

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts de San Carles

**Marcas y Restos:**

**Presencia y Ausencia en la Pintura Contemporánea.**

**Fernando Paes de Carvalho Ramos**

Dirigido por **Juan Bautista Peiró López**

Valencia, agosto de 2013



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



Tipología 3:

Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

La misma permitirá contextualizar el ámbito de la investigación para una futura tesis doctoral.



## INDICE

Resumen/ *Abstract*

Hipótesis

Objetivos

Metodología

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	9
<b>2. PRESENCIA Y AUSENCIA EN LA PINTURA</b>	14
<b>3. HUELLA, MARCA Y RESTO: VESTIGIOS</b>	26
3.1. Palimpsesto	31
<b>4. EL AZAR</b>	34
<b>5. LA AUSENCIA Y EL VACÍO</b>	48
5.1. Algunas referencias históricas	57
5.2. <i>Erased De Kooning</i> , Robert Rauschenberg	61
5.3. <i>Le vide</i> (el vacío), Antropometrías, Yves Klein	66
5.4. <i>Décollage</i> , Mimmo Rotella	72
5.5. <i>Monotipias de Minas Gerais</i> , Carlos Vergara	78
5.6. <i>2892</i> , Daniel Senise	83
5.7. <i>Sudarios</i>	88
<b>6. REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO CREATIVO</b>	92
<b>7. OBRAS RECIENTES</b>	100
<b>8. EPIGRAFE</b>	102
<b>9. BIBLIOGRAFÍA</b>	
9.1. Libros y artículos	104
9.2. Recursos en línea	108
9.3. Recursos audiovisuales	110

## Resumen

Esta investigación tiene su origen en una reflexión sobre qué es pintar desde su base fenomenológica, a través de la observación de trabajos de otros artistas contemporáneos y apuntes sobre la historia del arte. Ésta no se centra en un determinado período, artista o en un estilo o movimiento en particular sino en una comunicación permanente con los conceptos de presencia y ausencia, incorporeidad y vacío. En el presente trabajo, los discursos pictóricos navegan entre el cuerpo y el pensamiento, representan la no representación, la sombra y lo exprimible. A través de estos conceptos, se plantea examinar algunos procedimientos y resultados que ponen a la pintura en el campo abierto de la poética, en la práctica específica de construir un imaginario desde lo banal, del acaso insignificante, de la trasfiguración del resto, del gesto invisible, de la marca y sobras al diseño. Se examinarán artistas que han preferido eliminar a añadir, sugerir en vez de decir, la invisibilidad a la presencia. Lo que interesa exponer aquí son esos procesos pictóricos donde la intervención física del pintor es mínima o nula, donde los indicios de una presencia o acontecimiento pictórico reciben un tratamiento arqueológico, donde la pintura se escapa a su lenguaje convencional para recibir nuevos significados a partir de la costura de fragmentos, de instantes, de la precariedad en la representación. La presente investigación dará paso a una investigación más profunda como parte del programa de doctorado en producción e investigación de la Facultat de Belles Arts de San Carles de la Universitat Politècnica de València.

**PALABRAS CLAVES: PINTURA, PRESENCIA, AUSENCIA, HUELLA, MARCA.**

## *Abstract*

*This research project springs from reflections on the nature of painting and its phenomenological sources, through a process of observing the work of other contemporary artists and art historical notes. It is not focused on one specific period, artist, style or particular movement, but on an ongoing communication with the concepts of presence and absence, incorporeity and the vacuum. In my present work, the pictorial discourses navigate between body and thought; they represent non-representationalism, shadows and the extenuated. Through these concepts, I propose to examine several processes and their results that locate painting in the broad field of the poetic, in the practice of constructing a vision from the banal, the barely significant, the transfiguration of the remains, the invisible gesture, of the mark and what's beyond intention. It will examine artists who have preferred elimination to accumulation, suggestion in place of statement, invisibility instead of presence. Here I am interested in presenting those pictorial processes where the painter's physical intervention is minimal or non-existent, where the clues to a presence or a pictorial event receive archaeological treatment, where painting escapes its conventional language to assume new significance through the seams of fragments, of instances, of representations very precariousness. The current research will lead to a deeper research as part of the doctoral program in production and research at the Facultat de Belles Arts de San Carles at the Universitat Politècnica in Valencia.*

**KEY WORDS: PAINTING, PRESENCE, ABSENCE, TRACE, MARK.**

## Hipótesis

- El origen fundamental de la pintura en nuestra cultura occidental oscila entre la representación y la evocación.
- No cabe ninguna duda que la representación figurativa y narrativa ha dominado durante siglos - lo sigue haciendo en la actualidad - y es el modelo lo cual estamos acostumbrados.
- Las huellas, vestigios, marcas y restos representan la presencia de una ausencia y establecen algunas claves para analizar la pintura no figurativa.
- La presencia de conceptos como aleatorio y azar son determinantes para romper el paradigma de la representación en la pintura occidental.
- La dialéctica entre ausencia y presencia hace resurgir conceptos como el vacío, lo invisible, lo inmaterial y lo incorporal como lenguajes poéticos actuales.

## Objetivos

1. Analizar la pintura desde la perspectiva de la no pintura. Es decir, aquellas prácticas pictóricas que no involucran necesariamente materiales considerados tradicionales.
2. Investigar sobre aquellos procesos donde la intervención del artista es mínima, y donde lo aleatorio y el azar juegan un papel protagónico.
3. Investigar aquellos procesos pictóricos que se distancian de la figuración/narración en la pintura.
4. Revisar algunos procesos de creación, a través del contexto histórico del siglo XX, de la utilización del azar como estrategia procesual que diluye el concepto de autoría.
5. Establecer puentes entre la poesía y la pintura en vistas de explicar lo invisible, explorar el vacío y argumentar sobre la dialéctica de presencia/ausencia.

## Metodología

1) Proponemos aproximarnos a la pintura desde la perspectiva de la no pintura o de su ausencia, bajo la premisa de que existe un cambio de estrategia en cuanto a los procesos artísticos en algunos de los pintores contemporáneos donde, cuestionando la idea de representación a través de conceptos como vacío, sombra y huella, elaboran discursos pictóricos poéticos que sobrepasan el uso convencional del pincel, el soporte y la factura de la pintura, del gesto y el protagonismo del pintor como actor en un doble sentido: hacedor y representado.

2) Partiendo de la práctica de un proceso pictórico, pretendemos dirigir esta investigación hacia los discursos que enfatizan la ausencia como una presencia implícita, como una falla o una falta a partir de la idea de vacío. Paralelamente se desarrollarán acercamientos teóricos/prácticos que guiarán esta investigación a la comprensión de conceptos históricos, filosóficos y semióticos, en lo que a la pintura se refiere. De esta forma se trabajará la idea de huella, vestigio, marca y resto.

3) Paralelamente, esta investigación teórica va acompañada de una parte práctica pictórica aplicando y contextualizando las ideas desarrolladas.



## 1. INTRODUCCIÓN

*El blanco está ahí para ser llenado, así como el hueco está para ser tapado. Una página en blanco, una tela blanca esperan ser escritas o pintadas.*<sup>1 2</sup>

Las ideas que expone Anne Cauquelin sobre el blanco del papel y el blanco de la superficie de la tela empiezan por exponer una realidad no muy común en la historia de la pintura, la realidad de lo inmaterial. Se hace imprescindible señalar, por lo tanto, que la perfección formalizada por la tinta negra impresa sobre este blanco, bien como las obras de arte perfectamente impresas aquí, no revelarán los “fracasos” de los blancos imperfectos, de los lapsos, de las insuficiencias. Éstos, en el ímpetu de retener alguna cosa, de arrancar preciosos fragmentos del vacío, terminarán por revelar la imposibilidad de una conclusión aunque dejarán posibilidades abiertas. Giorgio Agamben nos revela que una obra no vale tanto por su contenido sino por lo que queda en potencia, por las posibilidades que de ella se pueden conservar, más allá del que la concibió.<sup>3</sup>

Tal cual se pretende exponer en esta investigación, las marcas de cuadros dejadas en las paredes que otrora “colgaban” bien como los espacios entre cuadros y sus sombras proyectadas en la pared pueden ser mucho más sugerentes y pertinentes desde el punto de vista temporal, de la construcción poética de la memoria, que el “cuadro-objeto”. Los espacios “en blanco” que Albert Camus señala, nos revela que la pintura es, en esencia, la personificación de la cosa ausente.

---

<sup>1</sup> CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*. Martins Fontes. São Paulo. 2008. p. 77.

<sup>2</sup> Algunas citas fueron traducidas al español por el autor con el objetivo de facilitar la lectura del documento.

<sup>3</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Editora UFMG. Belo Horizonte. 2007. p. 4

*Vea, por ejemplo, por encima de su cabeza, en el fondo, aquel rectángulo vacío que marca el lugar de un cuadro retirado.*<sup>4</sup>

Es interesante observar la importancia discursiva que ese elemento ausente/vacío genera en el arte actual. La ausencia, ese espacio no habitado por la materia, el hueco, lo no visible, lo no corpóreo, lo inmaterial, se presentan no solo como un valor en sí, sino que pasan a ser protagonista de mucho del arte que se ha producido en el siglo XX y en las dos primeras décadas del siglo XXI. La ausencia y el vacío potencian la imaginación, llaman a la acción creadora, y revelan nuestra condición humana dentro del fracaso del proyecto modernista.<sup>5</sup> Según Cauquelin:

*Pistas no faltan, y muchos artistas contemporáneos tienen en la mente la misma búsqueda o exigencia, precisamente esta: perseguir lo invisible, perseguir lo inefable, no desear nada, pretenderse transparente, borrar los propios rastros, no ser nada.*<sup>6</sup>

Según René Char, el poeta debe dejar huellas, no pruebas. Sólo las huellas hacen soñar. Y es justamente el acercamiento entre poesía y pintura lo que nos revela los espacios “en blanco” de las ausencias. Según Heidegger, se puede decir perfectamente que el arte, en cuanto constituye la verdad, es una composición poética (*Dichtung*)<sup>7</sup>. Una pintura puede estar totalmente terminada, a punto de que ni siquiera el aire pueda penetrarla; pero solo pasa a ser una obra de arte cuando, como dice el artista chino Huang Pin-Hung, guardas suficientes vacíos para permitir que en ellos salten caballos<sup>8</sup>. Kant plantea de manera rotunda y explícita en su *Crítica a la facultad de juzgar*, que la *poiesis* es la única vía legítima

---

<sup>4</sup> CAMUS, Albert. *A queda*. Best Bolso. Río de Janeiro. 2007. p.3.

<sup>5</sup> HABERMAS, J. *Modernidad versus posmodernidad*. En: *Modernidad y posmodernidad*. J. Picó. Alianza. Madrid. 1988. pp. 87-102. (...) *Si pienso que la modernidad ha fracasado, ha sido porque ha dejado que la totalidad de la vida se fragmente en especialidades independientes abandonadas a la estrecha competencia de los expertos, (...) Siguiendo una sugerencia de Albrecht Wellmer, el filósofo estima que el remedio (...) sólo puede venir del cambio de estatuto de la experiencia estética en la medida en que ella ya no se expresa ante todo en los juicios de gusto, sino que es empleada para explorar una situación histórica de la vida.*

<sup>6</sup> CAUQUELIN, Anne. *Op. cit.* 2008. p. 12.

<sup>7</sup> HEIDEGGER, M. *Holzwege*. Vittorio Klostermann. Frankfurt. 1977. pp. 58-59.

<sup>8</sup> CHENG, François. *Vide et plein*. Ed. Du Seuil. Paris. 2000. p. 63 (cita al pintor Huang Pin-Hung)

para asomarse a la trascendencia y dar ese salto al vacío que implica salir de los límites de la experiencia posible para conquistar a lo invisible. Para Kant, una obra de arte debe buscar un estado de libertad pura a través de configuraciones visibles de lo invisible, abriendo un camino libre, abierto, único hacia la trascendencia.<sup>9</sup>

En analogías que se remontan a tiempos antiguos, la poesía y la pintura se entrecruzan disciplinariamente. Desde las afirmaciones de Simónides de Ceos (siglo V a.C.) recogidas en los textos de Plutarco donde señala la pintura como poesía silenciosa y la poesía una pintura que habla, hasta Aristóteles que se le atribuye el origen de la teoría literaria, se le concede a Horacio la teoría de cruces interdisciplinarios. De esta forma, el lema Horaciano, *ut pictura poesis*, y la idea aristotélica de que la intriga de una tragedia se asemeja a una pintura, dan paso a formulaciones que pondrán la pintura y la poesía en los territorios de esta investigación.

Se hace necesario aclarar, entretanto, que el término “poética” alude a una realidad casi inaprensible que implica la totalidad del cuadro, la suma total de sus partes, visibles e invisibles. Es decir, se trata de la utilización del término para propiciar una serie de intertextualidades<sup>10</sup> sensibles para una justa dimensión del significado de ausencia/presencia, teniendo en cuenta de que la representación del objeto no descansa necesariamente en el objeto en sí, sino en la manifestación de su índice.<sup>11</sup> La ausencia remite, más allá del cuadro, a la “pérdida del objeto”, a cuyo apresamiento aspiran infructuosamente las artes de vocación mimética. Lo ausente es el objeto, la presencia o la imagen. De ahí que la *écfrasis*<sup>12</sup> - “ilusión de una

---

<sup>9</sup> KANT, I. *Crítica de la Facultad de Juzgar*. En: *Una mirada estética a lo invisible*. María Noe Lapoujadel. Rev. Filosofía Universidad de Costa Rica. Vol. XXXIX (97). San José. 2001. p. 16.

<sup>10</sup> Intertextualidad se refiere al conjunto de relaciones que acercan un texto u obra de arte a otros textos y obras de variadas procedencias. El término fue propuesto por J. Kristeva en 1966 en su ensayo *Le mot, le dialogue et le roman*, Semiotiké. Paris: Seuil, 1969, p. 146, se cita: *Tout texte se construit comme mosaïque de citations*.

<sup>11</sup> Según Charles S Pierce, el Índice es el signo que revela una conexión entre significante y el objeto. Comenta: *El índice está conectado físicamente con su objeto; hacen un par orgánico*.

<sup>12</sup> Figura retórica que significa evidenciar o presentar, ante los ojos del observador, el

ilusión”, “metáfora de una metáfora”- vaya impregnada de una doble pérdida del objeto representado<sup>13</sup>.

Por lo tanto, la indicación no se hace en sí una forma de representación o sustitución, el índice no representa o sustituye a su objeto, únicamente lo evidencia. Es la manifestación de lo que puede o no tener manifestación en sí.

De esta manera, lo invisible se revela a través del rastro incorporado al objeto, que en el caso que nos ocupa, tal objeto es el cuadro pictórico o la pintura misma en cuanto conjunto de significaciones correspondientes a un lenguaje de un medio artístico específico. Mejor dicho, la pintura es un arte o medio cuyo lenguaje ha sido exhaustivamente determinado desde el famoso texto de Alberti, *Della pictura* (1436), donde nos enumera y clasifica los componentes de ese lenguaje: *circumscriptione, compositione, receptione di lumi*. Sin embargo, su existencia ha sido cuestionada durante todo el siglo XX hasta la actualidad, puesto que su tradición ha sido varias veces deconstruida, principalmente en las últimas décadas, transformándose y redefiniéndose en otros medios como la fotografía, instalación, *happening*, performance, vídeo, entre otros.

Por lo tanto, los lenguajes establecidos a partir de la segunda mitad del siglo XX han mantenido una relación ambivalente con la tradición de la pintura: a la misma vez que la rechazaban como medio contemporáneo, de ella heredaron discursos y posibilidades para la construcción y desarrollo de sus lenguajes.

Querer pensar “la pintura” es, por lo tanto, una tarea compleja. Diversas cuestiones vienen a flote: ¿Cómo se define ese algo “pictórico”? ¿Cómo es la “cosa” de la pintura más allá del cuadro, del marco? ¿Cuáles son los sentidos posibles de la pintura en el contexto del arte contemporáneo?

---

objeto descrito. Tiene como función revelar la imagen del objeto ausente.

<sup>13</sup> MARTINEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *Poesía del cuadro ausente, poesía y pintura en Antonio Colinas*. Revista Signa, Universidad de León. México. 2008. p. 233

¿De qué trata ese lenguaje hoy día? ¿Cuáles son sus elementos visibles e invisibles?

Según Rosalind Krauss, la ampliación de un campo nos lleva a dos aspectos implícitos del mismo proceso de ampliar: el primero se refiere a la práctica de incorporar otras tecnologías o medios o lenguajes. El segundo, que después de la posmodernidad, la práctica artística ya no está definida con relación a elementos formales o físicos de un determinado medio y sí en relación a las operaciones conceptuales y lógicas dentro de un conjunto de definiciones culturales, por lo cual, varios medios, técnicas o lenguajes pueden ser utilizados en la construcción de una poética.<sup>14</sup>

Lo que percibimos es que, en el caso de la pintura, ésta ofrece un variado y ampliado conjunto de posibilidades que el artista puede explorar. Es decir, ofrece una gama de posibilidades a partir de las condiciones dadas por las mismas definiciones tradicionales del medio y su larga historia. A partir de esto, la nueva praxis pictórica puede tomar como base la autoconciencia adquirida durante la primera mitad del siglo XX para buscar diferentes estrategias, diferentes poéticas que ubican el medio en la pertinencia del discurso contemporáneo.

---

<sup>14</sup> KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza. Madrid. 1988. pp. 87-94.

## 2. Presencia y ausencia en la pintura

*El verdadero pintor del futuro será un poeta mudo que no escribirá nada, pero que narrará, sin articular, en silencio, un cuadro inmenso y sin límites.*<sup>15</sup>

Desde que la pintura apareció en nuestra tradición occidental de origen greco latina, ya era parte del juego presencia/ausencia (ausencia del cuerpo, presencia de la sombra). Según Plinio el Viejo (XXXV, 14), la Historia del arte no ha sido más que la dialéctica entre estos dos conceptos.<sup>16</sup> No obstante, como el autor de *Historia Natural* señala, se conoce muy poco del surgimiento de la pintura. Pero una cosa es cierta: probablemente ha surgido del delinear de una sombra humana proyectada sobre la pared.<sup>17</sup> Durante varios siglos de historia, la pintura ha ido cuestionando poco a poco la presencia del objeto pictórico, el encuadre y su representación. Pero los temas sobre la desmaterialización, o discursos sobre la ausencia del cuadro pictórico, solo han sido tratados durante el siglo XX, época en la que de igual forma se ha referido sobre la muerte de la pintura y sus sucesivas reencarnaciones. En la dialéctica entre presencia y ausencia, algunos pintores han preferido eliminar a añadir, pintar lo invisible a representar el objeto visible, proponiendo una representación que se escapa al objeto pintado. De igual forma, muchas teorías han sido publicadas y discutidas, acercando la pintura a cuestionamientos filosóficos, sociales y científicos. Al final, si la pintura es “*cosa mentale*” como lo propuesto por Da Vinci, todo tipo de representación es posible.

Alberti, en su tratado *Della pictura* nos proporciona directrices para pintar lo que ve un ojo, y es precisamente a través de una visión estereoscópica que analizará la realidad y la transportará a la superficie de la tela o el papel, proporcionando una sensación de profundidad. Representar es,

---

<sup>15</sup> KLEIN, Yves. En: *Op. cit.* Anne Cauquelin. 2008. p. 81.

<sup>16</sup> STOICHITA, Victor. *A Short History of the Shadow*. Reaktion Books. London. 1999. p.7.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.8

para el Renacimiento Albertiano, abrir una ventana hacia el mundo, a través de un encuadre determinado sobre la realidad percibida o seleccionada, o sea, describir con supuesta exactitud lo que el ojo ve. Ese ideal se caracteriza por la búsqueda de la mimesis perfecta o la copia exacta y objetiva de un objeto real desde el punto de vista relativo del espacio pictórico.

Esto se logra a través de la perspectiva que es la representación de algo tridimensional sobre una superficie bidimensional a partir de la noción de profundidad establecida por uno o más puntos de fuga. Así Alberti presenta los criterios estructurales para construir la ventana, sean cuales sean los objetos a representar en un espacio dado. Alberti describe la óptica medieval como una perspectiva *naturalis*, para hacer comprender la construcción de una perspectiva *artificialis*. Esta visión artificial de la realidad corresponde a una optimista fe en la objetividad. La imagen construida resulta ser una *costruzione legittima satisfizo* de una nueva identidad del ser humano como sujeto central del universo. La ventana, ese dispositivo óptico, inaugurado por la pintura cartesiana, impone a la mirada una regla y la delimita en lo imaginario representado.

Por otro lado, “la representación es eso: nada sale, nada salta afuera del marco del cuadro, del libro, de la pantalla”.<sup>18</sup> Barthes define ese encuadre, necesario para el espacio de la ilusión, como las “artes dióptricas”<sup>19</sup>. Un cuadro es un recorte con bordes definidos, irreversible, incorruptible, que recalca en la nada todo lo que lo rodea, todo lo que penetra en su campo de visión. Un cuadro siempre quiere decir algo pero, de igual forma, señala cómo es preciso leerlo. Es simultáneamente significado y propedéutico, inapresable y reflexible.

Para Merleau-Ponty, la formulación teórica y metafísica de la pintura

---

<sup>18</sup> BARTHES, Roland. *Diderot, Brecht, Eisenstein*. En: *Roland Barthes: oeuvres complètes IV*. Eric Marty. Seuil. Paris. 1972 – 1976. p. 339.

<sup>19</sup> La dióptrica es parte de la física que estudia los fenómenos de la refracción de la luz. Barthes compara este fenómeno con el *découpage*, donde un cuadro, a partir del encuadre o selección, supone un proceso de “desvío” o de “refracción” de sus significados.

clásica renacentista tiene su fundamento en el racionalismo cartesiano y en la geometría analítica de René Descartes<sup>20</sup>. En la Dióptrica cartesiana el poder de la imagen pasa por el ojo, es descifrada por el pensamiento y se reproduce por medio del dibujo a través de la mano del artista. Esa es la base fundamental de todo arte.

*De las cosas a los ojos y de los ojos a la visión no pasa nada más que las cosas a las manos del ciego y de sus manos a su pensamiento.*<sup>21</sup>

Para Descartes, la profundidad es una ilusión y su representación no existe en el espacio real. Se trata, por lo tanto, de una realidad que no existe en él, a diferencia de las características mismas del cuadro, sus materiales como la madera y la tela, que sí son reales y existen en el espacio exterior de la pintura. El espacio cartesiano es, en conclusión, un espacio matemático, teórico, geométrico, y paradójicamente, sin profundidad.

Ahora bien, si la tradición renacentista establece la ventana como la metáfora para nuestra relación con el espacio representado, en la pintura moderna, afirma Merleau-Ponty, se pone en manifiesto una nueva forma de relación con el espacio y con el ser. El espacio ya no es más el de la Dióptrica de Descartes, sino un espacio que se despliega a partir del sujeto encarnado, es decir, desde un sujeto psicofísico que construye el espacio desde el punto cero de la espacialidad. Las relaciones entre el sujeto encarnado y el espacio real, por lo tanto, se constituye en las relaciones de inherencia y no de exterioridad. La desaparición del espacio plástico euclidiano y el apareamiento de ese sujeto encarnado parte de una nueva representación de las relaciones entre el hombre y el universo con nuevos valores que venían de la ciencia y la tecnología. Estos valores privilegiaban la velocidad, el ritmo y el movimiento<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> MERLEAU-PONTY. *L'oeil et l'esprit*. Gallimard. Paris. 1964. p. 42.

<sup>21</sup> MERLEAU-PONTY. *Op. cit.* 1964. p. 32.

<sup>22</sup> FRANCASTEL, P. *Peinture et société*. Gallimard. Paris. 1965. 3ra parte.



Se establece una “fractura de la organización holista” que ha permitido la aparición de un arte liberado de sujeciones ópticas y lingüísticas, liberado de los códigos de representación.<sup>23</sup>

Merleau-Ponty nos señala ese ideal de la pintura moderna inaugurado por Cézanne: en la dialéctica proporcionada por la conversación con André Malraux en su *Les voix du silence*, Merleau-Ponty establece una distinción entre lo ideal clásico (renacentista) y la pintura moderna.<sup>24</sup> Para el filósofo, la pintura moderna se caracteriza por la afirmación de una “expresión creadora” en contra de la idea de mimesis. Sin embargo, dicho contrapunto no significa una subjetividad del mundo y el individuo, sino una superación de lo último en la búsqueda por la verdad. Merleau-Ponty sugiere pensar la verdad, no como una coincidencia o correspondencia con las cosas, ni como un modo de coherencia interna de nuestras ideas, sino como una expresión originaria de lo que es. En este sentido, la pintura puede ser, como toda manifestación artística, un modo válido de representar la verdad o la búsqueda de ese ideal de verdad.

Si para los ideales del arte moderno la representación de profundidad en un espacio bidimensional es un engaño, en los postulados de Merleau-Ponty la profundidad tiene un efecto invisible. No se encuentra en las cosas, sino que remite a una característica de “mi relación” con las cosas a distancia. La distancia, sin embargo, no debe ser considerada como una medida arbitraria que se establece entre la cosa y el sujeto que la percibe: es esencial a la cosa percibida el “ser a distancia”, el “ser-ahí”, detrás, delante, alrededor de mí. La profundidad es, por lo tanto, la dimensión invisible que rige toda la visibilidad. El concepto de espacio que nos propone la pintura de Cézanne es la de un espacio de profundidad, no la ilusión de profundidad cartesiana, sino un espacio de profundidad como condición para la aparición de las cosas o del concepto mismo de espacialidad.

---

<sup>23</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama. Barcelona. 1986. p. 95.

<sup>24</sup> MERLEAU-PONTY. *Les voix du silence*. Gallimard. Paris. 1964. p. 49.

Para Heidegger, el hombre se postula a sí mismo como el escenario en el cual el ente debe en adelante representarse, es decir, *ser una imagen* <sup>25</sup>. En la misma línea, en el teatro griego, representar es sustituir a un ausente, dándole presencia y estableciendo, a distancia, su ausencia. En este juego entre presencia y ausencia, el movimiento de exclusión/selección/inclusión que produce el encuadre o la ventana, el pintor pasa a ser un “creador de símbolos” a partir del momento en que los coloca en la escena de su representación, se produce un desplazamiento.



Figura 1 - Zapatos. Van Gogh. Óleo sobre tela. 1886.

Un ejemplo clásico de Heidegger es su análisis del cuadro *Los zapatos* (1866) de Vincent Van Gogh: El pintor representa a un par de zapatos. Sin embargo, “evoca” al mundo campesino, el esfuerzo, el miedo, la esperanza, la tierra y la cosecha. Los zapatos representan, en ausencia, al campesino y su entorno. Lo visible es tan solo un instrumento presente o una cosa (*Zeug*). No es la realidad, tampoco es su análisis, pero el encuadre y selección de Van Gogh, ante todo, trata de mostrarnos la verdad de las cosas. Estamos delante de una “des-velación” (*Unverborgenheit*), ante la verdad en el sentido de los entes, de tal

---

<sup>25</sup> HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne menent nulle part*. Jean Beaufret (trad.) Galimard, Paris. 1986. pp. 82-83.

manera que su ser viene a la permanencia de un aparecer. Y por eso, Heidegger afirma que la obra de arte es el acontecer (*Geschehnis*) de la verdad.<sup>26</sup>

En un cuadro de Picasso puede haber un toro, un caballo o una silla, pero al entrar estos elementos al encuadre se determina un proceso de deriva o dislocamiento constituyendo una producción suplementada por otras impresiones que son las importantes y cuyo análisis psíquico revela su existencia, pero cuya reproducción directa (copia) encuentra una resistencia.

Heidegger nos pone un ejemplo: la cordillera está presente ante nosotros, considerada, según la mentalidad del griego, no es su estructura geológica ni su situación geográfica, sino en su estar presente, la cordillera entra a formar parte del contorno que ya se hallaba “des-ocultado”: la cordillera está situada en el paisaje. Pero una vez que está en el paisaje, la cordillera permanece erguida en el paisaje precisamente en cuanto se está revelando, haciendo acto de presencia al “des-velarse”.<sup>27</sup> La presencia no significa solo “estar ahí” sino que hacerse presente es desvelarse. El permanecer o durar de un ente junto a otros no es sino una propiedad de la presencia y tiene su origen en ésta. A partir de eso, Heidegger define la presencia como el acto del “des-encubrimiento”. Por consiguiente, la marca del inconsciente es la falta o la falla de conexión entre lo visible y lo invisible, lo real y lo imaginario.

Por otro lado, Merleau-Ponty identifica el momento de la pintura en que se busca aprehender lo visible antes de que éste se convirtiera en objeto. Volviendo a Cézanne, el objeto está representado en ausencia. En una obstinada renuncia a toda idea de mimesis, el pintor no rechaza lo visible, sino la concepción objetiva del mismo. Por lo tanto, en Cézanne, existe

---

<sup>26</sup> HEIDEGGER, M. *Op. cit.* 1977. pp.10-28.

<sup>27</sup> CONSTANTE, Alberto. *Martin Heidegger en el camino del pensar*. Ed. Seminarios. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México. 2004. p. 55.

una preocupación por resaltar un orden espontáneo de las cosas percibidas frente a un orden humano de la objetividad científica. Es una marcha atrás de lo que planteaba la fotografía y por lo que se influenciaron los impresionistas. Lo que Merleau-Ponty intenta poner en evidencia es que los objetos en Cézanne no son todavía objetos sino cosas, mayormente difusas, en suposición, en potencia.

Figura 2– Paul Klee. *Highway and Byways*. 82 X 66 cm. Óleo sobre tela. 1929



Figura 3 – Paul Cézanne. *Green Apples*. 26 X 32 cm. Óleo sobre tela. 1873

Merleau-Ponty describe la fotografía como una copia objetiva, mimética de una representación de la realidad, como si ésta pudiese reponer, de manera perfecta, lo que la pintura sólo ofrece de manera aproximada.<sup>28</sup> El filósofo señala que la fotografía obedece a una mirada monocular, una realidad construida desde una sola perspectiva, contrario a la pintura de Cézanne, con una mirada desde otra u otras perspectivas.

En Cézanne, la cosa percibida es la totalidad de sus aspectos, y es dada a partir de cada uno de ellos. En este sentido, aprehender la visibilidad de la cosa es también darse cuenta de su profundidad. De modo que la pintura de Paul Klee no imita a lo visible, sino que lo vuelve visible. Existe una diferencia. El Ser que expresa es, pues, un Ser polimorfo que engloba todas las dimensiones sin agotarse en ninguna.

Para complementar esta idea, Hans-Georg Gadamer, cuestionando sobre la dicotomía entre representación (*Darstellung*) e imitación, nos presenta dos conceptos: En primer lugar, que la relación entre la representación y lo representado no consiste en una copia o reproducción y en segundo, que lo que se presenta como representado no es algo estático en lo que pudiese ser inmediatamente identificado con su representación, sino que, al representar lo representado se desata una relación de fluidez que se mantiene a lo largo de la interpretación y, a su vez, establece una relación temporal.

Gadamer define dicha fluidez como imagen formada (*Gebilde*). Esta imagen formada, a su vez, reacciona con el conjunto de interpretaciones sobre el objeto representado en una estructura de significaciones.

Por lo tanto, Gadamer establece que la constitución de una imagen es un proceso auto referencial. Este proceso requiere que el intérprete reciba la imagen representada como algo no fijo, observando que nuestra concepción de la imagen es, en verdad, una relación de dos carriles que

---

<sup>28</sup> MERLEAU-PONTY. *Le doute de Cézanne*. En: *Sens et non-sense*. Merleau-Ponty. Gallimard, Paris. 1996. pp. 12-34. (Primera publicación en la revista *Fontaine*, vol. 8, núm. 47, dic. 1945)

se enriquece mutuamente.

Al ver una pintura, por ejemplo, construimos una relación temporal que nos lleva a un proceso formativo lo cual incluye tanto el que observa la pintura como el objeto de la pintura y el pintor. Y todas las partes interactúan y enriquecen el proceso interpretativo. Las imágenes u objetos, por lo tanto, no son unidades estáticas, ya que están atadas a un conjunto de significados derivados de un proceso formativo activo y temporal.<sup>29</sup>

Gombrich ya había señalado sobre una “indefinición de significado” a través de la “participación del espectador” en el proceso formativo de la lectura de la obra. Esta participación externa y espontánea, según Gombrich, puede llegar a “enmascarar” e incluso “suplantar” la verdadera intención original del artista. El tiempo, de igual manera, opera en las transformaciones semánticas del significado así como un tercer elemento: el azar. En el devenir de la obra puede surgir circunstancias o acontecimientos imprevistos que puede llegar a transformar no solo físicamente, pero sobretodo conceptualmente el significado de la obra y dotarla de contenidos “nuevos” que se imponen sobre los originales.<sup>30</sup>

Teniendo en cuenta esto, Lacan nos propone un ejemplo siguiendo el modelo de Cézanne: cuando pinta sus manzanas, él no las imita, sino que las presenta. La presencia hace que el objeto representado se convierta en una “cosa”, abriendo una dimensión en el cual la ilusión se desvanece.

Para Lacan el papel del arte es siempre un desmantelamiento de la realidad ilusoria para retornar a su objetivo primero: “proyectar una realidad que no es absolutamente la del objeto representado”.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. Joel Weinsheimer (trad.). Continuum. New York. 2003. pp.110-114.

<sup>30</sup> ARRANZ GARCIA, José Julio. *El azar como resemantizador de la obra de arte: a propósito de: ¿por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos? de Wolf Vostell*. Revista Norba-arte, vol. XXVII. Universidad de Extremadura. Año 2007. p. 219.

<sup>31</sup> LACAN, Jaques. *O seminario. Livro 7: a ética da psicanálise*. Zahar. Río de Janeiro. 2008. p.172.

Así, para Lacan, Cézanne hace resurgir el objeto (manzana) con una nueva dignidad, como un registro de la sublimación. Lacan utiliza el concepto de sublimación en combinación con la idea de vacío:

*(...) precisamente por el hecho de que la sublimación no puede ser representada por otra cosa.* <sup>32</sup>

Para Lacan, el vacío es el espacio entre la cosa y la representación. Ahora bien, ¿Puede una cosa hacerse representar por otra sin perder al mismo tiempo lo que gana, una presencia efectiva, ya que para hacerse conocer debe ausentarse de lo que la representa?<sup>33</sup> A partir de la deconstrucción del significado del texto en Jacques Derrida hemos empezado a reconocer que cualquier presencia no es más que la pista de una ausencia. Partiendo de ese concepto y en vista de lo expuesto anteriormente, lo que realmente implica en una obra de arte es la conexión con lo ausente.

Así, una forma puede representar otra, cuya existencia y significado parece querer permanecer implícito. Para la deconstrucción, una pintura no es otra cosa que el espacio de representación donde los diversos sistemas que lo constituye se vuelven implícitos<sup>34</sup>.

El hueco, el blanco, el silencio y lo invisible son espacios de visibilidad periférica, según Cauquelin, que encuentra en los estoicos la respuesta para decodificar el vacío (*to Kenon*) como una de las tres definiciones del espacio, junto a la de lugar (*topos*) y la de extensión (*khora*). Alrededor de estos conceptos se mueven ideas sobre existencia y no-existencia, de ser y no ser, de la existencia de la nada o del vacío<sup>35</sup>. La mirada posee un sentido el cual contempla el objeto cuanto potencia. El tocar un objeto

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p.158.

<sup>33</sup> ENAUDEAU, Corinne. *La paradoja de la representación. [En línea]*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Chile.1998. pp.11-13. Disponible en Web: <<http://www.philosophia.cl>> [10/07/2013]

<sup>34</sup> MARTIN, Louis. *Le discours de la figure, Études sémiologiques: écritures, peinture*. En: *Uma cartografia transtornada. A Guernica de Carlos de Oliveira*. José Paulo Pereira. Angelus Novus. Braga. 1999. p.70.

<sup>35</sup> CAUQUELIN, Anne. *Op. cit.* 2008. p. 37.

puede confirmar una duda sobre lo visible, pudiendo ese toque ser a la misma vez delicado o peligroso. La energía emitida puede no corresponder a la sutileza de la mirada que desea afirmar el objeto visto. Ver, tocar y sentir trae al universo personal la experiencia con relación a la “palabra-principio” o el “yo-cosa”.

Así, la identidad del sujeto con relación a la realidad tridimensional “yo-cosa”, aprehende los sentidos de la naturaleza inmaterial bajo la conciencia íntima del tiempo ofrecido por la mirada.

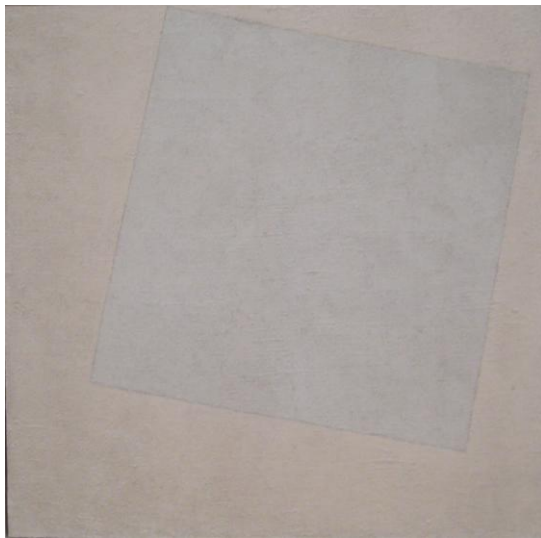


Figura 4 – Kazimir Malevich. *Blanco sobre blanco*. Óleo sobre tela. 78 x 78 cm. MOMA. Nueva York. 1917.

En efecto, la estructura vacía de la pintura monocromática de Malevich y de Yves Klein exprime la esencia de misma pintura, transformando en ausencia toda posible representación pictórica. De esta manera la autora establece un puente que permite relacionar la pintura con su espiritualidad, en una sensibilidad inmaterial transferible al público.

El monocromo, a vez que afirma la autonomía del plano pictórico, conduce la mirada más allá de sus límites físicos, visuales o representativos. Iniciado por Malevich, pasando por Yves Klein, Piero Manzoni, Robert Rauschenberg, después por Mark Rothko, Barnett



Newman, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly y Robert Ryman, el monocromo apunta hacia una percepción fenomenológica haciendo aflorar los sentidos en la experiencia de la mirada.

Bruno Duborgel analiza el término “suprematismo” que viene del latín y del polonés y designa la función ontológica de “desvelar” o “manifestar” presentando lo “absoluto” a partir de la “nada” del “no-objeto” o del “cero”.<sup>36</sup>

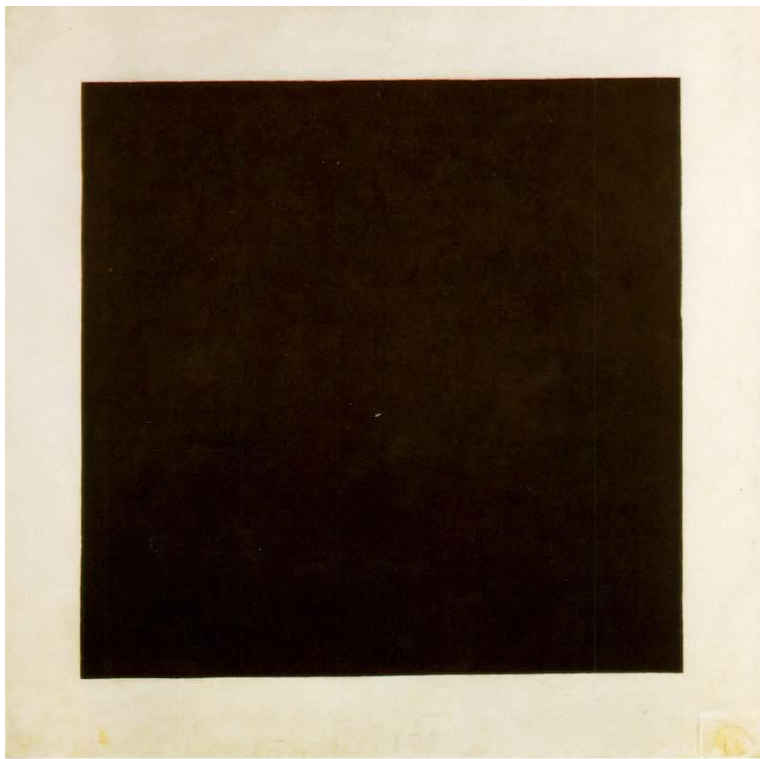


Figura 5- Kazimir Malevich. *Cuadrado Negro*. Óleo sobre tela. 78 x 78 cm. MOMA. Nueva York. 1915.

---

<sup>36</sup> CAUQUELIN, Anne. *Op. cit.* 2008. p. 37.

### 3. Huella, marca y resto: vestigios

El concepto de huella, como rastro que se genera a partir de una impresión, como proceso natural de las técnicas tradicionales de grabado, crea una imagen ambivalente desde el punto de vista procesual y de formación. La huella es el resultado de una marca que se deja sobre una superficie, como ejemplo: la impresión del pie sobre la arena de la playa. Esa marca representa no solo el indicio de que hubo alguien allí, una presencia ausente, sino que es la señal que se imprime y queda registrada, sin importar la duración o permanencia del registro.

Por otro lado, la marca es el resultado de la impresión de un cuerpo/objeto o fenómeno físico sobre una superficie. Toda impresión implica una acción que sucede una marca. Las reflexiones sobre la marca y la huella son parte importante del trabajo de Georges Didi-Huberman. El autor señala que en una impresión, la matriz transmite físicamente y no tanto visualmente, la semejanza del referente. La marca es producida por el contacto del material, exponiendo una adherencia a su referencial de representación. Didi-Huberman insiste en la diferencia entre la forma obtenida por la marca y la imitación o mimesis relacionada con la idea, que puede ser un dibujo o un invento que supone una distancia, óptica o mediación. Analizando las máscaras mortuorias romanas y el concepto de imagen, destaca que la impresión supone una duplicidad por contacto. Esta última no involucra mimesis, y por eso mismo se distancia de la tradición *vasariana*, herencia conceptual profundamente enraizada en la historia del arte y discutida anteriormente.<sup>37</sup>

La impresión excluye la distancia del referencial, reduciendo o retirando toda mediación, en la medida en que se constituye en el contacto de la materia con la materia. Por lo tanto, la impresión es una imagen dialéctica, que articula una serie de paradojas. Produce semejanzas extremas por

---

<sup>37</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2011. pp.159-163.

duplicidad, negativos desemejantes, requiere una mirada formal y procesual, ya que guarda diferencias entre cómo se hace y cómo se presenta la mirada. Además, incluye precisión e improvisación, singularidad en cada contacto y reproducción serial; revela la presencia de la marca por la ausencia de lo que la marcó.<sup>38</sup> Didi-Huberman señala que el gesto de imprimir no posee intrínsecamente ningún valor utilitario u orientado hacia la producción de un objeto. Se trata, sin embargo, de una relación que provoca una emergencia de una forma en un soporte. La concordancia entre el azar y la técnica genera una impureza procesual:

*Nunca podemos saber exactamente qué va a pasar o el resultado final. La captación de la forma producto del contacto entre el molde y la materia es inaccesible para el impresor. De esta forma, el proceso nunca es rigurosamente previsible, pero problemáticamente inestable, potencialmente abierto.*<sup>39</sup>

Las reflexiones sobre los conceptos de marca y vestigio también son objetos del pensamiento de Walter Benjamin, específicamente en lo que corresponde al tema de la memoria y su representación en grietas, desgastes, fracturas de los objetos. El autor recurre a la imagen de la arqueología para una aproximación al tema de la historia y la memoria. Al igual que Didi-Huberman, ese modelo adoptado por Benjamin revela una concepción dialéctica de la memoria. Un “pensamiento de la memoria”.

*Una memoria que se construye de fragmentos, de marcas y huellas que necesitan una mirada arqueológica atenta a los detalles, por mínimos que parezcan.*<sup>40</sup>

Benjamin reivindica la figura del “trapero” (*Lumoensammler*) para, de esta forma, mirar las cosas desde la óptica de un niño, *de quien sabemos que no importa cuál desecho puede servirle para formar una nueva*

---

<sup>38</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’empreinte*. Éditions du Centre Georges Pompidou. Paris. 1997. pp. 38-44.

<sup>39</sup> *Ibidem*. p. 26

<sup>40</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.* 2011. pp. 151-155.

*colección.*<sup>41</sup> La mirada arqueológica supone un gesto del “recogedor” donde cualquier resto puede ser significativo y clave para componer una imagen a partir del fragmento, o sea, para construir una memoria.

Derrida alerta sobre la noción equivocada de resto como “residuo” para poner de manifiesto que la construcción de la memoria se da a partir del resto.<sup>42</sup> El resto no es la sobra de una totalidad preexistente y primera sino aquello que desde el comienzo *viene a significar la propia finitud, la imposibilidad de un todo clausurado sin grietas.*<sup>43</sup> Cuando el resto desaparece sólo queda la ceniza. Una figura que nombra el exterminio. Un cigarrillo, una ciudad, libros, cuerpos, fotos: todo extinguido. De los soportes y de las materias no queda nada, excepto la ceniza: *se pierden las formas, los contornos, los colores, los aromas, las texturas, las humedades. Nada puede ser identificado.*<sup>44</sup>

*El resto no es lo que sobra sino lo que falta; y lo que falta es precisamente, la facultad misma de distinguir lo que sobra de lo que falta; la facultad de ver en la noche, o a plena luz del día, el ir y venir de los verdugos.*<sup>45</sup>

El resto corresponde a una parte y la parte no existe sin el todo. Como vimos anteriormente, para Walter Benjamín, toda obra está constituida por fragmentos, que por su vez, contienen potencialmente su totalidad. De igual forma el autor señala hacia una función importante del resto: su oposición al olvido de la historia. Es a través de los restos y fragmentos que se reconstruye una memoria. Sin embargo, esa reconstrucción no trata de *exaltar una continuidad heroica de una contra-historia*<sup>46</sup> sino de

---

<sup>41</sup> *Ibidem.* p. 159.

<sup>42</sup> DERRIDA, Jacques. *Glas*. Denoel/Gonthier. Paris. 1981. p. 316.

<sup>43</sup> VIDARTE y De Peretti. *Derrida*. Del Orto. Madrid. 1998. p. 32

<sup>44</sup> GERBAUDO, Analía. *Archivos de tela, celuloide y papel. Insistencias del arte y de una teoría en (des) construcción*. En: *Telar*. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras. Núm. 7-8. Año VI. 2009/2010. p. 35

<sup>45</sup> GONZALEZ, Ángel. *El Resto: Una historia invisible del arte contemporáneo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. España. 2000. p. 50.

<sup>46</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamín*. En: *Marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos*. Aline Dias. Director: Eduardo

relacionar los restos que fueron omitidos por la historia dominante, en una constante exigencia de transformación.

*Los fragmentos del recuerdo no son el pasado, miran hacia el futuro. No se restringen a las particularidades de un acontecimiento, sino en aquello que pueda ser comprendido como promesa de lo inaudito, una emergencia de lo nuevo.<sup>47</sup>*

Para Gagnebin, Walter Benjamín confirma que el resto es un elemento en oposición al descarte, y por lo tanto, al olvido.

Para Aline Dias, partiendo de la idea de vestigio como marca de una presencia, el resto es interpretado como un fragmento, como una evidencia de algo incompleto, inacabado. El resto remite a la idea de falta, de algo que en ausencia, lo originó. Según la autora, *el resto refiere a otros tiempos, otros lugares, objetos, procesos y situaciones.*<sup>48</sup> A la vez, contiene una apertura a significados en potencia.

Como ejemplo de la utilización del resto y el fragmento, citamos al artista estadounidense Mark Bradford (n.1961). Bradford recorta un sinnúmero de carteles, anuncios, escritos, papeles hallados y recogidos en su “peregrinaje” por la ciudad. Los clasifica por colores y tamaños para luego componer una pintura-collage. Comúnmente el artista realiza mapas a partir del fragmento clasificado, no con la intención de representar la ciudad, sino como una reconstrucción de la memoria urbana a través de los restos de la misma. Se trata, por lo tanto, de una mirada arqueológica construida partir del proceso de colección y re-significación de la realidad urbana.

---

Vieira da Cunha. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Brasil. 2009. p.132.

<sup>47</sup> *Ibidem.* pp. 132-133

<sup>48</sup> DIAS, Aline M. *Marcas y restos: concentração e organização de vestígios cotidianos.* Director: Eduardo Vieira da Cunha. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Porto Alegre. 2009. p. 14.



Figura 6 – Mark Bradford. *A truly rich man is one whose children run into his arms even when his hands are empty*. 259.1 X 365.8 cm. Técnica mixta sobre tela. 2008.

Nuestras vidas están marcadas por vestigios. Todo lo que recibimos o percibimos del mundo alrededor, todo lo que producimos, voluntariamente o involuntariamente, son vestigios. Una foto cuyo origen se perdió, un objeto que guardamos durante años sin una razón evidente, fragmentos de cosas que acumulamos, objetos que nos conectan con una persona, entre muchos otros. Más que objetos o cosas, estos pedazos de vida en un trascurso temporal, son vestigios de nuestra presencia y de nuestro origen, de nuestras raíces, nuestros pensamientos y sentimientos, de cuño personal, ético, cultural, religioso, estético, le da un sentido más preciso a nuestra existencia. En el arte estos elementos son decodificados y reasignados a diferentes significados abriendo un abanico de interpretaciones y pérdidas.

Para Didi-Huberman, en *Ante el tiempo*, al remover objetos y dislocarlos, se alteran los vestigios promoviendo una pérdida de su historia. Sacar un objeto de su contexto es igual a alterar su discurso, es manipular el tiempo, alterar su memoria.

### 3.1. Palimpsesto

El término palimpsesto deriva del griego antiguo y significa “grabado nuevamente” y era utilizado para referirse al manuscrito que todavía conservaba huellas de una escritura anterior. La práctica que denomina el término era común ya en el Antiguo Egipto y luego en Grecia, que, por razones diversas, reutilizaban el soporte para una segunda o tercera escritura. Según Ángel Escobar, de la etimología que define el palimpsesto: *pavlin* + *yavw*, el verbo *yavw* se traduce como raspar, frotar. Y, aplicada al papiro, que no era un material duro, denota también un lavar, borrar, mientras que *pavlin* tenía un valor similar a nuestro prefijo “re-“. Tal como él ejemplifica:

*Es de gran interés, el P. Duk. inv. 313 R de la Duke University, un papiro palimpsesto del siglo III a. C. que contiene un texto de comedia griega, escrito sobre otro de carácter documental, de la misma época, y que fue lavado para su reutilización; es además epistológrafo, es decir, se empleó también por el reverso.<sup>49</sup>*

Las razones del palimpsesto son económicas. Dado que el material de la escritura era muy escaso, este se reciclaba frecuentemente. El papiro venía del Egipto y era caro y frágil, ya el pergamino, que se elaboraba de la piel del animal (ovejas, cabras) era más propenso para la acción de borrar y raspar. Y para eso eran empleados pigmentos de poca penetración para facilitar el lavado. Sin embargo, aunque lavados, se perciben escrituras anteriores en forma de transparencia, dejando algunas huellas.

Un ejemplo interesante es el palimpsesto de Arquímedes, cuya investigación revelan siete tratados escritos por el autor que han sido borrados. Luego escribió un manuscrito medieval del siglo X por encima de la superficie raspada. Los hallazgos en torno a este manuscrito revelan

---

<sup>49</sup> ESCOBAR, Ángel. *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*. Colección Actas Filología. Zaragoza. 2006. p.13. *Como en el caso de la Ath. resp. de Aristóteles (P. Lit. Lond. 108) o en el de la Hipsípila de Eurípides, conservada fragmentariamente en el verso de un rollo papiráceo del siglo II-III d. C. (Pack 438), un fragmento de la Historia de Heródoto (I 196,4-199,2) de la segunda mitad del siglo II d. C. se halla sobre el verso de un papiro documental escrito casi un siglo antes (PSI X 1170). Cf. asimismo Cavallo 1994: 627.*

también un contenido de diez páginas del orador griego Hyperides del siglo 4 A.C.<sup>50</sup> Además de figurar seis folios de un texto neo-platónico identificación del autor, pero con comentarios atribuidos a Aristóteles.

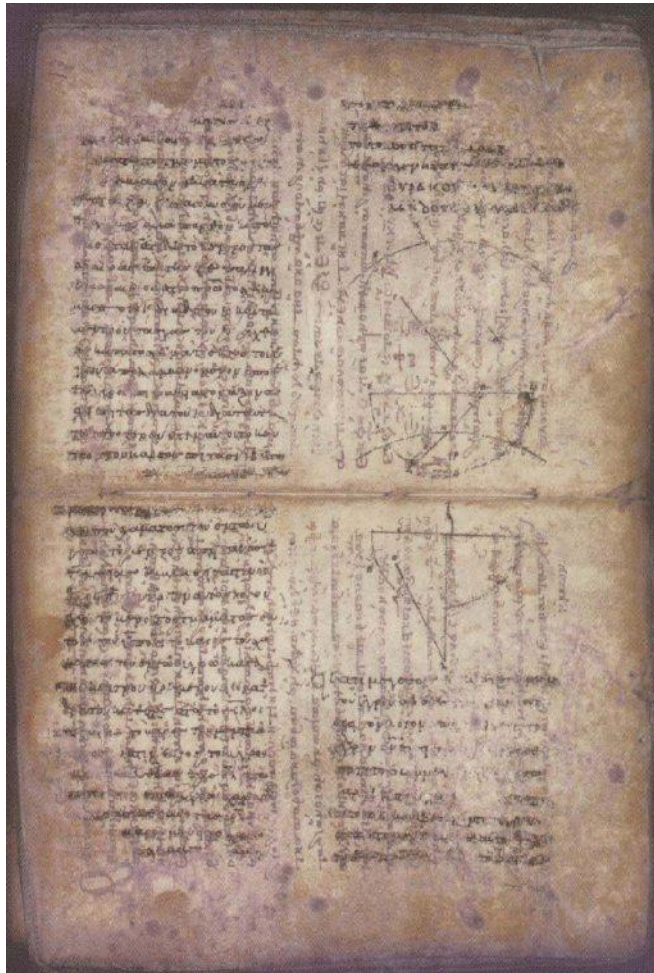


Figura 7 – Palimpsesto de Arquímedes.

La estrategia de “borrar” un texto es frecuentemente utilizada por Derrida, refiriéndose a las palabras que no son escritas o impresas, pero que aun así son pronunciadas, utilizando la metáfora del palimpsesto, bajo la idea de la huella. En el ámbito del término *sous rature*, Derrida señala hacia la estrategia empleada para sugerir que algo es *inadecuado pero necesario*

---

<sup>50</sup> Palimpsesto de Arquímedes. [En línea]. Disponible en Web: <http://archimedespalimpsest.org/> [10/07/2013]



*pronunciar.* Spivak hace un comentario sobre *sous rature* en *Of Grammatology*:

*... la autoridad del texto es provisional y el origen está en la huella; contradiciendo la lógica, debemos aprender a usar y borrar, al mismo tiempo, nuestro lenguaje.*<sup>51</sup>

La huella, por lo tanto, pasa a ser un concepto clave en los escritos de Derrida. Comúnmente el autor escribe palabras y las borra en seguida.

*A cada paso me veo obligado a proceder bajo una elipse, correcciones y correcciones de correcciones, borrando cada concepto en el mismo momento que los utilizo.*<sup>52</sup>

Si lo traducimos al arte, principalmente al lenguaje pictórico, vemos una aplicación que parece ejemplificar las capas de pinturas transparentes sobre un lienzo o papel, es decir, las veladuras. Y si examinamos más profundamente la estética de estos pergaminos antiguos, vemos una relación con el concepto de huella, espacio y memoria. Como las inscripciones antiguas no desaparecen del todo, van quedando huellas de los textos dentro de los nuevos.

---

<sup>51</sup> DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. En: Gayatri Chakravorty Spivak (trad.). John Hopkins University Press. Londres. 1976. p. 18.

<sup>52</sup> *Idem.*

#### 4. El azar

*La razón ha desconectado el hombre de la naturaleza.*<sup>53</sup>

De una u otra forma el azar siempre estuvo presente en el arte, su historia y fenómenos generados a partir del proceso artístico. No llega a ser absurda la afirmación de que en cualquier época, hay artistas que han incorporado resultados casuales o accidentales a sus obras. Sin embargo es bien difícil trazar e identificar dichas ocurrencias ya que el azar, hasta el siglo XX, no ha sido legitimado dentro de un conjunto de determinaciones que un artista considera significativas a punto de determinar un resultado en particular.

Por lo tanto, investigar sobre el accidente y el azar en el arte puede parecer contradictorio al mero hecho de hacer el arte. Es decir, por más accidentado, más aleatorio, más azaroso, más caótico que pueda parecer una obra de arte la verdad es que ésta ha sido producto de una intención, de un ordenamiento previo y de una dirección, por mínima que fuera. De igual forma, por más invisible, menos manipulada o menos producida por el artista, guarda una relación íntima y personal con el que la concibe, un *sello del artista*, según Fayga Oystrower.<sup>54</sup>

Por otro lado, comenta Oystrower que toda obra de arte es el resultado de un proceso creativo. Y todo proceso creativo exhibe una cierta experimentación, un cierto grado de caótico, todo proceso artístico requiere un cierto grado de 'suerte' y de igual manera experimenta transformaciones no programadas en un principio, algunos más que otros.

---

<sup>53</sup> ARP, Jean (Hans). *Notes from a Dada Diary*. En: *Chance Imagery*. George Brecht. *A Great Bear Pamphlet*. New York. 1966. p. 27. *Reason has cut man off from nature*.

<sup>54</sup> OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. Editora Camus. Rio de Janeiro. 1998. 328p. pp. 54-55.

*Toda creación en el arte envuelve un proceso de transformación, proceso esencialmente dinámico, flexible, y no-lineal. Nunca es un sumatorio de cosas. Se trata de un proceso de cualificaciones mutuas y cambiantes cuyo final – ¿Cuándo? ¿Cómo? – no es predecible.<sup>55</sup>*

El término azar viene del latín *candentia* cuyo significado se aproxima a la idea de un caer de los dados. En 1897, el poeta francés Mallarmé publica su *coupe de dés*. Se trata de un poema que lo trabajó como una imagen y no como un texto literario. En sus famosos caligramas, utilizó tipografías creadas por él y distribuyó las palabras y construcciones aleatoriamente por todo el texto. El resultado no es secuencial y crea un mapa donde el lector puede ir componiendo el texto de manera diferenciada cada vez que lo lee. Al principio del libro Mallarmé sentencia: *todo pensamiento remite a un lanzamiento de dados* y así como ese primer poema del azar, el poeta invierte en un proyecto aún más ambicioso, crear un texto “libre” en un libro de 202 páginas sueltas que pueden ser reordenadas a gusto. El libro no tendría autoría ya que las posibilidades de reordenamiento y lectura eran infinitas, siendo que cada “lector/creador” interviene directamente sobre el resultado de la obra lo que le confiere cierta “autoría”. Mallarmé se presenta tan solo como un primer lector/creador. La obra nunca llegó a concretarse.<sup>56</sup>

Gilles Deleuze, en su texto *Nietzsche et la philosophie*, también presenta el azar como un “lanzamiento de dados” en lo cual existen dos momentos en el juego: el momento de lanzarlos y el momento del caer sobre la mesa. Nietzsche llega a presentar la tirada de dados como jugándose sobre dos mesas distintas: la de la tierra y la del cielo. La tierra donde son lanzados los dados y la mesa donde van a caer. Estas dos mesas coexisten, se ubican en la misma realidad y en el mismo espacio.

Según Deleuze, Nietzsche interroga sobre la necesidad del juego, en una metáfora con la vida, en una afirmación sobre el devenir:

---

<sup>55</sup> OSTROWER, Fayga. *Idem*.

<sup>56</sup> SCHERER, Jacques. *Le Livre de Mallarmé*. Gallimard. París., 1957. p. 69.

*El dado que es lanzado una vez es la afirmación del azar, la combinación que forma al caer el dado es la afirmación de la necesidad.*<sup>57</sup>

Nietzsche articula la necesidad del juego a partir de la afirmación del “devenir”. Deleuze explica que Nietzsche hace del “devenir” una afirmación al afirmar su existencia<sup>58</sup>, en referencia a Heráclito<sup>59</sup>.

*(...) es necesario reflexionar largamente para comprender lo que significa hacer del devenir una afirmación. Sin duda significa, en primer lugar, que solo existe el devenir. En segundo lugar es una afirmación del devenir. Pero también se afirma el ser del devenir, al decir que el devenir afirma el ser y que el ser se afirma en el devenir.*<sup>60</sup>

Es decir, el ser del devenir no es otro que el propio devenir. No existe un ser más allá del devenir, no existe un más allá de lo múltiple. La necesidad se afirma en el azar, en el sentido exacto en que se afirma en el devenir y lo uno en lo múltiple. Para Silva Neto, todo se reduce al juego al afirmar el devenir se afirman dos tiempos: el lanzamiento y la jugada que también compone un tercer término, el artista.<sup>61</sup> Como diría Deleuze, no se trata de varias tiradas de dados, se trata de una sola que:

*Debido al número de la combinación producida llega a reproducirse como tal. No es un gran número de lanzamientos que producen la repetición de una combinación, es el número de la combinación que produce la repetición del lanzamiento de dados. Los dados lanzados una sola vez son la afirmación del azar.*<sup>62</sup>

Si lo llevamos a la pintura, el azar produce sus efectos de una sola vez, en un solo lanzamiento. En *Francis Bacon, logique de la sensation*, Deleuze

---

<sup>57</sup> DELEUZE, Gilles. *The Dice Throw*. En: *Chance, Documents of Contemporary Art*. Margaret Iversen (ed). MIT Press, London. 2010. p. 71.

<sup>58</sup> SILVA NETO, Thompson Lemos. *Artes do acaso e composições com o caos: a experimentação – vida da pintura figurativa*. Director: Maria Helena Lisboa da Cunha. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Sociais. Brasil. 2007. p.61-62.

<sup>59</sup> El devenir es, para Heráclito, la sustancia del ser, ya que toda cosa está sujeta al tiempo y a la transformación. Incluso, aquello que aparece como estático a la percepción sensorial, está en verdad en situación dinámica y en continuo cambio. *No nos bañamos dos veces en el mismo río*.

<sup>60</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Les Éditions de Minuit. Paris. 1988. p.27.

<sup>61</sup> SILVA NETO, Thompson Lemos. *Ibidem*, p. 61.

<sup>62</sup> DELEUZE, Gilles. 1988. *Ibidem*. p. 29.

describe esa jugada del buen jugador como un lanzamiento certero, que se produce de un acontecimiento:

*Un Saara, una piel de rinoceronte, este es el diagrama extendido de una sola vez. Como una catástrofe que sobreviene a la tela.*<sup>63</sup>

El propio Bacon describe ese lanzamiento diciendo que cuando pinta, juega “ciegamente” con el azar, aunque debemos reconocer que el azar en la obra de Bacon es más cercano a la idea de una intuición aguzada que el azar practicado por los dadaístas y surrealistas:

*El azar es uno de los aspectos más importantes y ricos de mi trabajo, porque si algo sale bien, siento que no intervino de ninguna manera para eso, fue simplemente que el azar lo quiso de esta manera.*<sup>64</sup>

Las ideas de Freud, enmarcadas por el psicoanálisis, han tenido un gran impacto e importancia para el entendimiento del azar, como lo interpreta Margaret Iversen en su *The Aesthetics of Chance*.

*Han sido los surrealistas los que han entendido y aplicado con mayor alcance el significado del azar al proceso artístico.*<sup>65</sup>

Anteriormente ya los dadaístas habían determinado el azar como su norte, apropiándose de materiales no convencionales, rechazando la mimesis y la técnica, cuestionando la autoría y creando un anti-arte.

En su memorable texto *Chance Imagery* (1957) George Brecht hace una distinción entre dos tipos de azar: el primero es determinado subconscientemente buscando una causa o efecto desconocido y el segundo sobrepasa cualquier control consciente y su acción es determinada por un acontecimiento fortuito o accidental. Consecuentemente el origen de un tipo de imagen es resultante de un proceso profundo subconsciente que trabaja al margen de la consciencia.

---

<sup>63</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Éditions de la Différence, 2 vol. Paris. 1981. p. 65.

<sup>64</sup> SILVA NETO, Thompson Lemos. *Op. cit.* 2007, p. 62.

<sup>65</sup> IVERSEN, Margaret. *The Aesthetics of Chance, Documents of Contemporary Art*. En: *Chance* Margaret Iversen (ed). *The MIT Press*. Cambridge. 2010. p. 20.

Mientras que la otra imagen deriva de un proceso mecánico con poca intervención o control del artista. Ambas tienen en común la ausencia de control de la razón y la poca intervención del artista sobre el resultado final de la obra.

La idea del azar y su interpretación por el psicoanálisis sentó las bases para el automatismo surrealista, el gesto dadaísta y el *action painting* de Pollock. Estos son indicios para determinar los tipos de azar practicados durante la primera mitad del siglo XX. Por ejemplo, el automatismo, según señalado por Brecht, se diferencia de los procesos mecánicos del azar practicados por los surrealistas.

Si para Brecht la presencia del azar en el automatismo es un tema debatible, las respuestas parecen descansar en la intencionalidad del artista, más que en el proceso. Sobre todo si consideramos el automatismo como un proceso mental, racional, analítico, y considerando que Freud interpreta el azar como “un conocimiento del subconsciente” ya que no existen eventos fortuitos o accidentes psíquicos, los sucesos no suceden por azar, sino por una combinación de factores cuyo resultado no se puede predecir.

Para Brecht, desde que la conciencia restringe la formación de imágenes al azar, debemos buscar en el inconsciente y subconsciente las imágenes significativas para descifrar nuestra existencia. Por lo tanto, al tratar de entender el funcionamiento del azar hemos creado diferentes formas y procedimientos, no solamente en la psicología moderna pero también en la filosofía oriental en manifestaciones como el *I-Ching* o en el pensamiento Zen.

Son los dadaístas los primeros en considerar al azar como una fuente de imágenes libres del control restrictivo de la conciencia, de nuestra formación moral, de todo tipo de ataduras sociales, para alcanzar una verdadera libertad intelectual. Hans Richter empieza a reconocer la importancia del azar para el movimiento cuando indica:

*El azar pasó a ser nuestra marca. Seguimos en la dirección que él nos indica, como si se tratara de una brújula.*<sup>66</sup>

Tristan Tzara describe el azar como el inconsciente incontrolable:

*Su fuerza nos sobrepasa. Es tan misterioso como la última partícula del cerebro. Aunque lo reconocemos, es imposible reconstruirlo.*<sup>67</sup>

Así llegamos a André Breton y a su elaborada interpretación del manejo del subconsciente en Freud, con la idea de sobrepasar intencionalmente el consciente, y darle paso a una realidad inaccesible, o sea, a una “superrealidad”. Breton escribe en el Primer Manifiesto Surrealista (1924):

*Debemos romper las ataduras a la razón.*<sup>68</sup>

Según Breton, había que desechar toda pretensión formal. Es decir, el artista debía convertirse en un mecanismo de grabación de sus sueños. Y anticipaba:

*Los que estuviesen dispuestos a crear, libres del control de la razón, hallarían una nueva realidad absoluta o “superrealidad”. Para eso se desarrollaron varias técnicas con el intuito de permitir ese “transporte” al inconsciente y a hacer visibles sus imágenes.*<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. En: Ronaldo Entler. *Poéticas do Acaso: Acidentes e encontros na criação artística*. Director: Julio Plaza. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo. 2008. p. 12.

<sup>67</sup> BRECHT, George. *Op. cit.* 1966. p. 6.

<sup>68</sup> BRETON, André. *Primer Manifiesto Surrealista*. Paris. 1924. [En línea]. Disponible en web:

<<http://www2.edec.cl/~mariasmo/historia/El%2Primer%2Manifiesto%20Surrealista.htm>> [10/08/2013]

<sup>69</sup> *Idem.*



Figura 8 – Jean Arp. *Collage with Squares Arranged According to the Laws of Chance*. Collage sobre papel. 1916-17.

Entre muchas estrategias podemos mencionar la de Jean Arp<sup>70</sup> cuando recorta pedazos de papel, los mezcla y los lanza al espacio. Arp está dejando que el azar se manifieste, revelando el inconsciente y dejando, al caer los pedazos recortados sobre el papel, determine su composición.



Figura 9 – Marcel Duchamp. *3 stoppages etalon*. Objetos en madera y tela. 1913.

<sup>70</sup> ARP, Jean (Hans). (1886-1966) En referencia al trabajo: "Squares arranged according to the laws of chance", collage sobre papel de 1916.



En el caso de Duchamp, la ironía hace el papel del azar en un juego aleatorio de encuentros y desencuentros. En *los 3 stoppages étalon* (el metro disminuido de 1913), Duchamp cuestiona la unidad de longitud establecida bajo el metro patrón de platino. Al estirar el metro sobre la tela negra y dejar caer, fijaba su movimiento aleatorio, repitiendo la acción por tres veces. Mientras “su ley” era establecida al azar, declaraba Duchamp:

*Crea una duda patafísica sobre el concepto según el cual la recta es el camino más corto entre dos puntos.*<sup>71</sup>

Según Brecht, el artista explora la aleatoriedad bajo tres fuerzas actuantes: *el viento, la gravedad y la puntería*.<sup>72</sup> De este registro del movimiento de la caída del metro, Duchamp recortó tres modelos en madera que luego utilizó tres veces para crear la pintura *Network of Stoppages* (Red de metros) de 1914. Esta pintura sirvió de indicador de los elementos que constituyen el *Gran Vidrio* de 1915. En una entrevista en 1961, Duchamp describe la conexión que existe entre *3 stoppages étalon* y sus famosos *ready-mades*. Al ser preguntado sobre su trabajo más importante, indicó *3 stoppages étalon*. Y añadió:

*Este experimento fue hecho en 1913 con la intención de registrar y preservar la acción del azar. Mediante mis posibilidades. (...) esto realmente posibilitó el futuro de mi obra. En sí mismo no es un trabajo tan importante, pero para mí representó una apertura para escapar de aquellos métodos tradicionales de expresión largamente asociados con el arte. (...) 3 stoppages étalon ha sido el primer gesto mío de liberarme del pasado.*<sup>73</sup>

En la misma búsqueda de estrategias para sobreponerse al pasado representacional de arte, Max Ernst utiliza la decalcomanía, una técnica re-conceptualizada por Oscar Domínguez en 1936. En su *decalcomanía del azar*, Ernst simplemente derrama pintura sobre dos hojas de papel

---

<sup>71</sup> PETRUSCHANSKY, Hugo. *Marcel Duchamp. Vida y Obra*. [En línea]. En colaboración con Cecilia Ilia y Clelia Taricco. Catálogo de la exhibición. *Marcel Duchamp: una obra que no es una obra de arte*. Fundación PROA. Buenos Aires. 2008. Disponible en Web: <[www.proa.org/online/file\\_28\\_esp.doc](http://www.proa.org/online/file_28_esp.doc)> [09/07/2013]

<sup>72</sup> BRECHT, George. *Op. cit.* p.6.

<sup>73</sup> KUH, Katherine. *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York: 1962, p.81. [En línea]. Disponible en Web: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507/text-summary>> [18/06/2013]

que luego son pegadas una en contra de la otra y despegadas, formando dos imágenes al azar.



Figura 10 – Max Ernst. *Árbol solitario y árboles conyugales*. Óleo sobre tela. 1940

En su *Árbol solitario y árboles conyugales* de 1940, creado mientras era uno de los prisioneros de un campo de concentración Nazi en Francia, el artista extendió óleo muy diluido sobre algunas partes del lienzo, tras lo cual cubrió la tela con otra superficie que la presionó, para levantarla en seguida. Del lienzo surgieron formas que el artista modificó, ya de un modo tradicional, con pinceles finos, transformándolas en imágenes extrañas y alucinantes. El resultado es un paisaje metamórfico, que es a la vez mineral, vegetal y animal. El año siguiente, Breton y Éluard describen la técnica basados en la pintura de Ernst:

*Para abrir a voluntad su ventana a los más hermosos paisajes del mundo y de otros lugares: extiende mediante un grueso pincel algo de aguada negra, más o menos diluida en algunos sitios, sobre una hoja de papel blanco satinado que seguidamente recubrirá con una hoja similar sobre la que deberá ejercer, con el dorso de la mano, una moderada presión. Levante sin prisas, por su borde superior, esta segunda hoja, como haría para una decalcomanía, pudiendo re-aplicarla y levantarla nuevamente hasta que se seque más o menos del todo. Lo que tiene ante usted a lo mejor no es más que el viejo muro paranoico de Da Vinci, pero es un muro lleno de perfección. Sólo necesita usted, por ejemplo, titular la imagen obtenida en función de lo que descubre en ella con alguna distancia para estar seguro de que se ha expresado de la forma más personal y válida.<sup>74</sup>*

Otros artistas han experimentado con el ahumado, *bulletismo*, caligrama, collage, *coulage*, cubomanía, cadáver exquisito, *étrécissements*, fotomontaje, frotamiento (*frottage*), grafomanía, *heatage*, mimeograma,

<sup>74</sup> BRETON, André Breton y ELUARD, Paul. *Diccionario abreviado del Surrealismo*. Siruela. Madrid. 2003.

outagrafía, *persemage*, raspado (*grattage*), salpicadura, *soufflage*, *surautomatismo*, *triptografía*, entre muchos. En el ímpetu de crear nuevas posibilidades de acceso a una nueva manera de pensar, libre, aleatoria, inconsciente, Tristán Tzara experimenta con técnicas como el “cadáver exquisito” y la “escrita automática”, muy utilizadas por dadaístas y surrealistas. Sobre el cadáver exquisito, desde los surrealistas y hasta hoy día es una técnica que goza de una gran popularidad y así como otras técnicas desarrolladas en el período surrealista, tiene repercusiones en la práctica artística contemporánea.

Tristán Tzara describe su proceso creativo en su manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo:

*Para hacer un poema dadaísta: Cójase un periódico. Cójase un par de tijeras. Escójase un artículo tan largo como el poema que planeas hacer. Recórtese el artículo. Luego recórtense cada una de las palabras que componen este artículo y méntanse en una bolsa. Agítense suavemente. Luego extráiganse los recortes uno tras otro en el orden en que salgan de la bolsa. Cópiense a conciencia. El poema será como tú. Y he aquí un escritor, infinitamente original y dotado con una sensibilidad que es encantador aunque más allá de la comprensión del vulgo.<sup>75</sup>*

El grupo surrealista se disolvió durante la Segunda Guerra Mundial y algunos se volvieron a agrupar en Nueva York, influenciando a artistas como Pollock, que bajo el prisma conceptual del grupo, es considerado surrealista. Pollock empieza a experimentar con técnicas surrealistas y luego incorpora materiales de lo cotidiano para rechazar todo tipo de formas y procesos tradicionales de la pintura. Como señala el pintor en 1947:

*Sigo progresando en la eliminación de los instrumentos propios del pintor como el caballete, la paleta, los pinceles, etc. Prefiero utilizar palos, llanas, cuchillos, salpicaduras de pintura líquida o empastes gruesos con arena, cristales rotos y otros materiales extraños.<sup>76</sup>*

---

<sup>75</sup> TZARA, Tristan. *Manifiesto on feeble love and bitter love*. Motherwell, p. 92. En: George Brecht. *Chance Imagery. A Great Bear Pamphlet*. New York. 1966. p. 9.

<sup>76</sup> Entrevista con Jackson Pollock . [En línea]. Disponible en Web: <<http://www.jackson-pollock.info.html>> [20/05/2013]



Figura 11 – Jackson Pollock. Marrón y plata. Pintura esmalte sobre tela. 1951.

Por ejemplo, la pintura *Marrón y plata* (1951) formaba parte de una tela mayor que Pollock pintó en el suelo y recortó en dos mitades cuando lo consideró acabado. La tela sin imprimatura es puesta en el piso y recibe la pintura esmaltada directamente de la lata dejándolo caer con la ayuda de una herramienta más ancha y rígida que el pincel (*dripping*). El movimiento corporal del artista es parte de la esfera invisible de la composición y le proporciona la sensación de dinamismo y profundidad a la tela, una vez es colgada en el plano vertical. El azar se materializa con el movimiento corporal, la música jazz ambiente, el tabaco y muchos litros de *whisky*. El pintor entra en una catarsis, como podemos observar en los

vídeos que recogen su proceso creativo<sup>77</sup>. En estos vídeos, Pollock describe su proceso: *Cuando estoy dentro de mi pintura, no soy consciente de lo que estoy haciendo*. El enunciado del pintor resume su herencia dadaísta que también revela su anclaje desde las concepciones surrealistas del automatismo y del psicoanálisis. Sin embargo, según Brecht, Pollock alcanza una síntesis profunda, sostenida e irracional de todos los principios que lo precedieron, en principal, de los experimentos Dada.

En la música el azar también ha tenido un campo fértil. Luigi Russolo escribe su *Arte de los ruidos* en 1913 como una respuesta al *Manifiesto de los músicos futuristas* de Babilla Pratella en 1910. Ambas describen la situación del hombre moderno y de qué manera la música traduce ese sentimiento. En una no distinción entre los sonidos producidos por el hombre en su cotidiano y la música. Componen piezas que describen el mundo caótico, incorporando ruidos producidos por objetos cotidianos como maquinas, voces, entre otros. Según Entler (2000), Russolo propuso la incorporación de estos sonidos organizándolos en categorías tales como: estruendos, sobeos, ronquidos, murmullo, estridencias, voces, animales, máquinas, gritos, llantos.

En años posteriores músicos como Erik Satie y Edgar Varese van a incorporar toda una gama de sonidos e instrumentos no convencionales. En la llamada *música serial*, es establecida una nueva libertad de interpretación musical donde el músico puede reacomodar las partituras en bloques de compases, alterar su andamiaje, y redefinir algunas variantes de composición, de forma aleatoria. Pero es sobre todo a partir de John Cage que el azar gana en profundidad de posibilidades.

Cuando John Cage presentó su obra musical titulada *4'33"* (1952), lo aleatorio, lo improviso, la fluidez y el azar entraron en la escena del arte de forma contundente. ¿Música o Arte Conceptual? Se cuestionarían

---

<sup>77</sup> Vídeos con Jackson Pollock. [En línea]. Disponible en Web: <<http://www.jackson-pollock.info/video-pollock.html>> [20/05/2013]

unos cuantos frente a una “obra de pensamiento”, invisible e impredecible. La composición consistía de unos intervalos de silencio en tres movimientos donde se incorporaban los sonidos del público presente en la sala. En la partitura existía una palabra escrita en vez de notas musicales. “Tacet” indicaba al interprete que había que guardar silencio y no tocar ningún instrumento durante los cuatro minutos, 33 segundos. Por lo tanto, el material “sonoro” era compuesto por ruidos que se escuchaban del mismo espectador que lo iba componiendo durante la duración estipulada, comprobando la imposibilidad del silencio.

Cada vez que se presentaba la composición, era diferente según se manifestaba el público al producir sonidos y ruidos aleatoriamente. La obra es ampliamente anclada en el concepto del azar de los postulados del grupo Fluxus, la cual pertenecía el músico y artista. Arte y vida fluían paralelamente eliminando por completo los aspectos de “representación”. La representación pasa a ser presentación directa.

Según Entler, música y performance se entremezclan en Cage, que frecuentemente utilizaba una especie de “sorteo” para determinar el fin de una presentación. El artista estuvo muy influenciado por la filosofía oriental e incorporaba las lecturas del I-Ching en el concepto y ejecución de la obra. Entler describe su importancia cuando establece que, dentro de todo experimentalismo de la música en el siglo XX, Cage es ciertamente aquél que ha ido más lejos en la trasgresión de las fronteras de su arte. Y añade:

*Sus partituras son marcadas por formas totalmente originales de anotaciones, muchas veces incorporando otros sistemas de signos, como mapas, dibujos o poemas. También se ha dedicado a una producción plástica y literaria, apoyada en métodos casuales semejantes al de su música.<sup>78</sup>*

La composición “4’33” de Cage tuvo como influencia principal dos obras: la sinfonía de silencio-monótono (1947-1948) de Yves Klein y la obra de Rauschenberg *White painting* (1951), compuesta de tres paneles blancos.

---

<sup>78</sup> ENTLER, R. *Op. cit.* 2008. p.15.

En la última, además de interpretar el signo del blanco como silencio o ausencia, también aplicó la división en los tres paneles a los tres movimientos en su composición 4'33". La sinfonía-monótona consistía de una nota sola sostenida por 20 minutos seguida de un silencio de 20 minutos.

Según Entler, estos ejemplos sientan las bases para una nueva interpretación del arte basado en la fractura, lo inacabado, en el aleatorio y en lo imperfecto. Siento estos elementos esenciales para potencializar el arte. Sin embargo, no existe una historia del azar en el arte y si historias sin una clara conexión. La historia del arte de azar es una historia precaria, fragmentada y sin encadenamientos entre estos ejemplos que permitan una línea diacrónica convincente. Lo que nos lleva nuevamente a la cuestión: ¿Al final, qué es lo que llamamos de azar en el arte?

En esta reflexión el campo más importante es sin dudas el de la poética que permite, según Entler, situaciones donde una acción o un concepto ligado al azar imprimen cualidades a la obra, imponiendo condiciones a su construcción. Como no se trata de un estilo, escuela o movimiento, hay que centrarse en el campo de la filosofía, principalmente relacionados a fenómenos complejos, que permiten significados múltiples y, como indica el autor, se trata de una tarea ardua y arriesgada.

## 5. La ausencia y el vacío

*La ausencia es lo que reúne lo imposible y lo necesario, lo imposible de ver y la necesidad de mostrar.*<sup>79</sup>

*Lucy Lippard cualifica el movimiento que lleva a los americanos de los años 1960 a renunciar al objeto de arte único, clasificado por género autónomo y valiendo por sí mismo, según la tradición modernista. Estos artistas empezaron a interesarse por la minimización, por la relación del arte con otras actividades artísticas como la danza, el teatro, los performances, la música y todo eso acompañado por un interés por lo común, por lo cotidiano. En suma, a trabajar para hacer desaparecer todas las marcas del "gran arte", de arte monumental, de identificación posible de los artistas, de los géneros y de los objetos en sí.*<sup>80</sup>

Según Cauquelin, hemos buscado en las grandes obras las claves del conocimiento, los símbolos de una cultura o de una época, un sentido de satisfacción a través del gesto y de la capacidad técnica del artista, hemos sabido apreciar la transformación de una materia pictórica en una construcción monumental, digna de representar los esfuerzos humanos hacia el futuro. Pero se nos olvidan aquellas que realmente nos representan, las que denotan una intimidad, una verdad del pensamiento, aunque sean minúsculas, anónimas e invisibles, las que podemos identificar como siendo parte de nosotros mismos. Como menciona Gianni Vattimo, son obras que descansan en la *distinción entre un arte que se mira y un arte al que no se presta atención*.<sup>81</sup> En una misma línea se manifiesta Wolf Vostell, cuando declara:

*Quiero contribuir a la humanización y cualificación de la vida en mi época a través de la conversión de hechos y comportamientos aparentemente insignificantes en sucesos dignos de admirar.*<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> ABALLI, Ignasi. *Análisis de nuevas tendencias* [En línea]. Disponible en Web: <ant-2.blogspot.com> [20/05/2013]

<sup>80</sup> CAUQUELIN, Anne. *Op. cit.* 2008. p. 62.

<sup>81</sup> VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Ed. Gedisa. Barcelona. 1987. p.79.

<sup>82</sup> VOSTELL, Wolf. *Wolf Vostell conversando con Manfred Chobot*. En: Baus, P. y Rico, P. J. (coords.). *SARA-JEVO. Tres Fluxus Pianos Vostell*. Fundació Pilar I Joan a Mallorca. 1994. p. 168.



Wolf Vostell, inmerso en la filosofía *Fluxus*, nos invita a valorar y trascender cada una de nuestras acciones, por más invisibles o insignificantes que puedan parecer, y transformarlas en arte.<sup>83</sup> Según Cauquelin, estas obras aparentemente insignificantes son las pistas para un entendimiento de algo mucho más complejo, algo en lo esférico, periférico e invisible. Siguiendo estas pistas, Breton indica al automatismo como un replanteamiento de conceptos como “obra maestra” partiendo del origen de este término, en el renacimiento, cuando el artesano pasa a ser reconocido como artista y su trabajo refleja su destreza, intelecto e imaginación. De igual forma, Duchamp es de los primeros a rechazar conceptos como el virtuosismo y la autoría en la obra de arte. Por otro lado, Joseph Beuys, Piero Manzoni y Robert Barry han estado involucrados en las posibilidades que ofrece lo oculto y han convertido lo insignificante, lo incorpóreo o lo inexistente en ingredientes esenciales de sus propuestas.

*En los tiempos que vivimos, cuando los museos se visitan en masa, a paso de maratón y deteniéndose únicamente ante obras significativas, el empleo de dosis desmedidas de provocación es a menudo el método más efectivo para captar la atención del espectador. Sin embargo, no son pocos los artistas que desde mediados del siglo pasado se han distanciado de esta corriente dominante.*<sup>84</sup>

Según Lipovetsky, en su *Era del vacío*, el culto al espectáculo del arte ha sido el motor de la historia desde el renacimiento hasta la modernidad y ha impulsado manifestaciones narcisistas a partir de la idea ruptura y superación. Manifestaciones que tienen su ápice en las vanguardias artísticas. Esta relación del artista moderno con el pasado es parte de un mecanismo revolucionario que quiere romper con una continuidad y con la misma idea de historia. El artista moderno siempre quiere empezar de nuevo, hacer tabla rasa. Siempre ha buscado instituir un corte brutal e irreparable para alcanzar la gloria y ser un descubridor, un verdadero

---

<sup>83</sup> ARRANZ GARCIA, José Julio. *Op. cit.* p.225.

<sup>84</sup> GALAN, FLORES, Alberto. *La esencia invisible. Notas sobre las posibilidades de las falsas apariencias y la ocultación.* Universidad de Extremadura. Revista Norba-arte, vol. XXII-XXIII. España. 2002-03. p. 293.

creador. Eso no es posible sin una obra igualmente grandiosa, espectacular, completamente original.

Todo ese movimiento de la búsqueda de lo nuevo, lo espectacular, lo grandioso, lo ejemplar, ha sido fomentado a partir del ideal romántico, en la exaltación del “yo”, del narcisismo y del individualismo. En otras palabras, de una presencia insistente y corpórea. Según Cauquelin, esta presencia va en dirección contraria al culto a lo simple y a la idea de continuidad, de espiritualidad, de ausencia. De la misma manera, esa obra espectacularmente nueva necesita de una instrumentación basada en la presencia del capital y en la exposición mediática que promueve el capitalismo. Según Lipovetsky:

*Desde hace más de un siglo el capitalismo está desgarrado por una crisis cultural profunda, abierta, que podemos resumir con una palabra, modernismo, esa nueva lógica artística a base de rupturas y discontinuidades, que se basa en la negación de la tradición, en el culto a la novedad y al cambio. (...) es sobre todo entre 1880 y 1930 cuando el modernismo adquiere toda su amplitud con el hundimiento del espacio de la representación clásica. (...) las obras de vanguardia, tan pronto como han sido realizadas, pasan a la retaguardia y se hunden en lo ya visto, el modernismo prohíbe el estancamiento, obliga a la invención perpetua.<sup>85</sup>*

En Lipovetsky, las vanguardias y el modernismo se han vuelto contradictorias en sí mismas por no ser ya capaces de una renovación verdadera. Las vanguardias hoy día no logran salir del estancamiento, no cesan de dar vueltas al vacío, por lo que la negación ha perdido su poder creativo. De ahí que las atenciones se vuelven a una restructuración o a una renovación del pensamiento y la mirada, que aún no revelan respuestas. Bourriaud afirma que:

*Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción.<sup>86</sup>*

---

<sup>85</sup> LIPOVETSKY, Gilles, *Op. cit.* 1986. p. 81.

<sup>86</sup> BOURRIAUD, Nicolás. *Postproducción - La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Silvio Mattoni (trad.) Adriana Hidalgo Editoras. Buenos Aires. 2009. p. 8

Según Jameson (2012), la Postmodernidad se distingue de la Modernidad por la ausencia, o incluso, por la imposibilidad de las vanguardias, de modo que el autor señala hacia la disolución del “objeto-arte” y la desaparición de la “materia-cuerpo” hacia una corporalidad de la “idea”. A lo que apunta Jameson es hacia un arte conceptual generalizado en todos los medios artísticos y ninguno en particular. La disolución del género específico hacia un híbrido filosófico-artístico. De igual forma, Deleuze sintetiza ese nuevo “pintor” contemporáneo, ese nuevo enfrentamiento entre lo visible, los medios y el lenguaje.

*El artista clásico corre el riesgo de una aventura extrema, peligrosa. Distribuye los medios, los separa, los armoniza, regula sus mezclas, pasa de uno a otro. Afronta así al caos, las fuerzas del caos, las fuerzas de una materia bruta indomada, a que las formas deben imponerse para crear sustancias, los Códigos para crear medios.<sup>87</sup>*

En este sentido, la fotografía se ha nutrido de la pintura, la instalación de ambas y luego tendremos híbridos donde no se pueden ubicar dentro de un medio propio. Una pintura que no se asemeja a la pintura, que incorpora la danza, la poesía, la ciencia y la tecnología. Un artista ya no es un “creador de obras” sino un investigador de varios medios y lenguajes e igualmente, un filósofo y un poeta, como también lo define Yves Klein. Por lo tanto, Jameson apunta a la desmaterialización de la obra de arte a partir de las concepciones clásicas de la presencia del artista y su huella:

*Es la obra que debe ser desmaterializada. Ella deberá renunciar al exceso de formas y colores que obstruye su espacio. Ella deberá crear el vacío en sí misma.<sup>88</sup>*

Deleuze ya alertaba sobre la paradoja del enfrentamiento del pintor al depararse con la tela en blanco. Según él, enfrentarse a la tela en blanco es un falso problema. El verdadero problema del pintor es *¿de qué manera se puede limpiar la tela de inúmeras imágenes que pueblan su*

---

<sup>87</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez (trad.). Les Editions de Minuit. Paris. 1980. p. 342.

<sup>88</sup> CAUQUELIN, Anne, *Op. cit.* 2008. p. 76.

*superficie?*<sup>89</sup> Advierte el autor sobre las interferencias y los clichés que habitan la “representación” pictórica. El pintor debe eliminar todas las referencias, provocar que fuerzas de lo invisible actúen en la superficie.<sup>90</sup> En el texto sobre Francis Bacon, *Logique de sensation*, Deleuze abre la puerta hacia un innovador enfoque en el combate a los clichés de la representación: señala como combate a la representación el volver presente fuerzas invisibles a través de la idea del “devenir” Nietzscheano. Dentro de ese devenir, la mejor respuesta es la utilización del “caos”. Tanto para Bacon cuanto para Deleuze, no hay otro camino para romper con los clichés. Por lo tanto, se trata de una negación frente a la ley de las probabilidades. Cabe al azar romper con todas las probabilidades:

*(...) las marcas son accidentales, al azar; pero vemos que la misma palabra “azar” no designa nada de las probabilidades, habla sobre un tipo de decisión o acción sin probabilidades. Esas marcas pueden ser definidas como no representativas, justamente porque ellas dependen del acto al azar y no expresan nada relativo a la imagen visual: ellas solo se refieren a la mano del pintor.*<sup>91</sup>

En referencia a los incorporales, o a las fuerzas que existen en el caos y el azar, Cauquelin (2008) apunta hacia aquellos artistas que desarrollan sus propuestas en un terreno próximo a la “nada”, la ausencia, la invisibilidad y la ocultación. Son obras que están en la sombra de otras grandes obras. Artistas y obras que han enfatizado la eliminación, la inacción, la sugerencia, la idea, la ausencia y el vacío. Dentro de este contexto Cauquelin investiga la pintura monocromática que ha sido explorada durante todo el siglo XX y que, según la autora, no ha dado indicios de una superación.

Dentro del monocromo, el blanco se presenta como “representante” de lo ausente. La superficie parece vacía y es ahí cuando la pintura entra en el terreno de lo inmaterial, del mundo invisible y del caos. Eliminada toda carga de su complejo lenguaje (dibujo, formas, colores, composición) la

---

<sup>89</sup> NETO, T. Lemos. *Op.cit.* 2007. p. 56.

<sup>90</sup> *Idem.* p. 57.

<sup>91</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* 1981. p. 60.

pintura parece ser purificada a partir de la idea del monocromo. *Esta es la purificación que nos conduce hacia la inmaterialidad o la espiritualidad*, sostiene Cauquelin. Esa espiritualidad, ese “blanco” o ese hueco se presentan de muchas maneras como una negación: presentar esa tela vacía de signos es un acto crítico, es una negación a la pintura existente, con sus colores y pinceladas, es un acto político, de igual forma, una negación a la sociedad y al consumismo. El “blanco” entonces, se presenta no como una falta, sino como un pronunciamiento.

*El vacío no es apenas un componente en la geometría de una obra, que entra con relación a las formas llenas, la tensión y el peso, sino que es visto como un valor en sí, si no considerado como un valor final, la meta, el complemento.*<sup>92</sup>

Las estrategias reveladas por los monocromos describen unas visiones y actitudes de negación frente a unas percepciones del arte, el objeto y su entorno. Y que hace de la obra una “no-obra” y de la exposición una “no-exposición”. Piero Manzoni, por ejemplo, presenta una serie de pinturas “sin color” tituladas *Achromes*.<sup>93</sup> Las superficies *Acromas* de Manzoni no presentan ningún gesto del artista, la materia descansa sobre la superficie en un proceso aleatorio de construcción y experimentación con los materiales, a saber el yeso, el agua, la caolina, las fibras. Una influencia para Manzoni fueron las pinturas “cortadas” de Lucio Fontana, la pintura matérica de Alberto Burri y las pinturas en blanco de Rauschenberg (1951). Otra gran influencia es Yves Klein con la serie *IKB monochrome* comenzado en 1947 y habiendo producido casi doscientas pinturas monocromáticas en su corta vida. Para Klein, el monocromo es una manera de rechazar la idea de representación en la pintura y acercarse a una espiritualidad plena a través de conceptos como el vacío o lo inmaterial. Ya Cauquelin nos describe el monocromo como una paradoja: *presentar de manera sensible aquello que escapa a la*

---

<sup>92</sup> *Ibidem*. p.64.

<sup>93</sup> MANZONI, Piero. “Achrome es una superficie blanca de yeso y caolina, que no manifiesta ningún sentido, ni exhibe una manipulación de la materia. La tela, embebida de caolina líquida es dejada secar, confiando la transformación del material en obra de arte en un proceso que proviene de sí misma, y es autosuficiente”. [En línea]. 1958. Disponible en Web: <[www.pieromanzoni.org](http://www.pieromanzoni.org)> [15/05/2013]

*percepción – el vacío, la nada.*<sup>94</sup>

Del vacío a la ocultación, artistas como Christo prefieren el ocultamiento a la exposición, exponiendo la idea generada a partir de la curiosidad por detrás de lo embalado, el “objeto-ocultado”. En este sentido, el objeto que oculta gana una nueva significación y pasa a tener una importancia antes desconsiderada por la sobre exposición o lo “explícito-visible”. De la misma idea de ocultamiento, Manzoni presenta en 1961 su primera serie de latas de *Merde d’artiste*, donde no se puede observar el contenido ocultado dentro de las latas. Manzoni juega con la imaginación del espectador, en una obra que es invisible, que solo existe en la mente de quienes la observa.

*Si las latas de Manzoni conservan intacta su capacidad de emoción se debe en buena medida a que pretende conseguir que su singular contenido pase a formar parte de una dimensión conceptual y que se desprenda de sus propiedades más conocidas”.*<sup>95</sup>



Figura 12 – Piero Manzoni. *Merde d’artiste*. Objeto. 1961.

En este contexto, una vez más, el origen de buena parte de las obras del arte conceptual, hay que buscarlo en Marcel Duchamp. Por otra parte, obras como las de Yves Klein se basan principalmente en Malevich. Y ambas propuestas, la de Malevich y la de Duchamp, descansan en un planteamiento a partir del “no”, de la idea de negación, de un nihilismo de

<sup>94</sup> CAUQUELIN, Anne. *Op. cit.* p. 79.

<sup>95</sup> GALAN, FLORES, Alberto. *Op. cit.* 2002-03. p. 295.

silencios y de vacíos que a la misma vez son parte las vanguardias y cargan con su contradicción. Por ejemplo, cuando Duchamp rechaza la idea de autoría, distanciándose de su propia obra, negándola de cierto modo, está buscando ese vacío, esa negación de la negación, busca el azar. Según Cauquelin (2008), en parte se puede explicar por qué Duchamp produjo tan poca obra, por la misma búsqueda de ese silencio, del blanco, de la inacción, del “lanzamiento de dados” único.

Lo cierto es que después de Marcel Duchamp y Kasimir Malevich, los artistas han pasado de realizar “objetos de arte” a “objetos de pensamiento”. Y, de cierta manera, han cuestionado los ideales modernos. Como ha señalado Octavio Paz, todo lo que hizo Duchamp era parte de un intento de sustituir la “pintura-pintura” por la “pintura-idea”.

*Esta negación de la pintura que Duchamp llama olfativa (por su olor a terpentina) y retiniana (puramente visual) fue el comienzo de su verdadera obra. Los propios ready-mades fueron creados para no ser juzgados si son bellos o feos, justo porque no son obras sino signos de interrogación o de negación frente a la obra.<sup>96</sup>*

*La pintura se convierte en una cartografía simbólica y el objeto en idea. Esta reducción implacable no es realmente un sistema de la pintura sino un método de investigación interior. No es la filosofía de la pintura sino la pintura como filosofía.<sup>97</sup>*

Según Jameson, la pintura ya no existe como tal, en una concepción tradicional del medio. En la ausencia de la pintura y como consecuencia de pintores, se pregunta: *¿qué es lo que hacen hoy en día?*<sup>98</sup>

El filósofo señala que lo que consumimos ya no es una entidad puramente visual o material, sino la “idea” de tal entidad. A lo que señala Jameson es que ya no se crea una “obra” sino la idea de una obra”. Por lo tanto, una pintura no representa una pintura sino lo ausente detrás de la pintura. Según Jameson, lo que consumimos es justamente ese “ausente” de la

---

<sup>96</sup> PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o Castelo da pureza*. Perspectiva. São Paulo. 2004. p.10.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p.14.

<sup>98</sup> JAMESON, Fredric. *El Post-modernismo revisado*. David Sánchez Usanos (ed.) Abada. Madrid. 2012. p. 72.

pintura, la historia o la aventura que está “detrás” de la obra.

*Críticos y teóricos de todo tipo nos aseguran que nuestra situación es la del fin del arte como objeto, la de su volatilización, la de su trasmutación en otra cosa.*<sup>99</sup>

Deleuze, en su *Logique du sens*, inspirado en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, desarrolla la lógica del juego del pensamiento. Y con eso trata de someter el pensamiento a la experimentación, es decir, según Deleuze, delante de las probabilidades, delante de los clichés, lo único que resta es afirmar al azar en un solo lanzamiento de dados, de una sola vez. Todo en un único gesto del pintor.

*(...) solo el pensamiento puede afirmar al azar, hacer del azar un objeto de afirmación, y si tratamos de jugar fuera del pensamiento, nada ocurre. Se trata de un juego reservado al pensamiento y al arte, allá donde no existen más victorias para aquellos que supieron jugar, es decir, afirmar y ramificar el azar, en vez de dividirlo para dominarlo, para apostar, para ganar.*<sup>100</sup>

Por lo tanto, el combate a la representación, para Deleuze, es de afirmación y no de negación. Es la afirmación del azar, del devenir, de la diferencia.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> JAMESON, Fredric. *Op. cit.* 2012. p.49

<sup>100</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. cit.* 1981. p.76.

<sup>101</sup> NETO, T. Lemos. *Op. cit.* 2007. p.65



## 5.1. Algunas referencias históricas

*El arte de los años sesenta, del pop al arte minimalista y conceptual, corresponde al apogeo de la conjunción formada por la producción industrial y el consumo masivo.<sup>102</sup>*

Si hubo un grupo que cuestionó de forma profunda la representación en la pintura en los años 60, ese es el Nuevo Realismo. Anclados en una concepción dadaísta pero distanciándose de ellos en cuanto a acercamientos estéticos, los nuevos realistas redefinieron el objeto del arte, la idea de apropiación y constituyen uno de los referentes más importantes e influyentes del arte post-Duchamp. Y sigue siendo muy actual en sus planteamientos. Podemos identificar sus huellas en muchos artistas contemporáneos tal y como veremos algunos ejemplos más adelante.

El Nuevo Realismo se centra en la presencia directa y real de objetos y materiales apropiados del cotidiano urbano de las grandes ciudades. La percepción de lo real se da por exposición directa del objeto apropiado. No se trata de una representación mimética sino la idea de “des-cubrimiento” y de “cosificación del objeto”, planteados anteriormente.

Los objetos encontrados en la ciudad conforman una mirada arqueológica a la luz de un nuevo lenguaje social y urbano. Al percibir las contradicciones de la vida moderna, de sus acumulaciones, excesos y consumo, se desarrolló una mirada crítica y a la misma vez poética. Lo que produce la sociedad industrial, sus materiales y su axioma, *producir para consumir para después descartar*, va a ser parte de una presencia poética centrada en la idea de vacío en que la propia sombra de la sociedad, proyectada sobre sus desgastados muros y paredes, es desvelada.

Para los nuevos realistas, el resto, la basura, lo insignificante, el fallo, el

---

<sup>102</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Op. Cit.* 2009. p.109.

fracaso y el azar serán temas a considerar. Una oposición significativa a la estética planteada por los artistas Pop americanos, que celebran el producto de la sociedad de consumo, siempre nuevo, siempre deslumbrante, propios para el deseo y el consumo.

*(...) la principal diferencia entre el nuevo realismo europeo y el pop americano reside en la naturaleza de la mirada que se dirige al consumo. Arman, César o Daniel Spoerri parecen fascinados por el acto de consumir en sí mismo, cuyas reliquias exponen. Para ellos el consumo es verdaderamente un fenómeno abstracto, un mito cuyo sujeto invisible parecería irreductible a toda figuración. A la inversa, Andy Warhol, Claes Oldenburg o James Rosenquist dirigen sus miradas hacia la compra, el impulso visual que empuja a que un individuo adquiera tal o cual producto; el objetivo entonces no es tanto documentar un fenómeno sociológico sino explotar una nueva materia iconográfica.<sup>103</sup>*

Pensemos en Andy Warhol y las latas de sopa Campbell o las serigrafías repetidas de Marilyn Monroe. Según Bourriaud, los artistas pop se interrogan sobre todo acerca de la imagen publicitaria y su mecánica de “frontalidad visual”, que puede resultar sobre el impulso consumista. Reflejan su sociedad bajo una mirada crítica hacia la serialidad industrial y la invención del supermercado.

Mientras, los europeos reflejan un consumo impersonal y colectivo. Existe una diferencia entre “esto se consume” de Europa para el “yo lo consumo” de los americanos. De esta forma, los artistas europeos presentaban el consumo de manera más abstracta y generalmente anónima, mientras en New York se exploraba el producto en sí y la mecánica del consumo individual, que luego será traducido por Barbara Kruger en los años 80 bajo su marca: *compro, luego existo*. Se trata, por lo tanto, de mostrar el objeto desde la compulsión y el deseo de consumir. Llevando en cuenta que ese deseo nunca es saciado totalmente, en lo que descansa el éxito del capitalismo.

Los nuevos realistas asumieron el desgaste y el vacío de la misma sociedad industrial de los pop, aunque no con la carga polemizada y nihilista de los dadaístas. Pierre Restany señala:

---

<sup>103</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Op. Cit.* 2009. p.25

*Tenemos que cerrar la puerta de la negatividad, del pesimismo del pasado inmediato, para de esta manera, abrazar lo nuevo.*<sup>104</sup>

El impulso positivista de Restany se explica por la creciente efervescencia económica de una Francia post-guerra, entusiasta por conocer los nuevos e innovadores productos de la industria y el comercio. Restany añade:

*El nuevo realismo se transformará en la encarnación de la metáfora optimista de la sociedad de consumo de Europa.*<sup>105</sup>

Sin embargo, algunos artistas establecerán un contrapunto a la idea consumista del buen gusto parisino y el creciente poder adquisitivo cuando proponen mirar a la ciudad como una gran tela, donde los elementos pictóricos están en cualquier parte, aleatoriamente, en cualquier esquina, en los restos, en los muros, en el desperdicio, en los espacios vacíos. No necesitamos del producto. En esta línea, existirá una brecha entre los planteamientos teóricos de Restany y algunos integrantes del nuevo realismo.

La base conceptual del grupo de los nuevos realistas fue establecida a través de tres manifiestos de la autoría de Restany. El primero apareció en abril de 1960, en Milán, con el título *Les nouveaux réalistes*; el segundo surgió en mayo de 1961, en París, bajo el título *A 40 degrés au-dessus de Dada*; y el tercero se publicó en febrero de 1963 en Múnich, con el enunciado *Le nouveau réalisme: que faut-il en penser*.

Se puede afirmar que la idea de fundar un grupo partió de Restany y de Klein, que se conocían desde 1955. Pierre Restany era un crítico cuya formación se hallaba estrechamente vinculada a la trayectoria iniciada por Tapié. El primer libro de Restany, *Lyrisme et abstraction* (1958), no era más que la continuación de las obras sobre *Art Autre* de Michel Tapié.

En el primer manifiesto, Restany cuestiona el protagonismo de la pintura y

---

<sup>104</sup> RESTANY, Pierre. *Nouveau Réalisme: The Richness of the World of Objects*. Editha Carpenter (trad.) Zabriskie. New York. 1988. p. 5.

<sup>105</sup> *Ibid.*

escultura en la historia del arte resaltando sus limitaciones:

*La pintura de caballete o cualquier otro medio de expresión clásica en el dominio de la pintura o la escultura han llegado a su fin... ¿Qué nos proponemos en la actualidad? La apasionante aventura de lo real, percibido en sí mismo y no a través del prisma de la transcripción conceptual o imaginativa.<sup>106</sup>*

En el segundo manifiesto amplía estas ideas y plantea que la tabla rasa a partir de la que se configura el nuevo arte es, sin duda alguna, Dada. Aludiendo al nihilismo dadaísta, Restany afirma que, tras el “no” y el “cero”, se presenta un nuevo mito. Y el gesto anti arte de Marcel Duchamp queda cargado de positivismo, de afirmaciones. El *ready-made* ya no será solamente algo negativo y polémico, sino el elemento base de un nuevo repertorio expresivo.

Con la mirada sobre la imagen poética que retrata la ciudad, sus imágenes dilaceradas, el contexto publicitario, la velocidad y el consumo, podemos identificar algunos momentos puntuales de este movimiento: el elemento de la suciedad en los retratos acumulados con basura de Arman, las esculturas con carcasas de restos de autos comprimidos mecánicamente por César, la aleatoria y violenta pintura a través del tiro al blanco de Niki de Saint Phalle que rompía un frasco de colores y marcaba la pared de la Galería Apollinare, la putrefacción de restos de comida expuesta en los desayunos de Daniel Spoerri, la sala vacía y el salto al vacío de Yves Klein, los carteles publicitarios dilacerados de Raymond Hains, Jacques Villegré, Francois Dufrene y Mimmo Rotella.

Teniendo como base los nuevos realistas y su filosofía, pasemos a examinar algunos casos en específico tanto en el terreno europeo cuanto en el americano principalmente bajo la mirada de Rauschenberg y Klein.

---

<sup>106</sup> RESTANY. Pierre. Primer manifiesto Nuevo realista. [En línea]. Disponible en Web: <[http://historiadelarte4.blogspot.com/2007\\_06\\_01\\_archive.html](http://historiadelarte4.blogspot.com/2007_06_01_archive.html)> [20/05/2013]

## 5.2. *Erased De Kooning Drawing*, Robert Rauschenberg

*Borrar es meramente una cuestión de hacer con que las cosas desaparezcan: Sin embargo siempre existirá algún detrito esparcido al final... algún recuerdo de la violencia que implica el acto de borrar y hacer con que el mundo parezca nuevo.<sup>107</sup>*



Figura 13 – Robert Rauschenberg. *Erased de Kooning Drawing*. 1953.

---

<sup>107</sup> DILLON, Brian. *The revelation of erasure*. [En línea]. Tate Etc., Issue 8, Autumn 2006, Disponible en Web: <<http://www.tate.org.uk>> [10/04/2013]

Robert Rauschenberg decide borrar un dibujo en técnica mixta de William de Kooning en 1953. Va al taller del pintor consagrado y le propone la idea. De Kooning acepta participar y busca un dibujo de su aprecio y que sería difícil de borrar. Lo presenta como un reto a Rauschenberg, dudando un poco de la finalidad de la propuesta. El dibujo contiene técnicas variadas como crayón, tinta y lápiz por lo que la tarea de borrarlo sería, en principio, algo difícil. De esta forma, 30 días después, Rauschenberg presenta la obra: *Erazed de Kooning Drawing*.

Apropiación y arte conceptual se mezclan con la pintura inaugurando un acercamiento nuevo al espacio pictórico. Es una manera de acercar la pintura a la escritura, ya que la práctica de borrar y rescribir sobre ideas de otros es inherente a la escritura (desde la antigüedad con el palimpsesto). Tengamos como ejemplo esta misma disertación donde se desarrollan ideas sobre ideas de otros autores en un eterno borrar, apagar o rescribir.

Si añadimos a esto la idea de Picasso de que cualquier cuadro es la suma de varias destrucciones o la de Duchamp en lo que todo arte es una conjunto de apropiaciones, lo presentado por Rauschenberg es algo completamente revelador bajo la óptica del proceso creativo.

El artista juega con el concepto de autoría en Duchamp y logra llevar su acción a nuevos planteamientos, hacia lo inmaterial. De esta manera, podemos inferir que el proceso de apagar, borrar, despojar una obra de un artista de gran valor como de Kooning tiene implicaciones sobre la idea de continuidad lineal de la historia del arte.

William de Kooning aparece como una de las figuras de referencia del Expresionismo Abstracto. Era la figura más importante de la época y a Rauschenberg le fascinaba por su obra, llegando a retratar su estudio en 1952. No es aleatoria la selección de este artista por parte de Rauschenberg.

De Kooning era una de esas figuras icónicas en la escena artística de New York. Vincent Katz señala sobre el gesto icónico e iconoclasta de Rauschenberg que, física y metafóricamente trata de superar la estética anterior en una actitud de reverencia y a la misma vez de suplantación.

La remoción de una estética permite el surgimiento de otra. La táctica utilizada por Rauschenberg para superar la estética abstracta expresionista parece descansar en la negación de todo sentido del arte por el arte, como mismo expresara el artista:

*No se trata de arte por el arte, tampoco arte contra el arte. Estoy para el arte, pero para el arte que no tiene que ver con el arte. Y para el arte que tiene todo que ver con la vida y nada que ver con el arte.*<sup>108</sup>

Sin embargo, el “no” de Rauschenberg no significa “la muerte de la pintura” o la “muerte del Expresionismo Abstracto” como muchos lo clasificarían. Tal como señala Cauquelin el “no” no significa mínimamente que la pintura haya desaparecido, al igual que el vacío de la galería no significa que la galería haya sido borrada de la escena del arte. Muy lo contrario, ella es tan o más visible cuando es expuesta en ausencia.

*Si el objeto pintado desaparece, lo que resta disponible a la visión es el mismo acontecimiento de su desaparición.*<sup>109</sup>

Por lo tanto, el resultado del trabajo no es un papel vacío, o un fantasma de algo que estuvo y sí de una “cosa” que denota una ausencia. Lo que lo hace invisible no quiere decir que haya desaparecido. El dibujo en técnica mixta de de Kooning deja de aparecer, sin embargo, existe en potencia, revelando la cosa del acontecer de su desaparición. O sea, sigue existiendo en otra forma, en el campo de lo no visible.

En la práctica de los artistas antropófagos brasileños de los años 20 se puede notar un paralelo. Cuando un artista “devora” la obra de otro artista,

---

<sup>108</sup> “It is neither Art for Art, nor Art against Art. I am for Art, but for Art that has nothing to do with Art. Art has everything to do with life, but it has nothing to do with Art”.

<sup>109</sup> CAUQUELIN, Anne. *Op. Cit.* p.81.

lo hace como un gesto de “devoción”, de admiración y de un deseo de fortalecerse con el “espíritu” del otro. Es una referencia a la práctica caníbal de tribus amazónicas. Cuando Tarsila do Amaral se come a la obra de Picasso, lo hace con el ímpetu de “vomitar” a Picasso en potencia a través de una transformación y un desplazamiento que hace con que la obra siga teniendo los elementos de un Picasso aunque digerido y masticado bajo la piel de Tarsila. Con esto se puede inferir que el movimiento antropofágico de los años 20 en Brasil es un antecesor de la apropiación en el arte y sigue teniendo repercusión en varios artistas contemporáneos.<sup>110</sup>

*Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, ready-made y obra original. La materia que manipulan ya no es materia prima. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya informados por otros.*<sup>111</sup>

En *Erased de Kooning Drawing* se pueden notar algunas marcas del proceso meticuloso de borrar que le tomó a Rauschenberg varias semanas de un arduo trabajo aunque el artista trató de eliminar cualquier rastro del dibujo existente. El proceso fue acompañado por Jasper Johns quien relata la compulsión adictiva de su amigo y la cantidad de 40 gomas gastadas durante un mes. Johns describe que al final del proceso *finalmente la superficie parecía viva, activa, como un palimpsesto*<sup>112</sup>, *una fusión entre dos mundos.*<sup>113</sup>

Las poéticas del vacío, del espacio en blanco han sido tratadas a través de otros medios como en la música y el teatro. Peter Brook, en su *Empty*

---

<sup>110</sup> PAES, Fernando. *El movimiento antropófago brasileño en un proyecto de pintura*. Director: Júlio César Schara. Universidad Nacional Autónoma de México. Academia de San Carlos. Ciudad de México. 1995.

<sup>111</sup> BOURRIAUD, Nicolás. *Op. cit.* 2009. p.5.

<sup>112</sup> Como veremos en el capítulo: “proceso creativo”, denominaremos palimpsestos a los códices escritos sobre folios de pergamino o papiro cuya primera escritura se eliminó mediante lavado o raspado para poder transcribir sobre ese mismo pergamino un segundo texto. A veces el pergamino llegaba a reutilizarse incluso una segunda vez (*bis rescriptus* o *ter scriptus*)

<sup>113</sup> DILLON, Brian. *Op. cit.* 2006.



*Space* (1968) alude a ese concepto de teatralidad del espacio vacío, de una potencialidad de la nada y del ausente. De igual forma Bourriaud indica que la idea de vacío y de borrar marcas, se ha dado a través de la apropiación del arte y de reproducción que constituyen un paralelo a la obra de Rauschenberg:

*Entre los artistas que cuestionaron directamente la noción de firma hallamos a Mike Bidlo, Elaine Sturtevant y Sherrie Levine, cuyos trabajos se basan todos en la reproducción de obras del pasado aun cuando desarrollan estrategias diferentes. Cuando expone la copia fiel de un cuadro de Warhol, Bidlo lo titula *No Duchamp (Bicycle wheel, 1913)*. Cuando Sturtevant expone la copia de una tela de Warhol, conserva su título original: *Duchamp, rincón de castidad, 1967*. Levine, por su parte suprime el título en provecho de la mención de un desfase temporal: *Untitled (After Marcel Duchamp)*. Para los tres artistas, no se trata de hacer uso de esas obras sino de reexhibirlas, disponerlas de acuerdo con principios personales, creando cada cual "una nueva idea" para los objetos que reproducen, según el principio duchampiano del ready-made recíproco.<sup>114</sup>*

---

<sup>114</sup> BOURRIAUD, Nicolás. *Op. cit.* 2009. p.114.

### 5.3. *La vide* y Antropometrías de Yves Klein

-No veo nada, señor (Holmes) -

-Al contrario Watson, lo tiene todo a la vista. Pero no es capaz de razonar a partir de lo que ve.<sup>115</sup>

#### *La Vide*



Figura 14 – Yves Klein. *La Vide*. 1958.

---

<sup>115</sup> DOYLE, Sri Arthur Conan. *El carbunclo azul*. [En línea]. Disponible en Web: <Sherlok-Holmes.es> Enero de 1892, p. 4 [12/06/2013]

Si Duchamp hace uso de la pereza y desgana como motivos principales para la inacción, en el caso de Yves Klein ésta tiene un sentido más espiritual. Si la inacción de Marcel Duchamp se produce como resultado de una postura irónica (con buenas dosis de humor), descreída y antiartística, en el caso de Yves Klein el vacío, lo inmaterial, es un modo de representar el espíritu en un sentido más trascendente, más próximo, para entendernos, a la filosofía zen. Como él mismo dice:

*No me interesan los cuerpos, solo un alma de sensaciones.*<sup>116</sup>

Podríamos aventurarnos a proponer un posible inicio de la historia de la ausencia en el arte a partir de 1958, cuando Yves Klein inauguró la exposición *Le vide* (el vacío) en la galería Iris Clert de París. En aquella ocasión, Yves Klein vació la galería completamente y no instaló en ella ninguna obra. Mejor dicho, la obra era, precisamente, el vacío, la ausencia era lo que se exponía. El único elemento visible, quizás, era una bebida azul que servían a los invitados. Como si la obra de Klein entrase por el cuerpo de los observadores en forma líquida para una especie de comunión entre el espíritu y el mundo visible. Esta acción o esta aparente inacción por parte del artista que no presenta al público ninguna obra, como si el objetivo del arte fuese, literalmente, mostrar lo que no puede verse. Y ciertamente seguía la idea de Paul Klee cuando afirmaba que el arte no reproduce lo visible, sino que lo hace visible.

*(...) toda visibilidad se dirige hacia la periferia, que se vuelve entonces un área de "sobresensibilidad" y pasa para el primer plano, volviéndose, a su vez, el propio centro de la obra. A partir de ahí, la galería adquiere una dimensión artística, ella se vuelve obra y reivindica un estatuto de autor a parte igual al estatuto de artista.*<sup>117</sup>

Un eco interesante a ese primer embate de Klein sucedió en la XXVIII Bienal Internacional de São Paulo (2008), Brasil, donde los curadores decidieron dejar un piso completo vacío. En un debate interesante sobre la intervención *cuasi* artística del curador, la citada Bienal se conoció

---

<sup>116</sup> ABALLI, Ignasi. *Op. cit.* 2007.

<sup>117</sup> CAUQUELIN, Anne. *Op.cit.* 2008. p. 83.

como la “Bienal del vacío”. Un espacio “hecho” para recibir obra y público fue deliberadamente dejado en blanco.



Figura 15 – XXVIII Bienal Internacional de São Paulo. 2008.

Contradictoriamente, la función de curar una exhibición supone el recogimiento y presentación de una obra. Se puede pensar que el segundo piso de la Bienal dejó de cumplir con su cometido, el de exhibir objetos, para convertirse él mismo en un objeto. Cuando el espacio expositivo se muestra vacío, deja de ser un espacio para albergar objetos de arte y se convierte en una obra de arte. Por lo tanto, pasa a exponer e imponer una autoría.<sup>118</sup>

*Hoy día se ha sostenido que el curador es más importante y creativo que él, o la, artista, y éste es un cambio fruto de la inmensa transformación del museo y la galería en la sociedad contemporánea, donde las exposiciones famosas son tan populares como los musicales de éxito de Broadway.*<sup>119</sup>

La crítica fue contundente y cuestionaba el uso de fondos públicos para favorecer unas visiones particulares que estaban apartadas de la misión de la Bienal. A través del vacío y la ausencia se podía observar, con más atención, las líneas arquitectónicas de Oscar Niemeyer, el piso de cemento perfectamente pulido y las paredes blancas.

<sup>118</sup> GONCALVES, Adriana Honorato. *Questões preliminares sobre aspectos do vazio na arte contemporânea*. Director: Sérgio Mauro Romagnolo. Universidade Estadual Paulista-Instituto de Artes de São Paulo. Brasil. 2012. p. 27.

<sup>119</sup> JAMESON, Fredric. *Op. cit.* 2012. pp. 72-73.

A pesar de una primera impresión de fallo se puede observar que el discurso es claro y también su referencia.

En el catalogo era citada la exhibición de Klein, *La vide*. Los curadores presentaron su visión:

*Ofrecer una plataforma para la observación y reflexión sobre el sistema y sobre la cultura de las bienales en el circuito artístico internacional. (...) es en este territorio del supuesto vacío que la intuición y la razón encuentra suelo propicio para emerger las potencias de la imaginación y de la invención. Es en este espacio en lo que todo está en un devenir pleno y activo, creando una demanda y condiciones en la búsqueda de otros sentidos, de nuevos contenidos.*<sup>120</sup>

### **Antropometrías**



*Figura 16 – Yves Klein. Antropometrías. 1958.*

---

<sup>120</sup> XXVIII Bienal Internacional de São Paulo. Catálogo Geral. *Em vivo contato*. Fundação Bienal. São Paulo. 2008. p. 21. Los curadores Ivo Mesquita y Ana Paula Cohen produjeron una guía para entender la bienal.

El 27 de junio de 1958, Yves Klein hizo un experimento en la casa de Robert Godet que consistió en cubrir a una modelo desnuda con el color azul e imprimir su piel sobre un papel extendido en el piso. La superficie del papel quedó marcada por las huellas que el cuerpo de la modelo imprimía sobre él. Surgió entonces la idea de “pinceles vivientes por control remoto” y una serie titulada *Antropometría*. Más tarde, Klein define este gesto:

*Casi siempre pinto modelos y, desde hace algunos años, con su colaboración activa. La modelo crea dentro e incluso fuera del taller un ambiente sensual que confiere estabilidad al material pictórico. Por lo tanto, probé a utilizar modelos vivos (...) Esta fue la solución al problema de la distancia en la pintura: mis pinceles eran vivos y con control remoto.*

Para Klein la antropometría lograba retener la vida a través de la huella, una vida presente y ausente al mismo tiempo. La obra de Yves Klein constituye una reflexión sobre el vacío y la ausencia. Para Klein, lo inmaterial es un modo de representar el espíritu en un sentido más trascendente, más próximo, para entendernos, a la filosofía zen. Según Weitemeier, Klein había creado un cuerpo antropométrico, reduciendo a la medida del tronco que, según él, es la forma de expresión más concentrada de energía vital y representa la salud que nos lleva a la existencia.<sup>121</sup>

En *Antropologías de la Época Azul*, Klein montó un escenario completo para una acción performativa en la Galería *Internationale d'Art Contemporain*. Klein se presentó con un *smoking* negro como un maestro y con un gesto en la mano, la orquesta empezó a tocar la Sinfonía Monótona, con una nota sostenida por veinte minutos seguido de otros veinte minutos de silencio. En estos momentos entraron dos mujeres desnudas con pinceles y botes llenos de pintura azul. Según Apezteguía Bravo, se creó una situación mágica, con un acto de sublimación de la carne desnuda en un ritual erótico. Como resultado, se produjeron una treintena de impresiones sobre seda, a las que llamaría *suaires* o

---

<sup>121</sup> WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein*. Ed. Taschen. Colonia. 1995. p. 55.

sudarios.<sup>122</sup> A las mujeres, Klein las iba dirigiendo como con un “control remoto” de voz en lo que Weitemeier definió como telequinesia.

*Destacan conceptos como los de huella e ingravidez, así como el interés por crear un tipo de obra en la que se hace patente la ausencia directa del artista en la construcción de la obra.*<sup>123</sup>

Estas pinturas antropométricas se presentan como siluetas, a veces positivas y otras veces negativas, donde el artista pulverizaba sobre el cuerpo de las modelos restando su imagen negativa. De estas pinturas de cuerpos negativos se destacan la que se titula *Hiroshima* (1961), reflejando las marcas de los cuerpos en ausencia sobre los muros y piso de la ciudad bombardeada. Según indica Weitemeier, la ausencia de la carne es un reflejo de la muerte.



Figura 17 – Yves Klein. *Antropometrías*. 1960.

<sup>122</sup> APEZTEGUIA BRAVO, Miguel Ángel. *Juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos*. Director: María Luisa Martínez Salmeán. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Madrid. 2003. p. 168.

<sup>123</sup> *Ibidem*. p. 170.

#### 5.4. *Décollage*, Mimmo Rotella

El *décollage* surge de una observación sobre los muros de la ciudad de Roma que exhibían un sinnúmero de carteles y pasquines, unos por encima de otros, rasgados y descolados formando una tercera imagen compuesta del fragmentos de otras.

La proliferación de imágenes publicitarias en cualquier centro urbano del mundo no es nada raro. La acumulación de estos pasquines publicitarios encolados sobre el muro de la ciudad va formando una gruesa capa de papeles e imágenes. Con la acción del tiempo, la exposición al sol y la lluvia, se desprenden uno de los otros y de la pared que los acoge. Algunas paredes, abandonadas, exhiben restos de pasquines publicitarios y se funden, aleatoriamente, con otras imágenes de la cultura urbana, bien como restos de pintura, y el material biológico que crece de la humedad.

Rotella empieza recogiendo algunos fragmentos de estas imágenes y las aplica nuevamente en collage sobre tela componiendo una imagen pictórica de los restos de carteles. Se trata en un principio de un re-collage. Durante estos experimentos, la composición resultaba abstracta en una continuidad estilística de su anterior pintura.

Luego, con la serie *Cinecittá*, iniciada en 1958, trabaja sobre carteles de cine, pegándolos y luego arrancando en un proceso continuo donde las varias capas interpaginan en el mismo espacio. Ejemplo de la serie es la obra *Marilyn* de 1961.

El *décollage* es lo opuesto al *collage*. El término *collage*, del francés *coller*, significa pegar, adherir con pegamento o cola. Tiene sus inicios en las experimentaciones de Picasso y Braque con el *papier collé*. El padre de Braque utilizaba frecuentemente, como decorador, un papel ilustrado para revestir toda clase de motivos y simulaciones de texturas. Braque desarrolló una mirada crítica sobre el trabajo del padre y empezó a utilizar



agujas para sujetar los pedazos de papeles para sus primeros *papier collés* con la intención de incorporar algo prefabricado, algo que *constituye una certeza en medio*.



Figura 18 - Mimmo Rotella. *Marilyn*. Décollage. 1961.

La técnica del *décollage* se caracteriza principalmente por la acción de desgarrar, de arrancar de una superficie capas anteriormente unidas o pegadas. El gesto de Rotella es un gesto típicamente dadaísta, un anti-arte. Una pintura sin pintura. Rotella, así como muchos otros artistas de su generación, estaba convencido de que la pintura había agotado todas sus posibilidades. Aunque Rotella utiliza el lenguaje pictórico y lo presenta como pintura, su trabajo se caracteriza más como una apropiación nuevo realista dentro de un diálogo abierto con el *ready-made* de Duchamp.

Al desgarrar los carteles publicitarios también los destruía. En la destrucción, el material se transforma y gana otros significados. Los fragmentos de palabras e imágenes, en conjunto con la superposición de las letras y otras formas que surgían durante el proceso de desgarrar o decolorar, producían una sensación de ruina, de resto de una sociedad en

una mirada arqueológica de la realidad. El trabajo de Rotella está enmarcado dentro del concepto de palimpsesto, designando fragmentos o ruinas de una arquitectura urbana dentro de una nueva poética del arte y la vida.

Según David Harvey:

*Las formas pasadas sobrepuestas unas a las otras señalan a una arqueología urbana alimentada por fragmentos y ruinas.*<sup>124</sup>

Para Harvey, contrario a Saussure, la Posmodernidad considera inestable la relación entre significante y significado por lo que la deconstrucción que propone Derrida opera en el sentido de observar que los textos en intersección con otros textos, dan forma a nuevas lecturas y significados *ad infinitum*.

Para Harvey, es en este sentido que Derrida considerará el montaje o la sobre posición como el discurso primario de lo posmoderno.<sup>125</sup> Por su vez, Margot Lovejoy indica que, con el pensamiento posmoderno, los artistas empezaron a mirar al mundo como:

*Una experiencia de secuencias continuas y cambiantes, yuxtapuestas y dispuestas en capas, como parte de una estructura descentrada.*<sup>126</sup>

El *décollage* es otra de las maneras de comprobar la utilización e importancia del palimpsesto dentro del discurso del arte contemporáneo.

Las huellas de Rotella han estado presentes en varios artistas contemporáneos por ejemplo el colombiano Raúl Cristancho Álvarez, quien documenta fotográficamente la pintura invisible que existe en la acción de cambiar, borrar, pegar, pintar y rasgar carteles de los muros de la Universidad Nacional de Bogotá donde trabaja como profesor de arte.

---

<sup>124</sup> HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. Adail U. Sobral & Maria S. Gonçalves (trad.) Edições Loyola. 7a. edição, São Paulo. 1998. p. 69.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>126</sup> LOVEJOY, Margot. *Postmodern currents: art and artists in the age of electronic media*. Prentice Hall, 2<sup>nd</sup> edition. New Jersey. 1997. p.69.

Su proyecto titulado *Ciudad Blanca* (2011):

*Registra las tensiones ideológicas y de opinión de la vida universitaria (...) Espacios en el que acontece la vida académica cuyos argumentos visuales, emocionales e ideológicos permiten pensar la ciudad como una metáfora del lienzo pictórico.*<sup>127</sup>



Figura 19 – Raúl Cristancho. *Ciudad Blanca*. Fotografía digital. 2013

Los muros, bajo la mirada de Cristancho, son entes vivos y reflejan a una comunidad. Guardan una poética propia y un discurso pictórico. El artista “pinta” con la acción de otros. No existe un gesto o intervención más que el documentar fotográficamente la cosa estética, la cosificación del objeto. El artista “pinta” con la mirada. Según Cristancho, las tomas realizadas en lapsos diversos de tiempo dan cuenta del carácter paradójico de su constitución. Los muros son una pintura en constante transformación, en constante intervención.

---

<sup>127</sup> Cristancho, Raúl. “Ciudad Blanca” [En línea]. Mensajes en: <[mail.google.com/mail/u/O/?shva/raul+cristancho](mailto:mail.google.com/mail/u/O/?shva/raul+cristancho)> [22 de mayo de 2013] Comunicación por correo electrónico.

*De esta manera constituyo una tipología de imágenes relativas a la abstracción, la figuración, e inclusive al expresionismo.*<sup>128</sup>

Por lo que conforman una “actitud pictórica” del que la hace y del que lo observa con la mirada. De esta manera *Ciudad Blanca* se constituye en su formación expositiva como una narrativa visual que constata una visualidad transitoria y fugaz, que tiene lugar con un trasfondo ideológico. Según expresa el artista:

*Gestos humanos contrapuestos van dejando huellas tan contundentes como paradójicas constituyendo una suerte de abstracción pictórica resultado de acciones, antagónicas que actúan con clara intención política.*<sup>129</sup>

En conversaciones con el artista, relata la actuación de grupos que pintan, contraponen o borran los mensajes de otros grupos con nuevos mensajes y vice-versa en un eterno “construir capas” con imágenes variadas que son efímeras por antagonismos entre miembros de una misma sociedad.

*Esta acción continua, persistente y efímera va constituyendo estructuras intrincadas a manera de palimpsesto.*<sup>130</sup>

Por lo tanto, la condición efímera de la imagen justifica el registro fotográfico. La intención artística solo existe en la mirada y en el encuadre que es registrado con la fotografía. El trabajo se ubica entre la fotografía documental y la pintura que ya no existe, que estuvo pero ya no está, queda su indicio.

A diferencia de Rotella las intervenciones sobre los afiches y carteles no se congelan, no se detienen en un momento. Son instantáneas de una acción continua donde el objeto artístico no solo está en la intención de registrarlas sino en la observación de la acción transformadora constante. Como lo expresa el artista:

*Es pertinente señalar aquí que no me interesa fotografiar accidentes físicos casuales, sino aquellos gestos humanos entendidos como vestigios de una participación colectiva.*<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> *Idem.*

<sup>129</sup> *Idem.*

<sup>130</sup> *Idem.*

<sup>131</sup> *Idem.*

En las siguientes páginas, se analizarán algunas obras de dos artistas contemporáneos de Brasil que son referencia para la presente investigación. Ambos han tenido un papel protagónico dentro de mi proceso creativo debido a que han sido mentores o maestros en mi formación artística. Además compartimos intereses estéticos y preocupaciones similares frente a los problemas de la pintura. A pesar de que estos dos artistas pertenecen a generaciones distintas, coinciden en algunos puntos cuales serán abordados en el contexto de la investigación.

Carlos Vergara pertenece a la generación del 65 cuya *exposición Opinião 65*, ha sido un marco de arte contemporánea en los años sesenta en la ciudad de Río de Janeiro. Pertenecían a ese grupo Waldercio Caldas, Antonio Dias, Rubens Grechman, Hélio Oiticica, entre otros. A partir de los años ochenta, Vergara abandona la figuración y los temas relacionados con la vida urbana para emprender una aventura hacia la abstracción y a la utilización de la pintura como registro de lugares históricos y ruinas impregnados con pigmentos naturales del lugar.

Daniel Senise pertenece a la *Geração 80*, un grupo de artistas que se caracterizó por el regreso a la pintura. Luego se distingue de ese grupo inicial para emprender un discurso pictórico maduro donde prioriza la dialéctica entre la historicidad de los materiales en pintura y su contexto social y semiótico.

## 5.5. *Monotipias de Minas Gerais, Carlos Vergara*

*Hacer pintura significa aceptar el peso histórico de una actividad que solo no es anacrónica si existe una aventura. Aventura esta que debe superar la cuestión de la imagen, que examine los procedimientos y que sea parte de un proyecto.*<sup>132</sup>

El artista Carlos Vergara realizó en 1995 una expedición al interior de Minas Gerais, en Brasil. Acompañado por él el músico alemán Michael Fahres. La expedición fue bautizada “Expedición Langsdorff” en referencia a la expedición original realizada entre 1821 y 1829 por el naturalista y médico alemán de mismo nombre<sup>133</sup>. La expedición original se proponía explorar científicamente los cuerpos de agua y ríos desde São Paulo hasta el Pará, en la Amazonía brasileña. Las observaciones hechas durante el viaje reflejaban preocupaciones de índole geológica, zoológica, botánica, astronómica y cartográfica. Para ilustrar los descubrimientos científicos, les acompañaron, en ese viaje original, los pintores Hércules Florence, Mauricio Rugendas y Adrien Aimé Taunay.

Como resultado, se produjeron preciosas acuarelas, mapas y dibujos que formaron parte posteriormente de inúmeras publicaciones.

---

<sup>132</sup> VERGARA, Carlos. [En línea]. Entrevista a Luiz Camilo Osorio. 23 de agosto de 1999. Disponible en Web: <[www.carlosvergara.art.br](http://www.carlosvergara.art.br)>. *Fazer pintura significa aceitar o peso histórico de uma atividade que só não é anacrônica se contiver uma aventura, que supere a questão da imagem, que mexa com procedimento e tenha um projeto.* [23/06/2013]

<sup>133</sup> *Os Diários de Langsdorff*. [En línea]. Trad. al português. Vol. 1 (Río de Janeiro y Minas Gerais, 8 de mayo de 1824 a 17 de febrero de 1825), Vol. 2 (São Paulo, de 1825 a 22 de noviembre de 1826), Vol. 3 (Mato Grosso y Amazonas, 21 de noviembre de 1825 a 20 de mayo de 1828). Organizado por Danuzio Gil Bernardino da Silva, 1997, 400 p. (Vol 1), 1997, 333 p. (Vol 2), 1988 298 p. (vol. 3), parte de la colección Associação Internacional de Estudos Langsdorff y Casa Oswaldo Cruz, Río de Janeiro. Disponible en Web: <[www.cocsite.coc.fiocruz.br](http://www.cocsite.coc.fiocruz.br)>

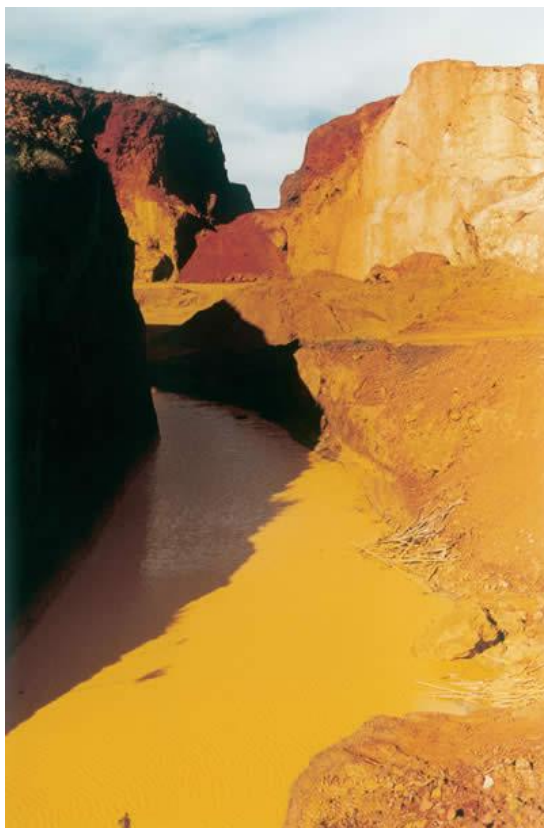


Figura 20: *Mina de óxido de hierro*, Río Acima, Minas Gerais. Foto: Carlos Vergara, 1989.

El viaje del conde Langsdorff no estuvo ausente de acontecimientos drásticos producto de un impulso romántico de aventurarse sin límites. De las cuarenta personas que formaron el grupo inicial, lo concluyeron menos de la mitad. La mayor parte de los miembros de la expedición enfermaron de fiebres tropicales, incluyendo el propio barón. Como consecuencia de los ataques febriles, Langsdorff enloqueció en el río Jurena en mayo de 1828. Luego Taunay murió ahogándose en el río Guaporé. Y Rugendas abandonó la expedición, como hicieron muchos otros. Andrade describe con estas palabras aquella experiencia:

*Con la ayuda de la mirada extranjera, nos lleva a ver lo diferente y, en lo diferente, la emoción de ser diferente, a viajar por nuestra propia cultura y a conocer un poco de nosotros mismos. Esta es la función de un etnógrafo, un investigador, y un artista.*<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> ANDRADE, Rosana de. *Fotografía e antropología: olhares fora-dentro*. EDUC

Como menciona Vergara, la pintura debe contener una aventura para superar la cuestión de la representación narrativa. La aventura, en este caso, es parte del aspecto invisible del cuadro, de una estrategia para alejarse de la mímica, según el artista, históricamente superado. Volvamos a 1995 y la expedición de Vergara. La idea de integrar un músico alemán era una metáfora a las expediciones científicas del siglo XIX, que llevaban a pintores a ilustrar a los descubrimientos. En el caso de Michael Fahes, el músico iría a componer sonidos recolectados de la naturaleza a partir de un trabajo anterior en las costas de España, donde grababa el sonido de las rocas y su embate con el mar y las olas.

Carlos Vergara se ubica en el lugar del pintor de las expediciones históricas en el interior de Brasil y se cuestiona el papel del ilustrador de la naturaleza encontrada. Pero el registro de la “cosa real” es de diferente índole. En su expedición, Vergara encuentra una familia que posee una mina de óxido de hierro amarillo. En esta mina, se producen pigmentos amarillos y rojos productos de la calcinación en su horno artesanal. El pigmento parece impregnar todo el lugar y le daba una coloración amarilla al río, la casa, el perro, las paredes. Como decía el artista:

*Esta fábrica tenía la pintura en todos sus muros, una película de polvo coloreado sobre todos sus relevos, en la vegetación, el piso, las personas (...) Entonces humedecí las telas con pegamento y la presioné en contra de sus paredes y muros. Y la pintura ya estaba lista del otro lado. Era una pintura que estaba allá, deseando ser dislocadas.<sup>135</sup>*

---

Estação Liberdade. São Paulo. 2002. p.19.

<sup>135</sup> Entrevista concedida a Bianca Ramoneda para el programa televisivo *Starte*, Globo News, el día 22 de octubre de 2009, en el taller del artista.





Figura 21: Carlos Vergara. *Boca de Forno*. Pigmentos naturales sobre tela, 1989.

Estamos delante, por lo tanto, de un dislocamiento tanto físico del pintor cuanto la obra y el lugar de la obra. Sus investigaciones cuasi científicas se concentrarán en revelar, a través de la historicidad del material del pigmento, un “des-encubrimiento” del lugar donde se extrae y produce el pigmento. En este caso, las minas de óxido de hierro amarillo Rio Acima (Minas Gerais). Según Favarin Santini:

*El dislocamiento ejecutado por el artista encuentra en el campo de lo sensible una condición de transporte del lugar al contexto de la sala de exhibiciones.*<sup>136</sup>

Es un *ready-made* de la naturaleza, real y espontáneo. Lo que nos revela esta serie de Minas Gerais son acontecimientos y situaciones inestables. Ellas mantienen un grado de aleatorio, una deliberada margen de espontaneidad. Carlos Vergara encuentra en el pigmento la materia ideal para el dislocamiento. El gesto entonces se ubica entre la apropiación del objeto real, en un gesto nuevo realista, y la subjetividad de objeto apropiado. Sin embargo, el objeto no representa el lugar, tampoco pertenece al lugar, es tan solo una impresión, un registro de un acontecimiento. Se trata, por lo tanto, de un vestigio, una señal de una

---

<sup>136</sup> SANTINI, Favarin R. *Carlos Vergara: Deslocamentos do visível*. Director: Ayrton Dutra Corrêa, Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes y Letras, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Brasil. 2010. p.121.

“cosa”. Esa “cosa” ya no es la pared de la fábrica o sus superficies.

Vergara se refiere a un tercer elemento, donde se reconoce una impresión de esas superficies, pero donde no es posible ubicarlas en un espacio-tiempo, donde solo existe entre la mirada y el pensamiento.

Según Canongia:

*Sus pinturas condensan rastros de una realidad concreta, memorias sutiles de una impresión del objeto real, y la acción caudalosa del gesto, que se da en la pulsión inmediata del pigmento.*<sup>137</sup>

Y añade Santini:

*Vacío de su sentido original, apenas su visibilidad permanece. Pero, ¿Qué es lo que está ahí y que no es posible ver? Es esta pérdida de sus funciones originales que incide sobre un segundo dislocamiento, y cuya concretización no se puede ver, excepto por el vestigio que deja: la firma del artista.*<sup>138</sup>

Siguiendo a Favarin Santini, al incorporar el pigmento de la tierra, Vergara se apropia de la naturaleza como materia real, lo disloca a un mundo sensible y lo presenta tal como es. El valor de la obra, entonces, estaría entre el lugar y en el tiempo. Y el artista ya no es más la figura central de su producción, sino apenas un vehículo para que el “acontecimiento” se registre y se muestre.

---

<sup>137</sup> CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Jorge Zahar Editora. Río de Janeiro. 2005.

p. 23.

<sup>138</sup> SANTINI, Favarin R. *Op. cit.* p. 75.

## 5.6. 2892, Daniel Senise

*Desde el comienzo, la idea de sudario me interesó como metáfora de la pintura.*<sup>139</sup>

Si observamos la pintura de Daniel Senise, lo que vemos no es la ventana por la que contemplamos otra realidad: es la otra realidad. El espacio del cuadro es, ante todo, un espacio del aparecer y de “des-encubrir”, y no un espacio de representación de lo visible. Lo implícito se vuelve pieza fundamental en el juego entre ausente y presente.

Senise presentó en 2011 en la Casa França-Brasil, en Río de Janeiro, una instalación pictórica de setenta sábanas blancas seleccionadas y montadas en dos grandes paneles formando dos grandes pinturas, una de frente a la otra, tituladas una de *Blanco 2430* y la otra *Blanco 462*. Las dos pinturas formaron un pasillo largo donde el espectador parecía estar entremedio de un inmenso espacio vacío. De un lado sábanas blancas tamaño doble (2430) del otro sábanas blancas tamaño simple (462).

Contrariamente a la instalación de Bruce Nauman, *Green Light Corridor*, de 1970, las pinturas de Senise no oprimen al espectador como lo hace la instalación de Nauman debido al pequeño espacio entre los dos paneles donde apenas se puede pasar.

---

<sup>139</sup> Daniel Senise, Entrevista a Luiz Camillo Osório. [En línea] Disponible en Web: <[www.danielsenise.com](http://www.danielsenise.com)> [25/05/2013]



Figura 23: Daniel Senise. 2892. Sábanas blancas. 1998.



Figura 22: Bruce Nauman. *Green Light Corridor*. 1970

En la obra de Senise existe un espacio intermedio para la contemplación y la reflexión. En 1993, el artista donó sábanas a un motel en Río de Janeiro (2430) y a un hospital especializado en cáncer (462). La suma resulta en 2892 que es el número hipotético de personas que podrían haber utilizado las sábanas.

Se hace inevitable la asociación de las sábanas de tamaño dobles, donadas a un motel, con el sexo, (presencia) y las de tamaño simples, donadas a un hospital, con la muerte (ausencia). Los conceptos de dolor/placer/goce/sufrimiento parecen componer el espacio vacío entre ambos paneles, parecen frecuentar el aire que las rodea, parecen desvelarse. El trabajo no refleja su uso. De lejos son sábanas blancas o casi blancas, de cerca se puede notar pequeñas manchas, marcas, costuras, el sello del Instituto Nacional de Cáncer, entre otros elementos ínfimos en contraste con el gigantesco montaje. La representación de elementos “pictóricos” se reduce al mínimo.

Las sábanas fueron lavadas, repetidamente, con el propósito de eliminar los vestigios que, alguna vez poblaron su superficie. Rasgos, marcas de cigarrillo, sangre, semen, fluidos corporales diversos, parecen haber sido eliminados, restando un mínimo de marcas que indican la intencionalidad de la obra. El pintor no interviene en las sábanas, simplemente las expone. La sábana se convierte en un poderoso índice. Si lo miramos del punto de vista historicista del objeto que cubre el lecho, matrimonial u hospitalario, llegamos a un conjunto de significados.

*La relación del material que utilizo en la obra es lo que articula la pintura que quiero hacer. La información sobre el origen del material es un componente de la obra.*<sup>140</sup>

Pensemos en las sábanas que eran presentadas en público como prueba de la virginidad de la novia, donde la presencia de la mancha de sangre indicaba el buen augurio del matrimonio<sup>141</sup>. A lo largo de los siglos, la existencia del himen, la sangre derivada de su rotura durante el primer coito y el dolor se han valorado como signos de virginidad<sup>142</sup>. Según Molina, una muchacha que perdía la virginidad antes de casarse o se entregaba al hombre al que ha de pertenecer ponía en entredicho el honor de los hombres de familia<sup>143</sup>. Así que, al presentar el objeto “sábana”, muchos y diversos engaños se ingeniaban. La exageración o la manipulación del vestigio de la virginidad a través de la mancha de sangre señala hacia a la autenticidad del objeto. Dicha autenticidad tiene su anclaje artístico en el término arquitectónico “*truth to materials*” donde se aboga por la utilización “verdadera” de los materiales. En este caso, el concreto utilizado en la construcción de una casa no debe ser pintado, o las marcas dejadas por los moldes de madera no deben ser eliminadas porque pierden su verdadero valor estético. O, como lo expone el escultor

---

<sup>140</sup> *Idem.* “A relação do material usado com a obra é o que articula essa pintura que quero fazer e a informação da origem do material é um componente da obra”

<sup>142</sup> MOLINA, Isabel Pérez. La normativación del cuerpo femenino en la Edad Moderna: el vestido y la virginidad. En: Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna, t. 17, págs. 103-116. Centre de Recerca de Dones. Barcelona. 2010. p. 110.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 109

Henry Moore:

*Aquella escultura en piedra debería honestamente parecer hecha de piedra; aquello que la hace parecer hecha de carne y sangre son rebajadas a una coyuntura teatral.*<sup>144</sup>

Senise nos presenta el objeto tal como es, el material en su perfecto estado, en su estado bruto. Las sábanas son sábanas y el blanco es el blanco de la sábana. El discurso, entonces, pasa a ser lo que deja como vestigio ese material, elementos que vamos uniendo para formar una idea, un descubrimiento.

*Son pinturas post-mortem que tiene una vocación hacia la arqueología – una investigación sobre los vestigios de las cosas. La autopsia de las imágenes descansa y arranca del fondo el cuadro del fin de siècle. Su materialidad específica se constituye en imagen de lo precario.*<sup>145</sup>

Senise utiliza las sábanas como objeto y como pintura en manera de un *ready-made*, aunque se distancia de los objetos de Duchamp y se acerca más a una apropiación nuevo realista. Las sábanas son, al mismo tiempo, representación y objeto. No les hace falta la presencia de muchos indicios para transportarnos a la idea de dolor y de placer, o a la intencionalidad de la obra. Al contrario, el efecto de “veracidad” se acentúa por la economía de elementos visibles, por saber que no hubo manipulación del artista. De esta forma, Senise no parece querer evidenciar las marcas, no parece existir una intención de reforzar la idea de su uso o de quiénes la usaron. Todo lo contrario, el diálogo inconsciente y anónimo con el espectador se vería comprometido por el exceso de rastros y marcas. Lo invisible juega un papel primordial en la obra. La representación permite “ver” un invisible que está en la esencia inmaterial y verdadera de las cosas.

*Un invisible que no está allí ni es dado en ninguna parte, ni detrás ni debajo, no es el original ocultado por su copia. Es un invisible a construir, un aspecto a producir, que hace el aspecto, la densidad de las cosas*<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> MOORE, Henry. *The Sculptor Speaks*. The Listener. Londres. 1937. pp. 68-69.

<sup>145</sup> PEDROSA, Adriano. *Daniel Senise*. [En línea]. texto de catálogo de la muestra individual del artista en la Galería Thomas Kohn. São Paulo. 1994. Disponible en Web: <[www.danielsenise.com](http://www.danielsenise.com)> [12/05/2013]

<sup>146</sup> ENAUDEAU, Corinne. *Op. cit.* 1998. p.131

*(...) la observación del artista se concentra en lo que desapareció, una cuestión vital que encierra una explicación del mundo que sin la cual sería imposible descifrar un contenido o un mensaje.<sup>147</sup>*

Después de haberlas donado y de su extenso uso, el artista recogió dichas sábanas, las catalogó y las guardó por dieciocho años. Luego decidió presentarlas. La obra parece girar en torno a la idea de un tiempo o espacio para la contemplación que alude implícitamente a las situaciones vividas por las personas que utilizaron dichas sábanas. La ausencia es un factor visiblemente notable, pese la contradicción entre ambos términos. El artista parece ubicar su expresividad en el silencio y el vacío de una representación dióptrica.

*(...) pienso que sí hay representación pero es a un nivel límite de la idea misma de representación.<sup>148</sup>*

En una manera paralela a la obra de Klein, Senise busca al presentar estas sábanas una inmaterialidad espiritual. Como anteriormente señalado por Cauquelin, lo que existe es un intento de “purificación” a partir del blanco, del monocromo, de la ausencia. Lo que nos lleva a interrogantes metafísicas: la constatación de nuestra pequeñez infinita frente al universo y la muerte. Los pequeños placeres que son invisibles y pasajeros. La ausencia de una respuesta a los acontecimientos básicos del ser humano. La muerte, lo pasajero, lo precedero.

---

<sup>147</sup> IOVINO, María. *Territórios da Infinitude*. [En línea]. Disponible en Web: <[www.danielsenise.com](http://www.danielsenise.com)> [12/05/2013]

<sup>148</sup> Daniel Senise, Entrevista a Luiz Camillo Osório. [En línea] Disponible en Web: <[www.danielsenise.com](http://www.danielsenise.com)> [25/05/2013]

## 5.7. Sudarios

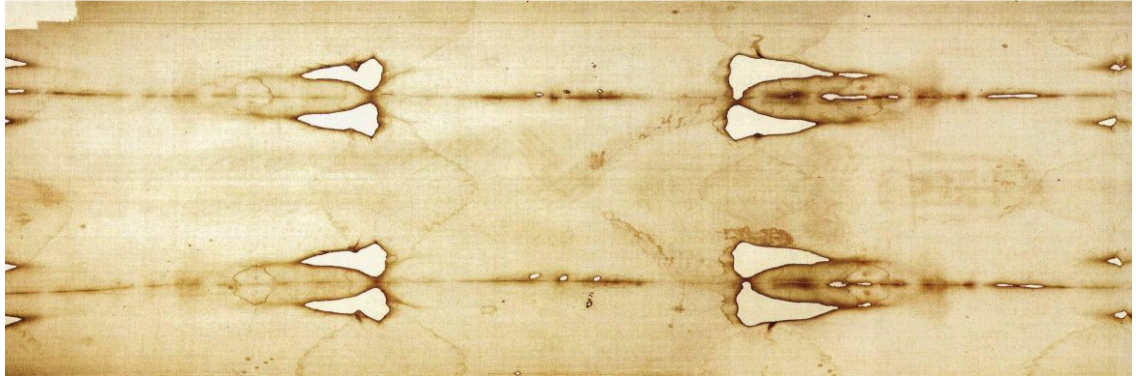


Figura 24 – *Sábana Santa de Turín*, Italia, (1260-1390, según pruebas de carbono)

Es interesante observar la relación de varios artistas analizados en esta investigación con la idea de sudario. Desde Klein, hasta Senise y Vergara la relación es evidente y directa. Esa imagen enigmática que, en nuestra cultura occidental, emana la imagen y presencia de Cristo, sigue despertando interés y misterio. El sudario, palabra proveniente del latín *sudarium*, significa un lienzo o pañuelo utilizado para cubrir el rostro de la persona muerta. Los griegos utilizaban el término *soudarion* que significa básicamente lo mismo, un gesto de respeto y reverencia a la persona ausente. Se dice en el Evangelio, *Marc, c. 14, v. 51*, que un joven que seguía a Jesucristo cuando fue preso en el huerto de los olivos, no tenía más que una sábana para cubrir su desnudez, que los soldados quisieron detenerlo, que dejó su sábana y se fugó. *Judic., c. 14, v. 12 y 13*. Sansón prometió treinta sábanas, (en hebreo, *sindinim*) y otras tantas túnicas a los jóvenes que asistían a sus bodas si podían explicar el enigma que les propuso. *Proo., c. 22, f. 2*, se dice que la mujer fuerte hacía sábanas y ceñidores y las vendía a los cananeos o fenicios, *huíos, c. 3, f. 23*, habla de las sábanas de las hijas de Jerusalén.





Figura 25 – Giulio Clovio. *Sábana Santa* (1498 – 1578)

Leemos en el Evangelio que José de Arimatea, para sepultar a Jesucristo, compró una sábana, *sindonim* y en ella envolvió el cuerpo de Jesús. José le añadió un sudario o pañuelo para envolver la cabeza y la cara; *S. Juan*, c. 20, v. 6, dice que después de la resurrección de Jesucristo, San Pedro entró en el sepulcro en donde no encontró más que lienzos o tiras, *Oi Otzonai*, colocadas a un lado y en el otro el sudario que se colocó sobre la cabeza de Jesús. Igualmente dice, c. 11, C. 44, que resucitado Lázaro salió del sepulcro teniendo los pies y manos atados con tiras y cubierto el rostro con un sudario.<sup>149</sup>

El Sudario de Turín, Sábana Santa o Santo Sudario es una tela de lino que presenta marcas por “huella directa” donde se observa la figura de un hombre con traumas físicos propios de una crucifixión. Se encuentra en la Catedral de San Juan Bautista en Turín, Italia. Mide 436 cm X 113 cm y es objeto de debates científicos, teológicos, históricos, filosóficos y artísticos. La imagen de la sábana se puede apreciar más claramente en negativo, debidamente contrastado, a través de la fotografía. La imagen en negativo fue contemplada por primera vez en la noche del 28 de mayo de 1898, en el reverso de la placa fotográfica del fotógrafo Secondo Pia, que estaba

---

<sup>149</sup> Wikipedia. [En línea]. Disponible en Web: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Sudario>> [24/06/2013]

autorizado a tomarle fotos mientras se exhibía en la Catedral de Turín.<sup>150</sup>

El pintor renacentista Giulio Clovio ilustra la manera en que la sábana fuera puesta sobre el cuerpo de Jesús.

No pretendemos entrar en otro debate que no sea el que de la imagen se pueda deducir de la dialéctica entre presencia y ausencia o de aspectos que no sean artísticos propiamente. Aunque la Sábana que cubrió el cuerpo de Cristo no se trate de una “obra de arte”, no fue ejecutada por un artista y nunca hubo una intención artística al presentarla. Sin embargo, suscita innumerables comentarios artísticos que han influenciado a varios artistas por muchos siglos. Una de esas influencias conocidas es el autorretrato de Da Vinci (1512) ejecutado a modo de sudario, con la técnica de sanguina<sup>151</sup>, indicando una parencia con el rostro de Cristo. La Sabana Santa tiene un color sepia amarillento que denota el pasar de los siglos. También presenta rasguños y agujeros posiblemente del doblar y estirar del paño. Discretamente se nota la figura de un rostro y manos en un tono un poco más oscuro que el sepia de fondo. Se nota también que la imagen se trata de una impresión, o mejor, una presión sobre el cuerpo que tiene como resultado las marcas posiblemente de la sangre oxidada y del sudor. Una característica notable igualmente es la fragilidad de la pieza, de lo que nos comenta Ruiz Bago:

*El papel o la tela son elementos ligeros, cualquier cosa los hace vulnerables de ser destruidos, cualquier cosa les supone un peligro. Esta vulnerabilidad física del material es confrontada con la acción poderosa de los signos e ideas que ellas visten.<sup>152</sup>*

De esa fragilidad se añaden conceptos como revelación y ocultamiento, lo inmaterial, lo incorporal y lo efímero, lo incorpóreo a través de la ausencia,

---

<sup>150</sup> *Idem.*

<sup>151</sup> La sanguina es una técnica pictórica basada en una variedad de óxido férrico llamada hematites, que se presenta bajo la forma de polvo, barra o placa. Puede tener distintas tonalidades, todas ellas en la gama del rojo. De ahí su nombre, ya que recuerda a la sangre.

<sup>152</sup> RUIZ BAGO, Jesús. *El velo pintado*. Director: Aurora Fernández Polanco. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. Madrid. 2011. p. 14.

lo espiritual que emana del misterio de la ocultación de la imagen. La imagen parece estar debajo del manto, donde no se puede observar ningún otro elemento que el cuerpo en ausencia. Por lo que la impresión se presenta como un indicio de un acontecimiento, un indicador de que un cuerpo alguna vez estuvo ahí pero que ha desaparecido.

Manuel Solé comenta como Klein, “cuando realizó sus antropometrías, pensaba en la energía del cuerpo, pero esa energía sólo podía producir unas formas y un tipo de representación donde ese cuerpo sólo es reconocible en su relación con la huella”<sup>153</sup> Esa relación entre el cuerpo y su marca produce una imagen realista que hace referencia al mismo cuerpo en potencia, o sea, a su energía. Se trata de imágenes que son imposibles de generar a través de un método indirecto o de su representación. Por tal razón, el signo que produce la Sabana Santa no necesita de una comprobación científica cuanto a su autenticidad o veracidad, ya que transmite una “verdad espiritual”. Tal cual opina Solé:

No se descubrirían en la observación directa del lienzo. Aquel rostro, lleno de majestad, parecía hablarte, aún con los ojos entonados por la muerte.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> APEZTEGUIA BRAVO, Miguel Ángel. *Op. cit.* 2003. p. 184.

<sup>154</sup> SOLE, Manuel. *La sabana Santa de Turín*. En: Miguel Ángel Apezteguía Bravo. *Op. cit.* 2003. p. 185.

## 6. Proceso creativo



Figura 26 – Fernando Paes. *Sin Título*. 240 x 160 cm. Materiales variados sobre tela. 2004.

*La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica; pero ella está también en la sustancia misma del suelo, en los sedimentos revueltos por el restrillo del excavador; en fin, está en el presente mismo de la arqueología, en su mirada, en sus gestos y en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual.*<sup>155</sup>

Como complemento a este trabajo de investigación, se incluye una producción pictórica propia que pretende entablar un diálogo con las demás obras analizadas aquí y con el tema propuesto. Se trata de un trabajo en progreso y a la par con los cuestionamientos desarrollados durante este período de investigación.

Mi trabajo en pintura se centra en un espacio físico determinado. Se trata del espacio de un salón de pintura ubicado en la Escuela de Arte de la Universidad de Puerto Rico. El trabajo refleja las observaciones hechas

---

<sup>155</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.* 2011. p. 163.

durante dos décadas de enseñanza dedicados a la labor de impartir cursos de pintura cada semestre.

Las observaciones son referentes a la acumulación de restos de material pictórico sobre las mesas, el piso, paletas y paredes del salón a lo largo de los años recurrentes de la práctica diaria del taller.

Los restos y fragmentos adquieren un significado poético a la vez que representan una estética particular, personal, a través de la mirada del artista. Por lo tanto, la mirada a estos fragmentos y restos es una mirada arqueológica, la cual se pretende presentar como una poética del azar a través del lenguaje pictórico. Es a través de los vestigios de lo que pintaron en este salón que desarrollo mi poética.

Un centenar de estudiantes de arte realizan sus labores académicas y artísticas cada semestre y depositan, aleatoriamente, intencional o accidentalmente, restos de pintura sobre el piso, sillas y mesas del taller.

Con el tiempo y con el pasar de los años, estas superficies han adquirido una característica de palimpsesto, como visto anteriormente, por sus múltiples capas de pintura y materiales que van acumulándose lenta y desinteresadamente.

Los materiales y capas que se depositan sobre la superficie del taller forman “escrituras” al azar, que luego son “borradas” u “ocultadas” por nuevas “escrituras”.



Figura 27 – El Taller de Pintura con estudiantes realizando un proyecto de clase. Fernando Paes, 2010.

Durante este proceso de “escritura ciega”, el piso ha sido lavado, barrido, pintado, raspado y su “piel” expuesta exhibe los rastros y restos del embate constante de múltiples intervenciones colectivas y anónimas.

Mi trabajo se concentra en la apropiación de lo “pictórico” en ausencia o de los vestigios de pintura en el espacio interior del taller a través sus superficies. Que, a la vez, serán transferidas, registradas o incorporadas a la otra “piel”: el lienzo tradicional de la pintura. Es decir, los restos y fragmentos sin interés o pretensión ganarán un nuevo significado a través del gesto de apropiación, trasladándose a la otra piel, glorificada por el mismo medio que la ostenta.

La superficie del taller es determinada por un halo de disciplina, de imaginación, de pensamiento, del uso y el paso del tiempo. Trato de presentar una realidad que se puede vislumbrar a partir de la perspectiva de quienes lo construyen, o sea, los estudiantes. Este lugar adquiere un valor determinado de acuerdo a la experiencia y percepción que de él tienen sus usuarios. Los estudiantes, en la búsqueda diaria de perfeccionamiento, de superación y de expresión, construyen historias invisibles, segmentadas y repletas de energías.

En cada registro de la superficie insinúa la presencia de lo humano dentro del contexto objetual que recibe el espacio (mesas, sillas, piso), sin embargo, el ser humano está ausente, solo quedan sus huellas y los vestigios de su presencia. Lo presentado solo revela lo que no importa, lo que no representa un valor en sí, los restos y la suciedad del taller de pintura por el acumulo de materias diversos. Es decir, en el embate diario de construcciones y destrucciones, los alumnos se llevan sus materiales y obras y lo que queda son vestigios, marcas de que estuvieron presentes, huellas de una práctica que a la vez incide sobre un pensamiento, deseos múltiples, aspiraciones artísticas y personales de un centenar de individuos.

Lo que pretende este trabajo es dar visibilidad a lo insignificante en una negación, a la vez, al objeto de arte cartesiano desde su construcción. Es decir, lo que se imprime es la superficie del piso del espacio de producción pictórica. No se trata de presentar esta “producción”, ni de representarla, ni exaltarla, ni exhibir el resultado de una construcción lineal o programada. No se trata de presentar la obra terminada, lo que de esfuerzos, se construyó. No se trata, por lo tanto, del escenario principal de la pintura, sino los bastidores de esa escena. No existen actores presentes, solo indicios de que estuvieron, a través de sus rastros más insignificantes, lo que descartaron. Lo que se ve es lo que se dejó atrás, lo que no importa, lo que es tratado con indiferencia, el nada o casi nada.

Por lo tanto, no se pretende construir configuraciones en el sentido de la mimesis, sino en una idea de espacio como conjetura a la realidad conocida, el espacio incorporado como una obra en sí y una deferencia al quehacer que se practica en dicho espacio. Una poética del azar y del ausente. En última instancia, un homenaje a la pintura desde sus vestigios. El objeto de representación es representado a través de sus restos, de los fragmentos de pequeños acontecimientos en lo discurrir de la práctica diaria de pintar.

Es, a la vez, un gesto de observación hacia la pintura como lenguaje, referenciando a la propia pintura. Por tal razón se utiliza la pintura para incorporar los restos de pintura, desde la pintura para la pintura, un registro de la pintura en la pintura o una monotipia ciega de la pintura. De los restos de pintura a una pintura que se pretende dislocar. En el dislocamiento del registro pictórico del espacio, se incorpora ese presente ausente.

Para concluir, lo que se pretende es entablar un diálogo sobre la pintura partir de sus restos, de las huellas y marcas dejadas durante el proceso de “pintar” una pintura. Para eso, la tela recibe un tratamiento de sudario, como vimos anteriormente. Es adherida y presionada contra el piso, después arrancada, no sin antes pasar por un tiempo, un tiempo que permite registrar más que las marcas del piso. Se trata de buscar la “energía” corporal del piso, en referencia a Klein. Se trata de que ambas materias se entremezclen en una permanente comunión que resulta en un invisible encarnado, según Cauquelin (2008).

Tendría otra connotación si el registro fuera fotográfico como se describió en el trabajo de Raúl Cristancho (p.45) en la Universidad Nacional de Bogotá, donde registra fotográficamente las transformaciones e intervenciones aleatorias en los muros del recinto universitario. Según Apezteguía Bravo, Joan Fontcuberta define la imagen fotográfica como siendo una “huella diferida”, en contraste con la “huella directa”<sup>156</sup> como visto en ejemplos anteriores: el Sudario de Turín, las antropometrías de Klein, las sábanas de Senise y las pinturas/monotipias de Carlos Vergara. El trabajo que propongo aquí va en la dirección de una huella directa utilizando las mismas técnicas de Vergara y Senise, en un concepto a partir del *décollage* nuevo realista.

---

<sup>156</sup> APEZTEGUIA BRAVO, Miguel Ángel. *Op. cit.* p.185.





Figura 28 – Fernando Paes. *Corona*. 182 X 182 cm. Materiales diversos sobre tela. 2005.

Se hace importante señalar que en este salón de pintura, donde frecuentan grupos distintos de estudiantes, se ofrece técnicas variadas de pintura como el óleo, encáustica, acuarela, acrílico, tempera, fresco, entre otros. El piso, por lo tanto, recibe materiales diferentes y no necesariamente compatibles entre sí. Es posible observar algunas huellas de zapatos que, en lo despojamiento del material, se desprenden de la superficie del piso, ya sea por la incompatibilidad entre materiales o mismo por su tiempo de secado. Las capas se acumulan y se constituyen a partir de reacciones químicas diversas.

Existen todavía aquellas marcas de la preparación de la tela en el piso, cuando recibe el yeso o cuando el trabajo es realizado directamente en el plano horizontal. Es posible ver un intento de un *dripping* emulando a un Pollock, fragmentos de pinturas de las más diversas índoles, intentos, por

lo general, y experimentos en la búsqueda de un lenguaje propio o mismo para adquirir o perfeccionar una técnica en específico. En otras palabras, el piso de ese salón es un organismo en constante transformación y de absorción de innumerables energías bajo el sombrero amplio del nombrado “lenguaje pictórico”.

Por veces la tela es dejada en el piso por un tiempo extenso, y recibe intervenciones “colectivas” de diferentes índoles, algunas son solo manchas en el proceso de limpiar el pincel sobre la tela en el piso, algunas son experimentos con materiales nuevos, otras son garabatos en mayor o menor medida, intencionales. En todo caso, ambos lados de la tela son “trabajadas” recibiendo intervenciones que atraviesan las fibras y se adhieren al piso. Cuando se arranca, estas intervenciones incorporan partes de las capas de pintura del piso en un proceso que lo ha definido Marco Trevisani como *escamotage*.<sup>157</sup> Según el crítico existe un aspecto geológico de la presentación de las “capas” que complementan el concepto de estratificación pictórica. Los estratos van formando una composición aleatoria y rítmica en:

*Pequeñas variaciones en patrones parecidos que, aunque su percepción superficial no parezca, se modifican.*<sup>158</sup>

De los registros “topográficos” del taller de pintura, con sus “desdibujos” arquitectónicos, según Moreira<sup>159</sup>, surgen mapas palimpsestos “escamoteados” del espacio. Son registros de un espacio que presentan, además de lo ausente, una percepción del tiempo y la memoria.

Otro elemento importante en este proceso es la utilización del azar. El azar actúa en dos momentos: el primero corresponde a las marcas dejadas al azar que van formando manchas y registros aleatorios de las

---

<sup>157</sup> TREVISANI, Marco. *Notas enumeradas, mirando las columnas de Hércules. Espacio y superficie en constricción*. [En línea]. En: *Navigare Necesse*, Fernand Paes. Catalogo de exposición individual. San Juan. 1997. Disponible en Web: <www.fernandopaes.net.>

<sup>158</sup> *Idem*.

<sup>159</sup> MOREIRA, Rubén. *Mapa para el habitáculo esencial del ser humano*. [En línea]. En: Catalogo de exposición individual. Humacao. 2004. Disponible en Web: <www.fernandopaes.net.>

actividades. El segundo corresponde al pegar y arrancar el lienzo de la superficie anteriormente intervenida. En los dos momentos el azar juega un papel fundamental. El resultado es siempre una sorpresa, nunca se puede anticipar las reacciones químicas diversas, la entrada del aire entre el lienzo y el piso, la no adherencia. Además: ¿qué fragmentos van a desprenderse y adherirse a la superficie del lienzo? ¿Qué imagen vendrá? ¿Qué aparecerá desde lo oculto, lo invisible?

Carlos Vergara define su proceso también como un juego del azar refiriéndose a su serie de *Monotipias de Minas Gerais* (p.51): “No tengo control de las impresiones. Tampoco quiero tenerlo. Es un riesgo y una oportunidad. Un accidente intencionalmente provocado”<sup>160</sup> En este sentido, el no tener control, deliberadamente, deja unos espacios para el elemento sorpresa actuar. Es un reconocimiento de que las fuerzas de lo invisible son infinitamente superiores a cualquier representación. Parafraseando a Francis Bacon, diría que el azar es uno de los aspectos más importantes y ricos de mi trabajo ya que la no intervención sobre el resultado final del cuadro proporciona ese “lanzamiento de dados” único, irrepetible, incuestionable y siempre sorprendente.



Figura 29 - *Fernando Paes*. Agua y fuego. 24 x 30 cm. Materiales variados sobre tela. 2007.

---

<sup>160</sup> VERGARA, Carlos. *Conversa entre Carlos Vergara e Luiz Camilo Osorio*. [En línea]. Entrevista al artista el 23 de agosto a 4 de septiembre de 1999. Disponible en Web: <[www.carlosvergara.art.br](http://www.carlosvergara.art.br)> [26/06/2013]

## 7. Obras recientes.



Figura 30 - Fernando Paes. *Diurno y nocturno*. 170 X 422 cm. Materiales variados sobre tela. 2013.



Figura 31 - Fernando Paes. *Círculos ausentes*. 180 x 500 cm. Materiales variados sobre tela. 2013.



*Figura 32 - Fernando Paes. Memorias en blanco. 60 x 140 cm. Materiales variados sobre tela. 2013.*



*Figura 33 - Fernando Paes. Grietas. 120 x 125 cm. Materiales variados sobre tela. 2013.*

## 8. Epígrafe

El presente trabajo permitió establecer una base teórica e investigativa para desarrollar una futura tesis doctoral. Bajo esta premisa, los acercamientos e ideas planteadas en esta primera investigación servirán de base para una más amplia y profunda.

Nuestra intención era recopilar una serie de autores y teorías en torno a los conceptos planteados a partir de la dialéctica entre presencia y ausencia, la idea de vacío en el arte, estrategias procesuales en torno al azar, y algunos aspectos históricos.

La finalidad era revisar los aspectos teóricos y formales de la pintura que permitiera desarrollar una práctica pictórica. Práctica esta que pretende enriquecerse de la teoría, que pretende madurarse y afinarse a la medida que exista una reflexión a partir de los temas estudiados.

Lo dicho, durante la investigación surgieron varias interrogantes y dudas, bien como descubrimientos. Algunos tópicos, debemos reconocer, son apenas apuntes que necesitan mayor investigación. Como ejemplo, el tema del sudario, que surgió de la constatación del interés común entre varias artistas por este enigmático elemento de la historia occidental. Este tema necesitaría mayor estudio, bien como investigar su relación con la idea de inmortalidad, del testimonio eterno de un acontecimiento, y por qué está tan presente en el discurso pictórico de artistas como Yves Klein, Carlos Vergara y Daniel Senise, para citar algunos que forman parte de esta disertación.

Otro tema, el palimpsesto, surgido a partir de las lecturas del trabajo de Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, es uno que necesita mayor investigación dado a su relevancia en la dialéctica entre presencia/ausencia y repercusiones en la práctica artística contemporánea.

Autores como Jacques Derrida son fundamentales para el entendimiento del concepto palimpsesto como una práctica filosófica contemporánea y sus repercusiones sobre el pensamiento occidental.

Por otro lado, las aportaciones sobre las teorías de representación permitieron establecer una sólida base conceptual. Se pretende seguir desarrollando y ampliando esa base teniendo como enfoque la historia de la pintura dentro de la cultura occidental, principalmente del siglo XX.

Para concluir, debemos inferir que la práctica pictórica nos ha permitido acercarnos a una filosofía del medio, reconociendo el lugar e importancia de la pintura dentro del contexto de lo contemporáneo. Una filosofía que no descansa en el objeto presentado, sino que envuelve el discurso de lo invisible, de lo ausente, ubicando la pintura en el campo ampliado de la fenomenología.

## 8. BIBLIOGRAFIA

### 8.1. Libros y artículos

- ANDRADE, Rosana de. *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*. EDUC Estação Liberdade. São Paulo. 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Editora UFMG. Belo Horizonte. 2007.
- APEZTEGUIA BRAVO, Miguel Ángel. *Juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos*. Director: María Luisa Martínez Salmeán. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Madrid. 2003.
- ARP, Jean (Hans). *Notes from a Dada Diary*. En: *Chance Imagery*. George Brecht. A Great Bear Pamphlet. New York. 1966.
- ARRANZ GARCIA, José Julio. *El azar como resemantizador de la obra de arte: a propósito de: ¿por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos? de Wolf Vostell*. Revista Norba-arte, vol. XXVII. Universidad de Extremadura. Año 2007.
- BARTHES, Roland. *Diderot, Brecht, Eisenstein*. En: *Roland Barthes: oeuvres completes IV*. Eric Marty. Seuil. Paris. 1972 – 1976.
- BOURRIAUD, Nicolás. *Postproducción - La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Silvio Mattoni (trad.) Adriana Hidalgo Editoras. Buenos Aires. 2009.
- BRETON, André Breton y ELUARD, Paul. *Diccionario abreviado del Surrealismo*. Siruela. Madrid. 2003.
- CAMUS, Albert. *A queda*. Best Bolso. Río de Janeiro. 2007.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Jorge Zahar Editora. Río de Janeiro. 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*. Martins Fontes. São Paulo. 2008.
- CHENG, François. *Vide et plein*. Ed. Du Seuil. Paris. 2000.
- CONSTANTE, Alberto. *Martin Heidegger en el camino del pensar*. Ed. Seminarios. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México. 2004.



- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez (trad.). Les Editions de Minuit. Paris. 1980.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Les Éditions de Minuit. Paris. 1988.
- DELEUZE, Gilles. *The Dice Throw*. En: *Chance, Documents of Contemporary Art*. Margaret Iversen (ed). MIT Press, London. 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Éditions de la Différence, 2 vol. Paris. 1981.
- DERRIDA, Jacques. *Glas*. Denoel/Gonthier. Paris. 1981.
- DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. En: Gayatri Chakravorty Spivak (trad.). John Hopkins University Press. Londres. 1976.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'empreinte*. Éditions du Centre Georges Pompidou. Paris. 1997.
- DIAS, Aline M. *Marcas y restos: concentração e organização de vestígios cotidianos*. Director: Eduardo Vieira da Cunha. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Porto Alegre. 2009.
- ESCOBAR, Ángel. *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*. Colección Actas Filología. Zaragoza. 2006.
- FRANCASTEL, P. *Peinture et société*. Gallimard. Paris. 1965.
- GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. Joel Weinsheimer (trad.). Continuum. New York. 2003.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamín*. En: *Marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos*. Aline Dias. Director: Eduardo Vieira da Cunha. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Brasil. 2009.
- GALAN, FLORES, Alberto. *La esencia invisible. Notas sobre las posibilidades de las falsas apariencias y la ocultación*. Universidad de Extremadura. Revista Norba-arte, vol. XXII-XXIII. España. 2002-03.
- GERBAUDO, Analía. *Archivos de tela, celuloide y papel. Insistencias del arte y de una teoría en (des) construcción*. En: *Telar*. Revista del Instituto

Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras. Núm. 7-8. Año VI. 2009/2010.

- GONCALVES, Adriana Honorato. *Questões preliminares sobre aspectos do vazio na arte contemporânea*. Director: Sérgio Mauro Romagnolo. Universidade Estadual Paulista-Instituto de Artes de São Paulo. Brasil. 2012.

- GONZALEZ, Ángel. *El Resto: Una historia invisible del arte contemporáneo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. España. 2000.

- HABERMAS, J. *Modernidad versus posmodernidad*. En: *Modernidad y posmodernidad*. J. Picó. Alianza. Madrid. 1988.

- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. Adail U. Sobral & Maria S. Gonçalves (trad.) Edições Loyola. 7a. edição, São Paulo. 1998.

- HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne menent nulle part*. Jean Beaufret (trad.) Galimard, Paris. 1986.

- HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*. Vittorio Klostermann. Frankfurt. 1977.

- IVERSEN, Margaret. *The Aesthetics of Chance, Documents of Contemporary Art*. En: *Chance* Margaret Iversen (ed). The MIT Press. Cambridge. 2010.

- JAMESON, Fredric. *El Post-modernismo revisado*. David Sánchez Usanos (ed.) Abada. Madrid. 2012.

- KANT, I. *Crítica de la Facultad de Juzgar*. En: *Una mirada estética a lo invisible*. María Noe Lapoujadel. Rev. Filosofía Universidad de Costa Rica. Vol. XXXIX (97). San José. 2001.

- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza. Madrid. 1988.

- LACAN, Jaques. *O seminário. Livro 7: a ética da psicanálise*. Zahar. Río de Janeiro. 2008.

- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama. Barcelona. 1986.

- LOVEJOY, Margot. *Postmodern currents: art and artists in the age of electronic media*. Prentice Hall, 2<sup>nd</sup> edition. New Jersey. 1997.

- MARTIN, Louis. *Le discours de la figure, Études sémiologiques: écritures, peinture*. En: *Uma cartografia transtornada. A Guernica de*

- Carlos de Oliveira*. José Paulo Pereira. Angelus Novus. Braga. 1999.
- MARTINEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *Poesía del cuadro ausente, poesía y pintura en Antonio Colinas*. Revista Signa, Universidad de León. México. 2008.
  - MERLEAU-PONTY. *Le doute de Cézanne*. En: *Sens et non-sense*. Merleau-Ponty. Gallimard, Paris. 1996.
  - MERLEAU-PONTY. *Les voix du silence*. Gallimard. Paris. 1964.
  - MERLEAU-PONTY. *L'oeil et l'esprit*. Gallimard. Paris. 1964.
  - MOLINA, Isabel Pérez. *La normativación del cuerpo femenino en la Edad Moderna: el vestido y la virginidad*. En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, t. 17, págs. 103-116. Centre de Recerca de Dones. Barcelona. 2010.
  - MOORE, Henry. *The Sculptor Speaks*. The Listener. Londres. 1937.
  - OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. Editora Camus. Rio de Janeiro. 1998.
  - PAES, Fernando. *El movimiento antropófago brasileño en un proyecto de pintura*. Director: Júlio César Schara. Universidad Nacional Autónoma de México. Academia de San Carlos. Ciudad de México. 1995.
  - PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o Castelo da pureza*. Perspectiva. São Paulo. 2004.
  - RESTANY, Pierre. *Nouveau Réalisme: The Richness of the World of Objects*. Editha Capenter (trad.) Zabriskie. New York. 1988.
  - RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. En: Ronaldo Entler. *Poéticas do Acaso: Acidentes e encontros na criação artística*. Director: Julio Plaza. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo. 2008.
  - RUIZ BAGO, Jesús. *El velo pintado*. Director: Aurora Fernández Polanco. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. Madrid. 2011.
  - SANTINI, Favarin R. *Carlos Vergara: Deslocamentos do visível*. Director: Ayrton Dutra Corrêa, Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes y Letras, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Brasil. 2010.

- SCHERER, Jacques. *Le Livre de Mallarmé*. Gallimard. París., 1957.
- SILVA NETO, Thompson Lemos. *Artes do acaso e composições com o caos: a experimentação – vida da pintura figural*. Director: Maria Helena Lisboa da Cunha. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Sociais. Brasil. 2007.
- STOICHITA, Victor. *A Short History of the Shadow*. Reaktion Books. London. 1999.
- SOLE, Manuel. *La sábana Santa de Turín*. En: Miguel Ángel Apezteguía Bravo. *Op. cit.* 2003.
- TZARA, Tristan. *Manifesto on feeble love and bitter love*. Motherwell, p. 92. En: George Brecht. *Chance Imagery. A Great Bear Pamphlet*. New York. 1966.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Ed. Gedisa. Barcelona. 1987.
- VIDARTE y De Peretti. *Derrida*. Del Orto. Madrid. 1998.
- VOSTELL, Wolf. *Wolf Vostell conversando con Manfred Chobot*. En: Baus, P. y Rico, P. J. (coords.). *SARA-JEVO. Tres Fluxus Pianos Vostell*. Fundació Pilar I Joan a Mallorca. 1994.
- WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein*. Ed. Taschen. Colonia. 1995.

## 8.2. Recursos en línea

- ABALLI, Ignasi. *Análisis de nuevas tendencias* [En línea]. Disponible en Web: <ant-2.blogspot.com>
- XXVIII Bienal Internacional de São Paulo. *Catálogo Geral. Em vivo contato*. [En línea]. Fundação Bienal. São Paulo. 2008. <www.bienal.org.br>
- BRETON, André. *Primer Manifiesto Surrealista*. Paris. 1924. [En línea] Disponible en Web: <html://www2.edec.cl/~mariasmo/historia/EI%2Primer%2Manifiesto%20Surrealista.htm >
- CRISTANCHO, Raúl. *Ciudad Blanca*. [En línea]. Mensajes electrónicos en: <mail.google.com/mail/u/O/?shva/raul+cristancho> [22 de mayo de

2013] a: <Fernando.paes@upr.edu>.

- DILLON, Brian. *The revelation of erasure*. [En línea]. Tate Etc. Issue 8, Autumn 2006, Disponible en Web: <<http://www.tate.org.uk>>

- DOYLE, Sri Arthur Conan. *El carbunclo azul*. [En línea]. Disponible en Web: <Sherlok-Holmes.es> Enero de 1892, p. 4

- ENAUDEAU, Corinne. *La paradoja de la representación*. [En línea]. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Chile.1998. pp.11-13. Disponible en Web: <<http://www.philosophia.cl>>

- IOVINO, María. *Territórios da Infinitude*. [En línea]. Disponible en Web: <[www.danielsenise.com](http://www.danielsenise.com)>

- KUH, Katherine. *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, New York: 1962, p.81. [En línea]. Disponible en Web: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507/text-summary>>

- MANZONI, Piero. *Achrome*. [En línea]. 1958. Disponible en Web: <[www.pieromanzoni.org](http://www.pieromanzoni.org)>

- MOREIRA, Rubén. *Mapa para el habitáculo esencial del ser humano*. [En línea]. En: Catalogo de exposición individual. Humacao. 2004. Disponible en Web: <[www.fernandopaes.net](http://www.fernandopaes.net)>

- *Os Diários de Langsdorff*. [En línea]. Trad. al português. Vol. 1 (Río de Janeiro y Minas Gerais, 8 de mayo de 1824 a 17 de febrero de 1825), Vol. 2 (São Paulo, de 1825 a 22 de noviembre de 1826), Vol. 3 (Mato Grosso y Amazonas, 21 de noviembre de 1825 a 20 de mayo de 1828). Organizado por Danuzio Gil Bernardino da Silva, 1997, 400 p. (Vol 1), 1997, 333 p. (Vol 2), 1988 298 p. (vol. 3), parte de la colección Associação Internacional de Estudos Langsdorff y Casa Oswaldo Cruz, Río de Janeiro. Disponible en Web: <[www.cocsite.coc.fiocruz.br](http://www.cocsite.coc.fiocruz.br)>

- Palimpsesto de Arquímedes. [En línea]. Disponible en Web: <<http://archimedespalimpsest.org/>>

- PEDROSA, Adriano. *Daniel Senise*. [En línea]. texto de catálogo de la muestra individual del artista en la Galería Thomas Kohn. São Paulo. 1994. Disponible en Web: <[www.danielsenise.com](http://www.danielsenise.com)>

- PETRUSCHANSKY, Hugo. *Marcel Duchamp. Vida y Obra*. [En línea]. En colaboración con Cecilia Ilia y Clelia Taricco. Catálogo de la exhibición. *Marcel Duchamp: una obra que no es una obra de arte*.

- PROA, Fundación. Buenos Aires. 2008. Disponible en Web: <[www.proa.org/online/file\\_28\\_esp.doc](http://www.proa.org/online/file_28_esp.doc)>
  
- SENISE, Daniel. Entrevista a Luiz Camillo Osório. [En línea] Disponible en Web: <[www.danielsenise.com](http://www.danielsenise.com)>
  
- Sudario de Turín. Wikipidia. [En línea]. Disponible en Web: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Sudario>>
  
- TREVISANI, Marco. *Notas enumeradas, mirando las columnas de Hércules. Espacio y superficie en constricción*. [En línea]. En: *Navigare Necesse*, Fernand Paes. Catalogo de exposición individual. San Juan. 1997. Disponible en Web: <[www.fernandopaes.net](http://www.fernandopaes.net).>
  
- VERGARA, Carlos. [En línea]. Entrevista a Luiz Camilo Osorio. 23 de agosto de 1999. Disponible en Web: <[www.carlosvergara.art.br](http://www.carlosvergara.art.br)>
  
- VERGARA, Carlos. *Conversa entre Carlos Vergara e Luiz Camilo Osorio*. [En línea]. Entrevista al artista el 23 de agosto a 4 de septiembre de 1999. Disponible en Web: <[www.carlosvergara.art.br](http://www.carlosvergara.art.br)>

### **8.3. Recursos audiovisuales**

- Carlos Vergara. Entrevista concedida a Bianca Ramoneda para el programa televisivo *Starte*, Globo News, el día 22 de octubre de 2009, en el taller del artista.
  
- Entrevistas de Jackson Pollock. [En línea]. Disponible en Web: <<http://www.jackson-pollock.info.html>>
  
- Vídeos de Jackson Pollock. [En línea]. Disponible en Web: <<http://www.jackson-pollock.info/video-pollock.html>>

