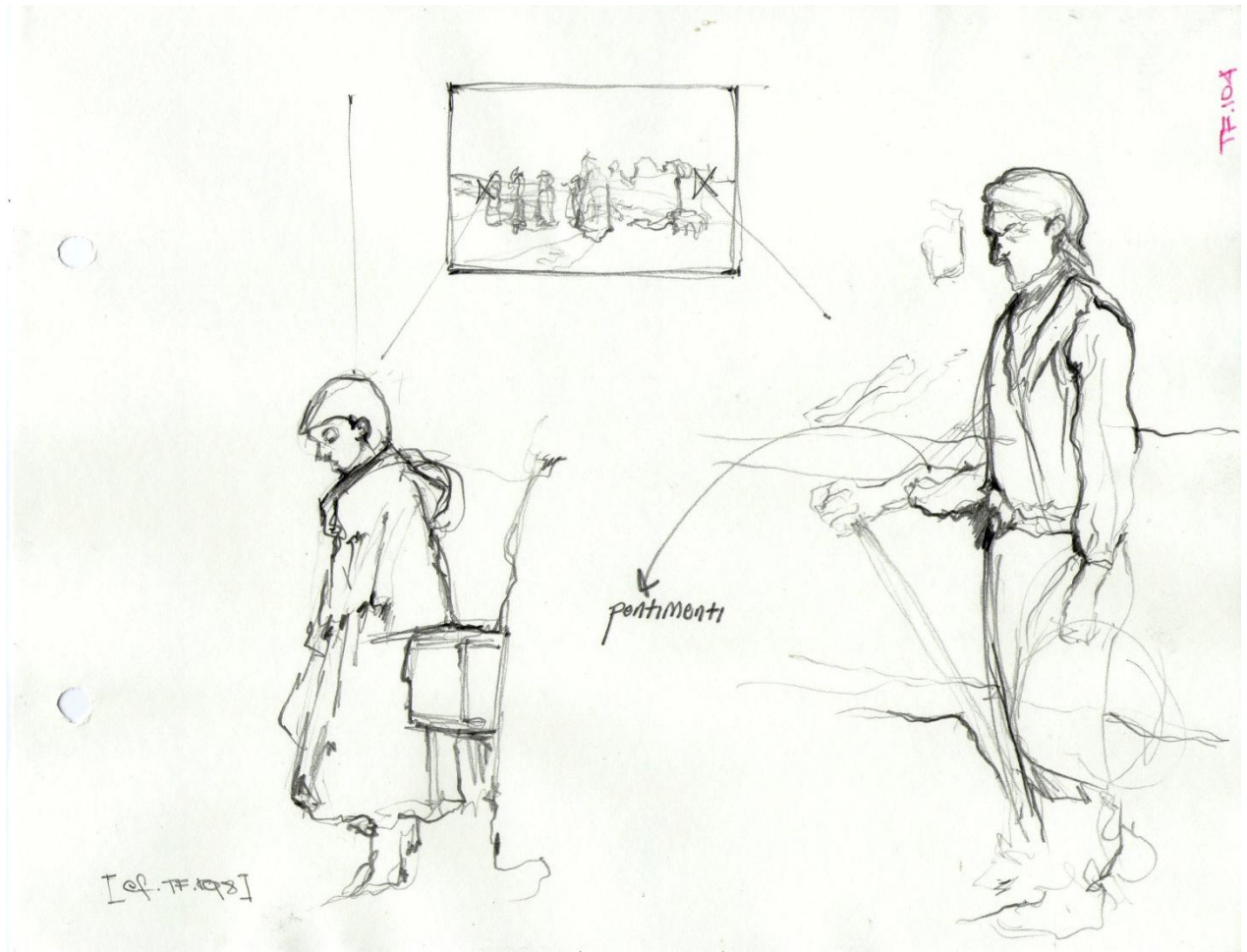
He intentado en el caso de copiar a Corregio, copiar no solo la superficie imagen, la apariencia, sino también la superficie en su estado actual, del cual infero el procedimiento con el que la hizo, el manejo de la sustancia pictórica (fluidos o viscosidad del óleo, cantidad de aceite, pintabilidad,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



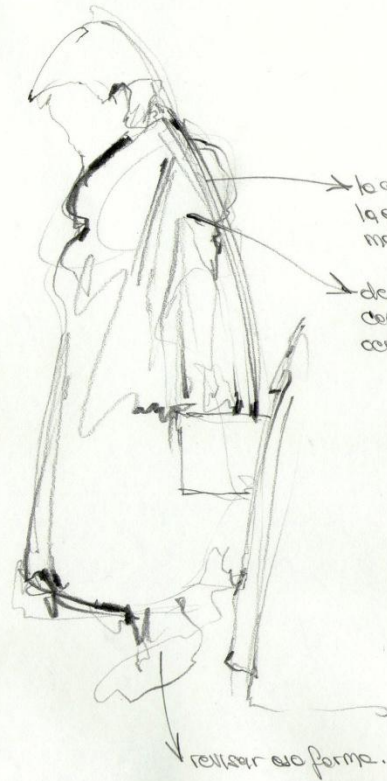
El personaje que encabeza la procesión y el que la cierra están muy incómodos y la cantidad de pintura empleada notoriamente en su tratamiento...

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

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



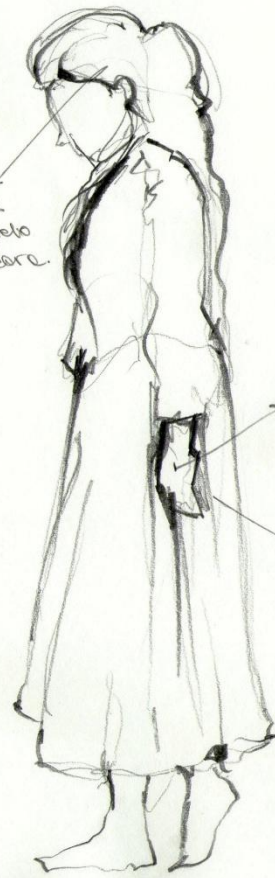
TF. 196



→ lo sobre de  
la espalda es  
más pronunciado.

→ desdibjar  
con una veladura  
cerc-rojo.

→ revisar en forma.



Corregir la caída del pelo sobre la cara.

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

el chirrarro es más suave, menos contrastado. en una clave media [probablemente con la patina y terminada del final se mejora.]







la mano es menor tierra y más rosada.

los mejillos son más rosados y luminosos.

el ropo es más brillante, en el que más opite [quizá con una imprimatura local de blanco y luego una capa fina y trastocada de ropo y cere]

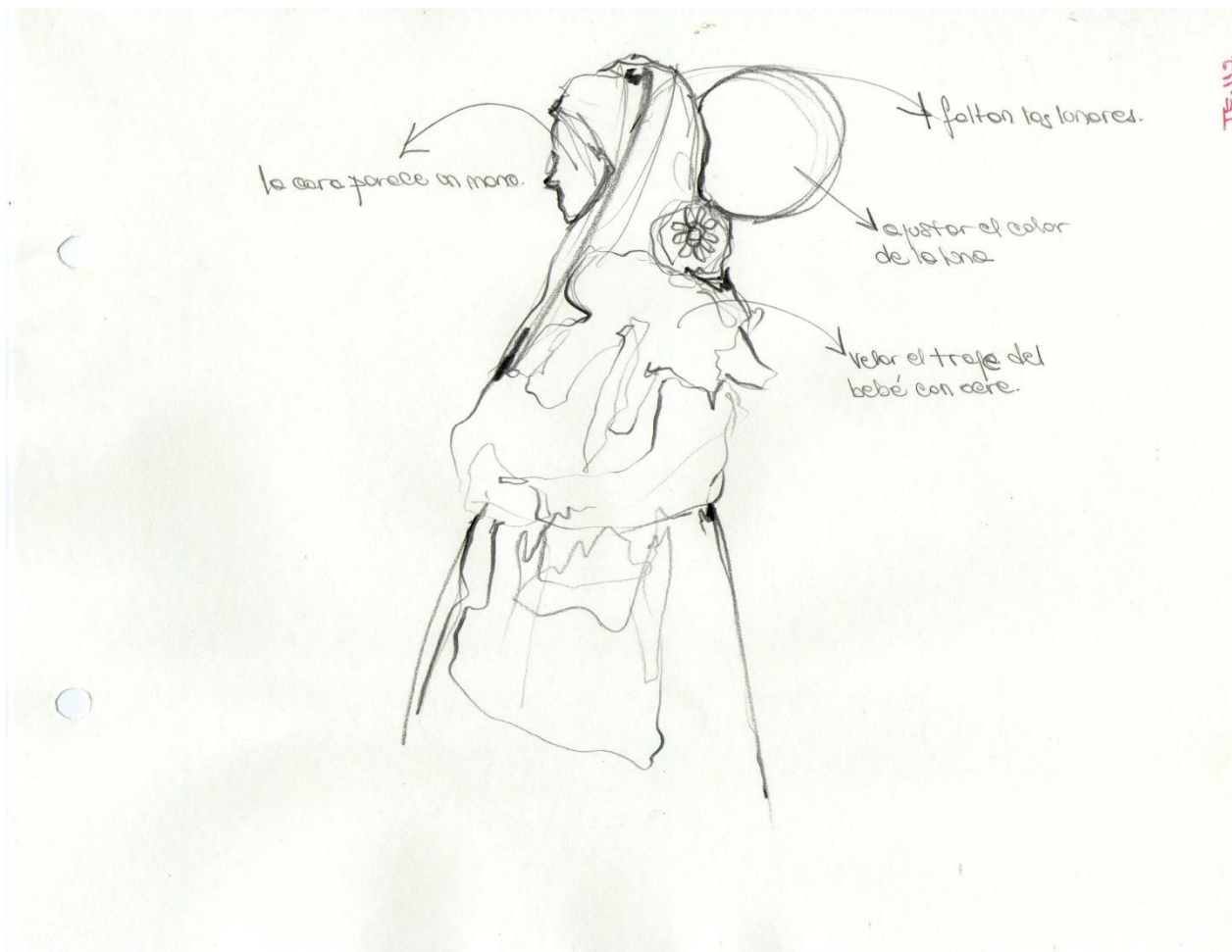
la banda negra es más angosta.

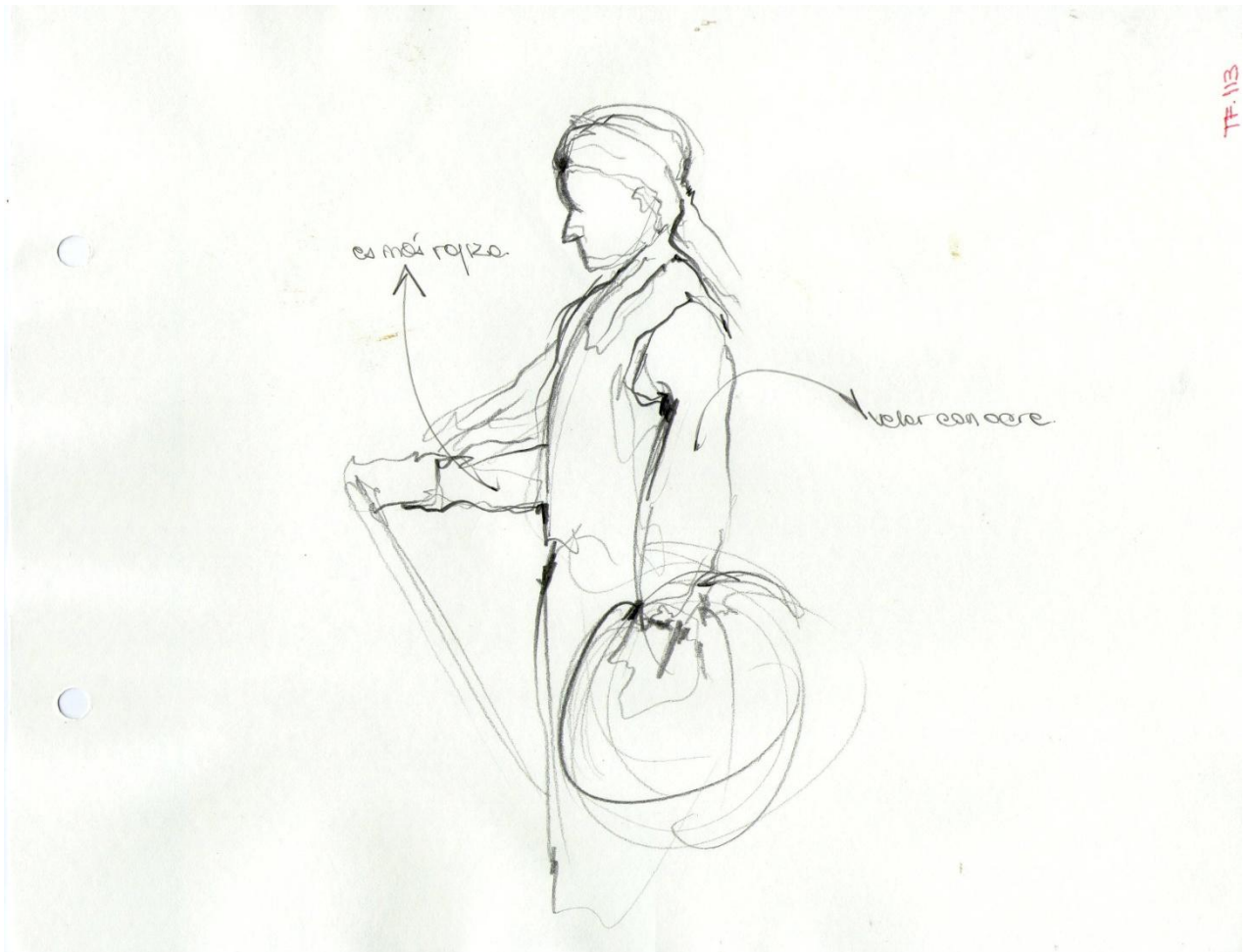


esto cara esto  
puy terrosa: velaria  
con un rosa-amarillo.

esta cara no es  
la misma que la del  
original: ¡problemas de forma!

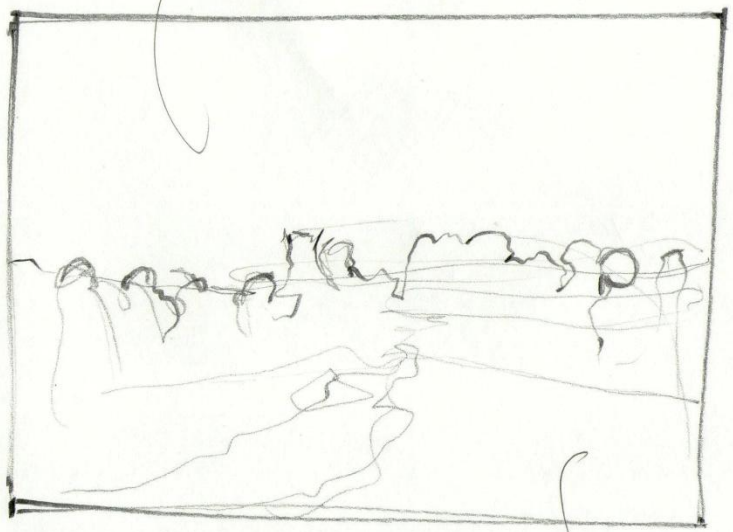






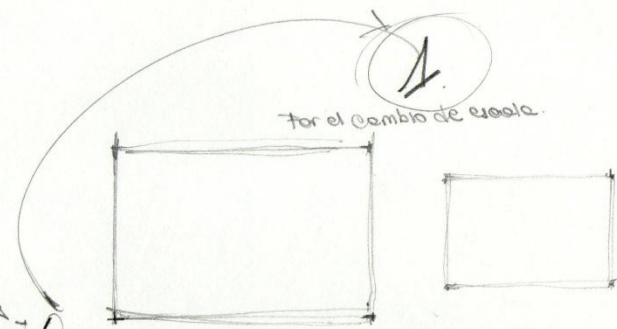
TF-14

Cubrir el cielo con una esfera opaca



Ajustar detalles del suelo.

La copia enprota dos veces  
[esto es, se deforma dos veces



por el cambio de escala.

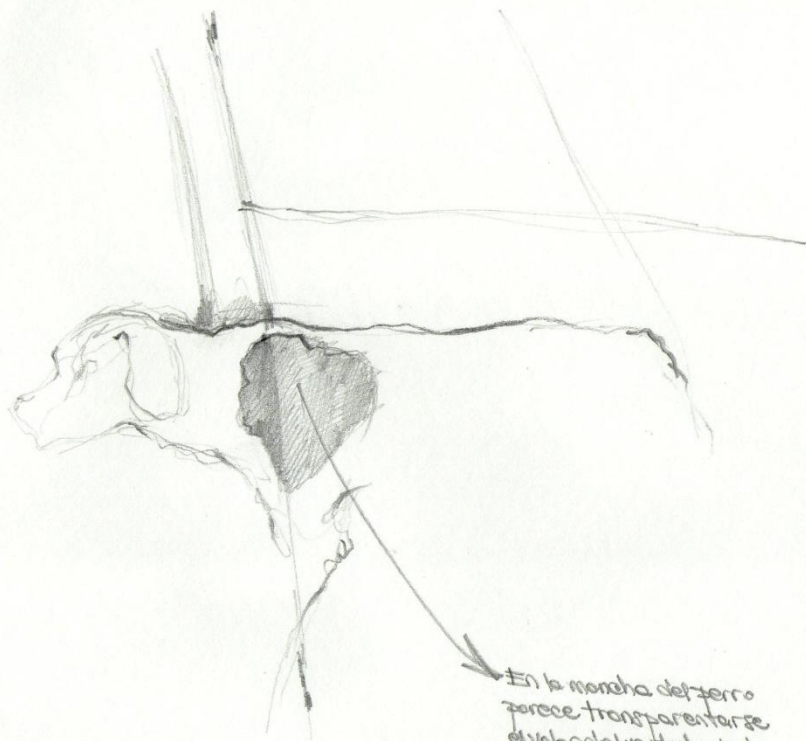
2.  
por las copias y  
los correcciones.

un trato de la sustancia  
pretórea bajo el espíritu  
del repentir

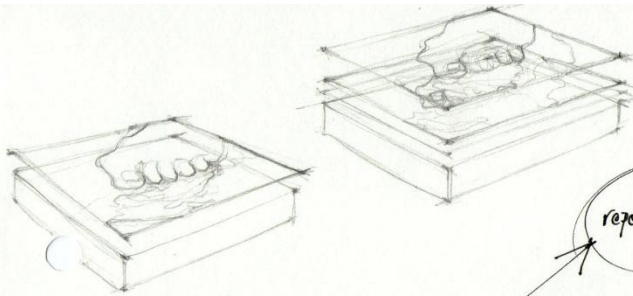
Caroffa forcee  
trabajar con la manera  
lavata.



TF 125



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



**SOBRE EL  
ENGROSAMIENTO  
DE LA SUSTANCIA  
PICTÓRICA EN LA  
COPIA**

regentir

cambio de  
escala

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

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

El cambio de tamaño, que la copia se encopia (que a fines prácticas de transporte, movilidad, tránsito en la sala, y ocupación del campo visual/corporal para hacer la copia) produce otro desplazaje nutricional: ahora la copia engorda por el cambio de relación entre las exuberancias y el cuerpo: las mismas pinceladas insufladas más espesa pictórica a una superficie menor. Cuidar esa relación es ciertamente difícil, porque en *Entierro en la aldea* hay detalles hechos con pinceles de "un pelo": reducir esos trazos en la copia es así imposible, y celestizarlos igual.

R.F.







El gortasol, Francisca de Coya y Lucientes (1778)  
La influencia de Coya no está sólo en la temática costumbrista, sino también en las formas. Las caras son una buena muestra de ello: ojos grandes, mejillas coloradas y redondeadas, nariz "tata", típico del período "campesino" de Coya.

Alguno de los niños en la procesión de Entierro en la aldea poseen estas rasgos. Las mujeres también

SOBRE LA COPIA DE ENTIERRO EN LA ALDEA  
Ha sido víctima de una traido, no de las imitaciones, sino de la pintura. Las copias hechas a partir de reproducciones han salido menos gordas y más lisas (superficialismo). Pero la copia del original de Caraffa, en tanto es mejor la escuela en tanto ofrece tanto la imagen como los fenómenos superficiales obliga a correcciones permanentes. El resultado es quizá una forma más poseída (la imagen) pero en otro lenguaje (hay una traducción cuestionar las caras de veladores, y como ya dijo Baroja, toda traducción es una traido).



"FIGURA"  
J. SORCELA Y CASTIDA.  
1880  
ÓLEO S/ TELA.  
30 X 37 cm.

TF. 144.



### ✓ PROFUNDIDAD

En la parte del pelo del caballo y del pelo se alcanza una transparencia casi veloz y fina.

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

¡HACER PRUEBAS PARA PIEL HUMANA!

### → SUPERPOSICIÓN

Hoy rastros (de rastillaje o rastillo) de un pincel que ha dejado áreas sobre una sustancia pictórica espesa, pero el color no bombea [cf. Wetering, p. 22] con la dirección de los áreas.

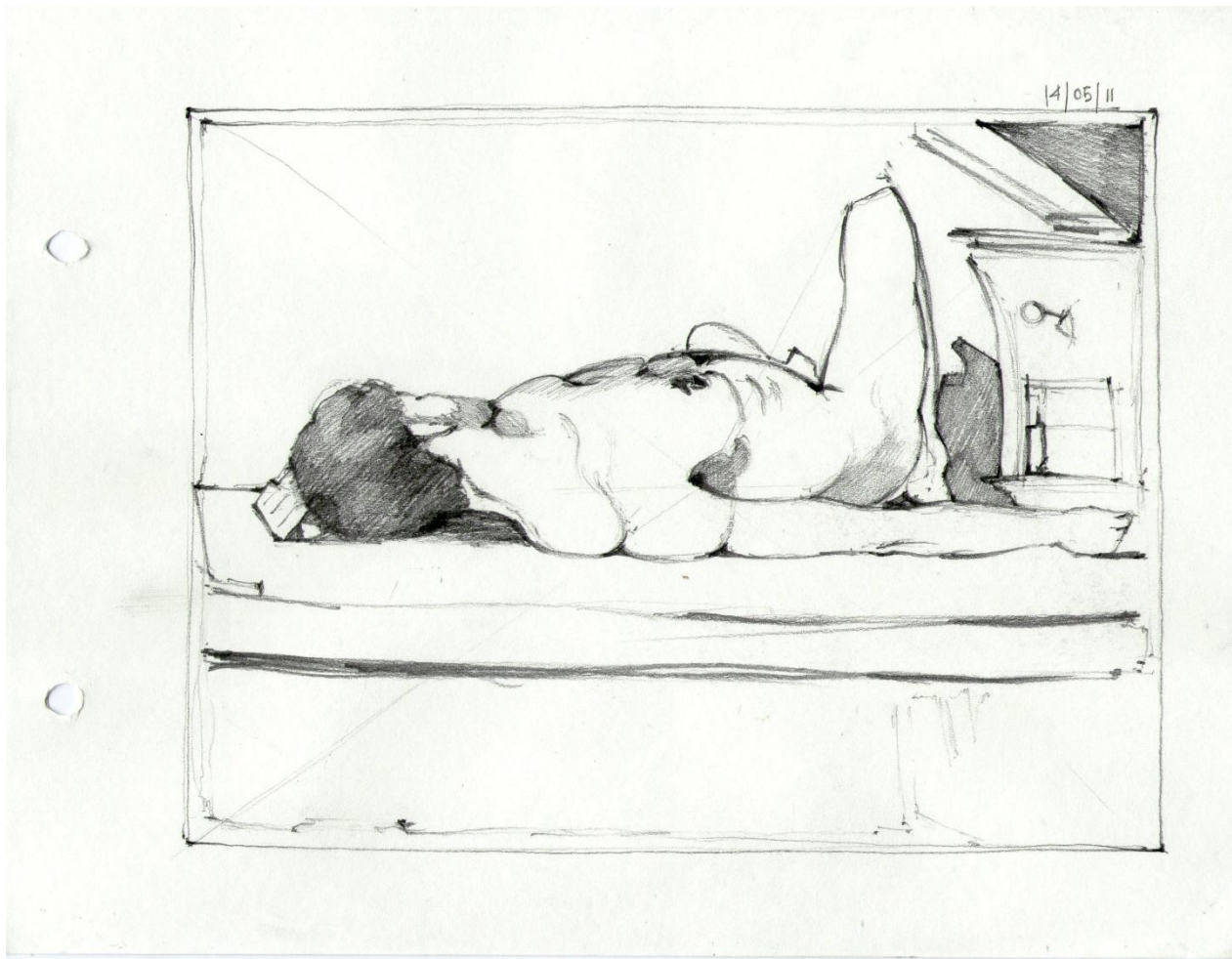
Impacto inmobilizado con barniz, abajo, y arriba nuevas capas de color, sobre todo en las crestas de las áreas por donde el pincel se desliza.

TF 154.



Estudio sobre Yare (1836-1849) de Diego Velázquez





NOTAS DE :

# Copier Créer

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

Musée du Louvre

Paris

26 avril - 26 juillet 1993

Commissaire : Jean-Tierce Ozin

OZIN, J.T.

(1993) Copier Créer. De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre.  
Editions de la Réunion des musées nationaux, 1993, Paris.

# Les copistes à l'oeuvre

[Peintures de l'intérieur du Louvre, de ses salons, fossiles et galeries donde se registra la práctica de la copia:]

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

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

NASH, Frederik. Lambeth, 1762 - Brighton, 1856

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

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

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

TRAYART. Première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

8. "Vue des salles des Antiques, prise de la salle de Jan". 1822. Toile. Paris, musée du Louvre.

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

9. "Une copiste au Louvre". 1850. Aquarelle, pierre noire et mine de plomb. Paris, musée <sup>Gustave Yvreau</sup> ~~de la Ville~~.
- 9a. "Étude d'après Montagna". Paris, musée Gustave Yvreau.

HOYER, Winiflow. Boston, 1838 - Trout's Neck (France), 1910. (Gravure sur bois, New York, Metropolitan Museum)

10. "Art students and copyists in the Louvre Gallery". 1868. 2
- 10a. "Le Grand Galerie du Louvre". 1871. Gravure de Triehon et L'Herbault. Paris, Bibliothèque nationale.

DEGAS, Edgar. Paris, 1824 - /d., 1917

11. "Au Louvre, musée des Antiques". vers 1879-1880. Eau-forte, IX<sup>e</sup> état. Paris, Bibliothèque nationale.
12. "Au Louvre, la peinture" vers 1879-1880. Eau-forte, vers 1880, aquatinte et pointe sèche, entre X<sup>o</sup> et X<sup>o</sup> état. Paris, Bibliothèque nationale.
- 12a. "Au Louvre, la peinture". pastel. Argentine, collection particulière.

TISSOT, Jacques Joseph dit James. Nantes, 1836 - Bullion (France), 1902

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



- 13a. "Au Louvre (la salle des Carnotides)", réalisation inconnue
- WHITNEY, William John. New York, 1850 - East Hampton, 1955
14. "Portrait de Charles Courtney Curran", 1889. Toile. New York, National Academy of design.
- GOENEUTTE, Norbert. Paris, 1884 - Auvers-sur-aise, 1894.
15. "Au Louvre devant une fresque de Botticelli", 1892. Toile. Moulins, musée d'Art et d'Archéologie.
- 15a. HENRI EVENETHEL, détail d'après "L'Assemblée des Arts libéraux" de Botticelli, collection particulière.
- 15b. HENRI EVENETHEL, détail d'après "L'Assemblée des Arts libéraux" de Botticelli, collection particulière.
- AZAYRE, Etienne. Paris, 1859 - Id., 1923
16. "Au Louvre", 1894. Toile. Paris, musée du Louvre.
- 16a. FOSCO TASMAN-BOUVERET, "Aquarelliste au Louvre, Saint-Petersbourg, musée de L'Ermitage.
- BÉRAUD, Louis. Lyon, 1882 - Paris, 1930.
17. "Dans la galerie Medici", 1910. Toile. Collection Iris & B. Gerald Cantor.
- 17a. Béraud, "Une copie au Louvre", 1882, Boulogne-sur-Mer, musée.
- VILLARD, Edouard. Oisieux (Saône-et-Loire), 1868 - La Boule, 1940.
18. "La Salle des Carnotides", 1920. Peinture à la colle sur toile. New York, collection Dias et Andrea Woodner.
- 18a. VILLARD, "Etude" d'après un original du Louvre, collection particulière.
19. "La Salle des Carnotides", 1921. Pastel. Collection Bauer.
20. "La Salle des Carnotides", 1921. Peinture à la colle sur toile. Collection Bauer.
21. "Capito dans la salle La Caze", 1921. Mine de plomb. Collection particulière.
22. "La Salle La Caze", 1921. Pastel. Collection Bauer.
23. "La Salle La Caze", 1921. Peinture à la colle sur toile. Collection Bauer.
- 23a. VILLARD, "La Salle Caza", 1922. Collection particulière.
- 23b. VILLARD, "La Sculpture" (Musée des Arts décoratifs), 1922. Collection particulière.
- 23c. VILLARD, "La Cheminée de Villard" (avec torso de La Vierge de Milo), 1922, collection particulière.
- 23d. VILLARD, "Statuette sur la cheminée de Villard", 1922, collection particulière.
- BARCELO, Miquel. Felanitx (Majorque), 1957.
26. "Le Louvre avec statues", 1985. Technique mixte sur toile. Suisse, collection particulière.

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

- 1) Las circunstancias de la copia ~~son~~ <sup>es</sup> uno de los factores. Las condiciones de realización de una copia en un museo tiene el problema del tránsito.
- 2) Ninguna copia es perfecta. cf. copia de Rembrandt.
- 3) Es más difícil hacer una copia que una pintura. O supone otra dificultad. una, supone el traslado de la tridimensional a la superficie de la tela o pintar. La otra supone recrear los espes de pintura, la forma de lo representado pero también la forma de la pincelada, la consistencia de la pintura, el grado de opacidad / transparencia, etc. y si se trata de una pintura del pasado no reciente, hay fenómenos y accidentes microsuperficiales y modificaciones en la estructura química de la pintura que son casi inimitables. Esos espes de tiempo expuestos en la superficie de la tela, por más cercana que esta se encuentre la disparan a un tiempo y espacio inaccesible (a lo Rembrandt y su obra).
- 4) Un boceto quizá es más difícil de copiar ~~porque~~ porque posee una gestualidad, una doble tensión entre peinture y tableau, entre la representación y la propia pintura (que se vuelve evidente en esa gestualidad y su cualidad de inacabado).

¿POR QUÉ ES MÁS FÁCIL COPIAR UNA OBRA REPRODUCIDA?  
¿POR QUÉ SE VUELVE MÁS MANIPULABLE?

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

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

13/07/11



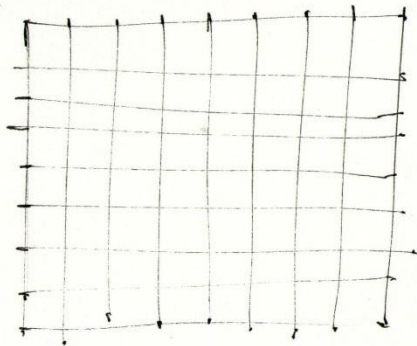
Cuando la pintura recuerda que es pintura, esto es, cuando la pincelada y la sustancia pictórica está relamida y fundida y cede completamente a la representación quizo la copia requiera de más tiempo y paciencia. Pero cuando la pintura representa y a la vez muestra su condición de pintura, el copista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



10 — 12.6  
10 — X = 23.74

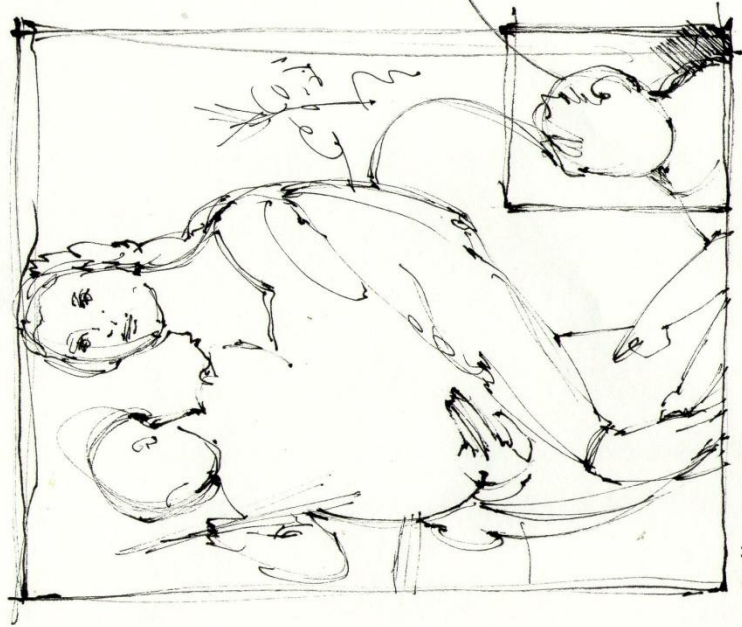
11/07/07





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

Wetering. p. 22.



[Como lo copia de Entierro en la aldea]

Esta zona del cuadro  
esto más atrás de  
como si hubiese quedado sin  
terminar o sin restaurar

Enlino Esquivardi. Firenze Italia 1475-1554  
"Virgen con el niño y San Juan. óleo sobre tabla 66x51,5 cm.  
Instituto 2273, Colección 1901

TOTAS EHEL T/NEA 21/07/11

NOTAS EN EL 4/5BA-21/07/0



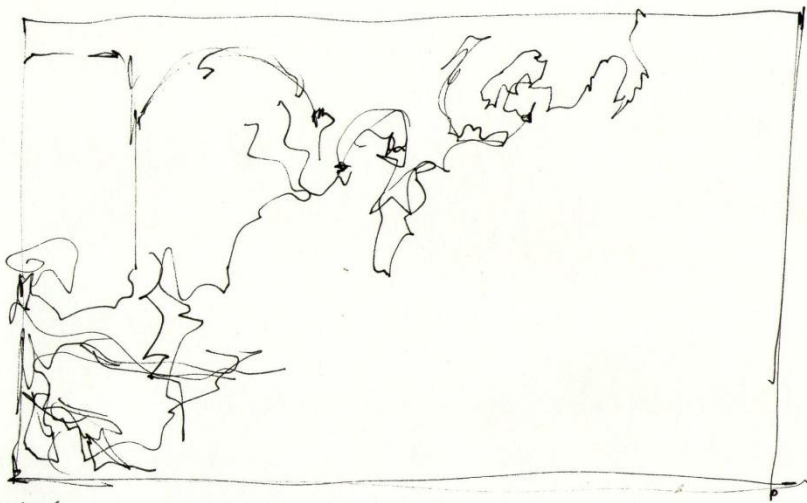
F.P. Rokens: "Thetis y Minerva"  
(boceto). Oleo al tablo. 36 x 42,5 cm.  
Donacijn Hirsch, 1933.

se transfiere un primerosel de  
un estor otre anera, solo. La parte  
de la pre es la mas trabajada y la  
mas opaca.



NOTAS EN EL VITEA

21/07/11



Amorino. "Respo de las sabinas" (copia de Rubens) óleo y tabla.  
57,5 x 89 cm. Inventario. 8630. Donación Hirsch, 1983.

¿decorito más chica que el original?



Cifredo de Biéscque. 2.º mitad s. XVII. "Retrato de la  
Infanta María Teresa de España". Óleo sobre tela. 76,5 x 61,3 cm.  
Inventario 7653, adquisición, 1969.

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

NOTAR FHEL YARA 21/07/2011



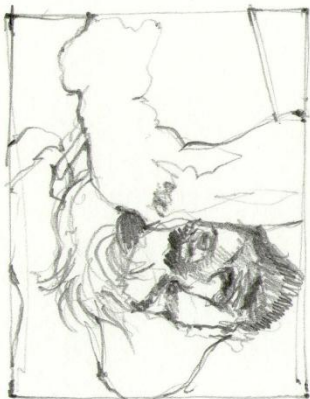
05/08/11



## 2. hipótesis sobre la técnica de Rembrandt

1. El uso de barnices intermedios entre las capas de veladura, que contribuye a la transparencia...
2. El uso del cabo de pincel, palmas, espátulas y otras funtas secas para desordenar, fundir toscamente y mortificar la superficie pictórica todavía fresca... (se ve tmb que respalda una capa fresca sobre otra seca y de un color más claro para dar la iluminación o por ejemplo el pelo - Cf. WETERING, p. 213).

18/08/11



### INVESTIGACIÓN PICTÓRICA

La copia permite que la pintura funcione como:

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

06/09/11

Cf. Eco. Tratado de semiótica general. pp. 269-270.  
pp. 287-308.

### NOTAS SOBRE LA COPIA

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

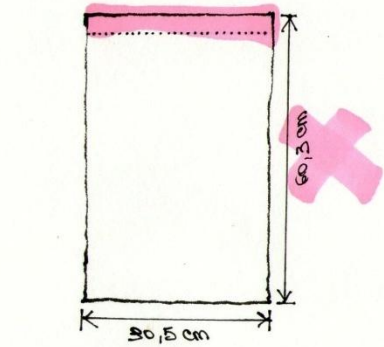
teóricamente, porque intenta igualarse a otra cosa que como  
todo es imposible en su totalidad.

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

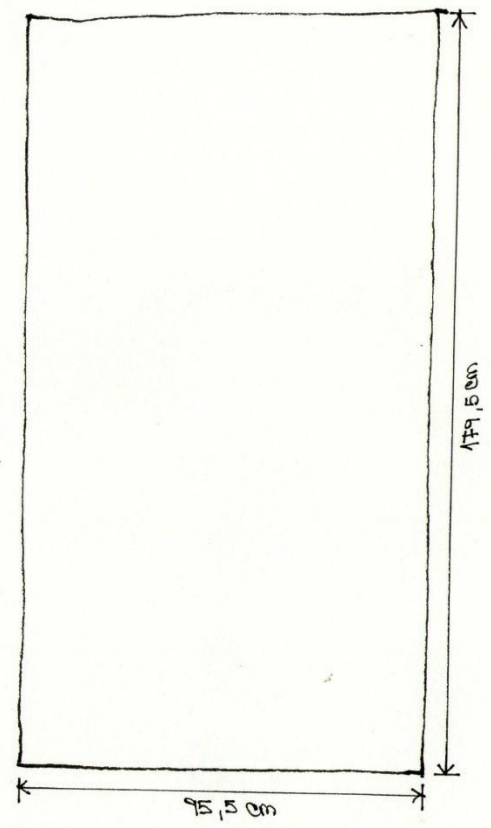
Entonces cómo o para qué hacer una  
serie de copias si su búsqueda es la de lo  
imposible. El horizonte es acercar la copia  
al original tanto en su dimensión representacional (i),  
en su dimensión material (ii), pero sin perder  
de vista que en ese momento está produciendo  
conocimiento...

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

11/11/20



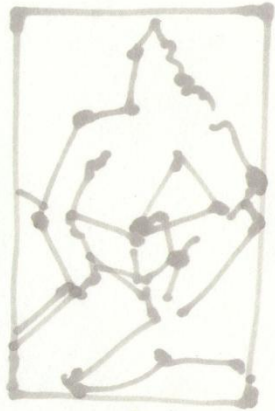
- 17,5 — 6,3
- 9,5 —  $X = 22,08 \text{ cm}$ .
- 9,5 — 3,5
- 17,5 —  $X = 57,52 \text{ cm}$



23/01/12

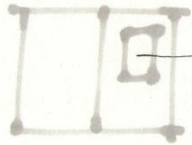
CONOCIMIENTO DE LAS  
REGLAS PRODUCTIVAS.

SXVII



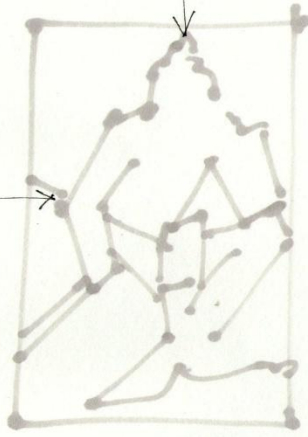
PINTURA ORIGINAL  
MODELO

SXXI



REPRODUCCIÓN EDITORIAL  
REPRODUCCIÓN

SXXI



COPIA PICTÓRICA  
COPIA

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



