
LA PICTOTRIDIMENSION,
PROCESO ARTISTICO DIFERENCIADO

CONSTATAACION EN NUEVA YORK, 1989-90



BIBLIOTECA U.C.M.

5308286791

Autor: RAMON ALMELA GARCIA



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE PINTURA

R.^o T 93

Director de la Tesis Doctoral:
Doctor D. MARIANO DE BLAS

Febrero de 1991. New York City. Estados Unidos de América

A **Karen**, mi esposa,

quien alteró su vida para ayudarme
a llevar a cabo esta investigación,
y ofreció su constante apoyo
y consejo durante la redacción.



"These effects (artificial acoustics spaces) are part of an electronic revolution in sound. Stereo sprays a recording's sound as if it is a painting between speakers. Now designers are trying to turn that painting into sculpture and sounds into three-dimensional sensations."

Edward Rothstein. Music where you want it to be.
"The New York Times", 14 Febrero 1991, Pág. C1

"Estos efectos (espacios acústicos artificiales) son parte de una revolución en el sonido. El sistema estereofónico reproduce el sonido de una grabación como si fuera una pintura entre los altavoces. Ahora, los diseñadores están esforzándose en transformar esa pintura en escultura, convirtiendo esos sonidos en sensaciones tridimensionales." (Traducido por el autor)

INDICE

INTRODUCCION	11
CITAS BIBLIOGRAFICAS DE LA INTRODUCCION	17
1. LA PICTOTRIDIMENSION EN LA DICOTOMIA PINTURA-ESULTURA	18
<u>1.1. PRINCIPIOS DE CREACION EN LA PINTURA Y LA ESCULTURA</u>	
1.1.1. INTRODUCCION	
1.1.1.1. La PICTOTRIDIMENSION	19
1.1.1.2. Modificación en las categorías convencionales	21
1.1.1.3. Aparición de nuevas categorías	21
1.1.2. CLAVES PECULIARES DE LA PINTURA	
1.1.2.1. Arte visual	23
1.1.2.1.1. Enmarcado de una escena virtual	23
1.1.2.1.2. Capricho caligráfico bidimensional	23
1.1.2.2. Arte del color	24
1.1.2.3. Espacialidad virtual en la pintura	25
1.1.3. CLAVES PECULIARES DE LA ESCULTURA	
1.1.3.1. Arte de lo volumétrico	26
1.1.3.1.1. La escultura como ser corpóreo	27
1.1.3.2. Singular espacialidad en la escultura	28
1.1.4. AUTODEFINICION DE LAS ARTES	
1.1.4.1. Diferencias en las artes	29
1.1.4.2. El principio de asimilación	30
1.1.4.3. Fundamentos de la PICTOTRIDIMENSION	30
<u>1.2. EL ARTE DEL ESPACIO REAL COMO ELEMENTO PICTORICO</u>	
1.2.1. EN EL CAMINO DE UN NUEVO AMBITO PLASTICO	
1.2.1.1. La dimensión pictotridimensional	32
1.2.1.2. Inadecuación de las categorías del arte	33
1.2.2. LA PICTOTRIDIMENSION COMO ALTERNATIVA	
1.2.2.1. El RELIEVE, entre la pintura y la escultura	35
1.2.2.2. El ASSEMBLAGE, entre la pintura y la escultura	35
1.2.2.3. La PICTOTRIDIMENSION, alternativa plástica	36
1.2.3. DEMANDA DE UNA NUEVA CATEGORIA ARTISTICA	
1.2.3.1. Agonía del género pictórico	38
1.2.3.2. Los artistas en la dicotomía	39
<u>1.3. CARACTERES DIFERENCIADORES DE LA PICTOTRIDIMENSION</u>	
1.3.1. ASPECTOS FISONOMICOS	
1.3.1.1. La objetualidad tridimensional	40
1.3.1.2. Orientación frontal	41
1.3.2. EL VACIO, IMPULSOR DE LA PICTOTRIDIMENSIONALIDAD	
1.3.2.1. Fundamentos en la concepción del vacío	42
1.3.2.2. El vacío, elemento de la PICTOTRIDIMENSION	44
1.3.3. EL MARCO, ELEMENTO EXPRESIVO-PLASTICO	46
1.3.3.1. Función del marco	
1.3.3.1.1. El marco, envoltura necesaria	47
1.3.3.1.2. El marco en su función escultórica	48

1.3.3.2. Evolución en la emancipación del cuadro	
1.3.3.2.1. El marco ligado a su cuadro	49
1.3.3.2.2. Emancipación del cuadro	49
1.3.3.3. Absorción del marco por la PICTOTRIDIMENSION	
1.3.3.3.1. Realidad escultórica del marco	51
1.3.3.3.2. El marco introducido en la obra	52
1.3.3.3.3. El marco fundido con la obra	54
CITAS BIBLIOGRAFICAS DEL CAPITULO 1	57
<hr/>	
2. APARICION Y EVOLUCION DE LA PICTOTRIDIMENSION	60
2.1. <u>EVOLUCION DEL RELIEVE ESCULTORICO</u>	
2.1.1. DESARROLLO DE LAS IDEAS SOBRE EL ESPACIO EN ARTE	
2.1.1.1. ADOLF HILDEBRAND y su teoría del espacio	61
2.1.1.2. HILDEBRAND y las ideas de RODIN	62
2.1.2. EL RELIEVE EN LA ESCULTURA	
2.1.2.1. El relieve según HILDEBRAND	63
2.1.2.2. Innovación del relieve por RODIN	64
2.1.2.3. Funciones históricas del relieve	64
2.1.2.4. El relieve realizado por pintores	65
2.2. <u>APARICION DEL RELIEVE CONSTRUIDO</u>	
2.2.1. DESARROLLO DEL PENSAMIENTO CONSTRUCTIVO EN PINTURA	
2.2.1.1. Introducción	69
2.2.1.2. Del impresionismo al collage	70
2.2.2. INCORPORACION DEL VACIO Y OTROS MATERIALES	
2.2.2.1. Espacio y vacío en la escultura	71
2.2.2.2. BOCCIONI y el dinamismo del futurismo italiano	72
2.2.2.3. Materialización del espacio con BOCCIONI	74
2.2.2.4. Renovación de los materiales clásicos	76
2.2.2.5. Nuevos materiales con BALLA y DEPERO	77
2.2.3. LOS RELIEVES PICTORICOS DE PICASSO	
2.2.3.1. Antecedentes a los primeros relieves	78
2.2.3.2. Carácter de las construcciones de PICASSO	80
2.2.3.3. "Guitarra" de 1912 y primeras construcciones	81
2.3. <u>INICIACION Y PROPAGACION DEL COLOR EN EL RELIEVE</u>	
2.3.1. USO DEL COLOR EN LAS ESCULTURAS	84
2.3.2. INFLUENCIA DEL CUBISMO EN LOS RELIEVES	
2.3.2.1. Esculto-pinturas de ALEXANDER ARCHIPENKO	86
2.3.2.2. Las figuras de BARANOFF-ROSINEE y KLIUN	87
2.3.2.3. Actitud arquitectónica de LIPCHITZ y LAURENS	88
2.4. <u>CONCEPTOS RENOVADORES DE TATLIN</u>	
2.4.1. VLADIMIR TATLIN	
2.4.1.1. Influencia de los Iconos y relieves de PICASSO	91
2.4.1.2. Los relieves pictóricos y contra-relieves	93

2.4.2.	CONTINUADORES DE LA ABSTRACCION DE VLADIMIR TATLIN	
2.4.2.1.	Actitud pictórica primordial en PUNI y POPOVA	94
2.4.2.2.	Generalización del relieve pictórico en Rusia	97
2.4.2.3.	JEAN ARP y su relieve poético	99
2.5.	<u>DADA Y SURREALISMO DESDE LA INFLUENCIA DE PARIS</u>	
2.5.1.	EL RELIEVE PICTORICO DEL DADA	
2.5.1.1.	Artistas Dadá	101
2.5.1.2.	KURT SCHWITTERS	103
2.5.1.3.	TORRES GARCIA	104
2.5.2.	EL RELIEVE PICTORICO DEL SURREALISMO	
2.5.2.1.	El Surrealismo, idioma pictórico	105
2.5.2.2.	Artistas surrealistas	106
2.6.	<u>NUEVAS APORTACIONES EN EL DESARROLLO DEL RELIEVE</u>	
2.6.1.	RUSIA COMO NUEVO POLO ARTISTICO	
2.6.1.1.	Bases socio-artísticas	109
2.6.1.2.	El espacio transparente en GABO y PEVSNER	110
2.6.1.3.	Resaltando el carácter pictórico	112
2.6.2.	EL CONSTRUCTIVISMO Y SU INFLUENCIA EN BERLIN	
2.6.2.1.	Arte y pensamiento social en Europa	115
2.6.2.2.	Berlín como polo artístico	115
2.6.2.3.	EL LISSITSKY	116
2.6.2.4.	LASZLO PERI	118
2.6.2.5.	Fin de las innovaciones rusas	119
2.6.3.	CONTINUADORES DEL NEOPLASTICISMO	
2.6.3.1.	Actitud constructivista neoplástica	120
2.6.3.2.	Espacios en la bidimensionalidad de MONDRIAN	121
2.6.3.3.	Visión personalizada de la geometría	123
2.7.	<u>TENDENCIAS RECIENTES EN LA CONSTRUCCION PICTORICA TRIDIMENSIONAL</u>	
2.7.1.	EL ESTRUCTURISMO	
2.7.1.1.	Características, vinculaciones y desarrollo	126
2.7.1.2.	Relieves estructuristas de BIEDERMAN	127
2.7.1.3.	El grupo inglés de estructuristas	129
2.7.1.4.	Evolución del Estructurismo	131
2.7.2.	ARTE DEL RELIEVE CON OBJETOS	
2.7.2.1.	Denominación y características del "Assemblage"	132
2.7.2.2.	Orígenes y dialéctica del "Assemblage"	134
2.7.2.3.	Variedades en el "Assemblage"	136
2.7.2.4.	"Nuevo Realismo" en Francia	139
2.7.2.5.	"Funk Art"	140
2.7.3.	UNA NUEVA ACTITUD ABSTRACTA GEOMETRICA	
2.7.3.1.	"Hard Edge Painting" y "Color Field Painting"	142
2.7.3.2.	"Shaped Canvas Painting"	144
2.7.3.3.	"Systemic Painting"	147
	CITAS BIBLIOGRAFICAS DEL CAPITULO 2	149

3. ESTRUCTURA METODOLOGICA	153
3.1. <u>DIRECTRICES DEL METODO</u>	
3.1.1. TEORIA SOCIO-LINGUISTICA DE ANALISIS SEMIOTICO	
3.1.1.1. El texto como unidad mínima semiótica	154
3.1.1.2. Estructuración en CAMPO, TENOR y MODO	155
3.1.1.2.1. El TEXTO	156
3.1.1.2.2. El CAMPO	157
3.1.1.2.3. El TENOR	157
3.1.1.2.4. El MODO	157
3.1.2. ENUNCIADOS ARTIST. EN UNA CIENCIA HISTORICO-MORFOLOGICA DEL ARTE	158
3.1.2.1. Metodología científica en el análisis del arte	158
3.1.2.2. Nivel morfológico del arte y Sujeto Fáctico	159
3.1.2.3. Tipos de Enunciados en la Ciencia Histó.-Morfológica	160
3.1.2.3.1. Enunciados de factorización	161
3.1.2.3.2. Enunciados de conexiones causales	161
3.1.2.3.3. Enunciados de interpretación.....	161
3.1.3. APLICACION A LA PLASTICA DE LAS ESTRUCTURAS LINGÜISTICAS	162
3.1.3.1. El TEXTO en el arte plástico	162
3.1.3.1.1. El CAMPO	164
3.1.3.1.2. El TENOR	164
3.1.3.1.3. El MODO	165
3.1.3.2. Enunciados artísticos	165
3.1.3.2.1. Enunciados de Factorización	166
3.1.3.2.2. Enunc. de Conexiones y de Interpretación	167
3.2. <u>ESTRUCTURA EN EL ESTUDIO DE LA PICTOTRIDIMENSION</u>	168
3.2.1. EL CAMPO EN LA PICTOTRIDIMENSION	169
3.2.1.1. La PICTOTRIDIMENSION en New York	169
3.2.1.1.1. La CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL	171
3.2.1.1.2. La EXTENSION PICTOTRIDIMENSIONAL	171
3.2.1.1.3. La MASA FICTOTRIDIMENSIONAL	172
3.2.2. EL TENOR EN LA PICTOTRIDIMENSION	173
3.2.2.1. Grupo de la CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL	174
3.2.2.1.1. "THREE DIMENSIONAL PAINTING"	174
3.2.2.1.2. "ASSEMBLAGE PAINTING"	175
3.2.2.1.3. "CONSTRUCTED RELIEF PAINTING"	176
3.2.2.1.4. "CONSTRUCTED PAINTING"	176
3.2.2.2. Grupo de la EXTENSION PICTOTRIDIMENSIONAL	177
3.2.2.2.1. "QUADRANGULAR SHAPED PAINTING"	178
3.2.2.2.2. "SHAPED CANVAS PAINTING"	178
3.2.2.2.3. "SHAPED COLLAGE PAINTING"	179
3.2.2.3. Grupo de la MASA PICTOTRIDIMENSIONAL	179
3.2.2.3.1. "RECTANGULAR VOLUME PAINTING"	180
3.2.2.3.2. "VOLUME SHAPED PAINTING"	180
3.2.3. EL MODO EN LA PICTOTRIDIMENSION	181
3.2.3.1. Enunciados de Factorización de estilos	181
3.2.3.1.1. Primitivismo	182
3.2.3.1.2. Expresionismo	182
3.2.3.1.3. Clasicismo	183
3.2.3.1.4. Estilo Embellecido	183

3.2.3.1.5. Funcional	183
3.2.3.2. Enunciados de Factorización de agregados	184
3.2.3.2.1. Tecnología	184
3.2.3.2.2. Iconografía	184
CITAS BIBLIOGRAFICAS DEL CAPITULO 3	187

4. LA CONSTRUCCION PICTOTRIDIMENSIONAL	189
4.1. <u>"THREE DIMENSIONAL PAINTING"</u>	190
4.1.1. MONOCROMIA EN LA TRIDIMENSIONALIDAD	190
4.1.1.1. La elegancia de la madera en JEFFREY BROSK	191
4.1.1.1.1. Tecnología	191
4.1.1.1.2. Iconografía	192
4.1.1.2. La vieja y desgastada madera de PAUL BOWEN	192
4.1.1.2.1. Tecnología	193
4.1.1.2.2. Iconografía	194
4.1.1.3. Metálica pictoricidad de LARRY KAGAN	194
4.1.1.3.1. Tecnología	195
4.1.1.3.2. Iconografía	195
4.1.2. COLOR DESDE LO ESCULTORICO	196
4.1.2.1. Pictotridimensionales curvas de FRANK STELLA	196
4.1.2.1.1. Tecnología	198
4.1.2.1.2. Iconografía	198
4.1.2.1.3. Las más recientes obras de aluminio	199
4.1.2.2. La escultura sobre lienzo de SAM GILLIAM	200
4.1.2.2.1. Tecnología	201
4.1.2.2.2. Iconografía	202
4.1.2.3. Dinámicas estructuras de CLINTON HILL	202
4.1.2.3.1. Tecnología	202
4.1.2.3.2. Iconografía	203
4.1.2.4. Intrincadas formas en J. PFAFF y B. BROOKS	204
4.1.2.4.1. Tecnología	205
4.1.2.4.2. Iconografía	206
4.1.3. COLOR EN LA REDUCCION TRIDIMENSIONAL	206
4.1.3.1. Caligrafía aérea de TONY DEBLASI	207
4.1.3.1.1. Tecnología	207
4.1.3.1.2. Iconografía	208
4.1.3.2. Complejidad en la forma cerrada	208
4.1.3.2.1. JOHN MASINO	208
4.1.3.2.2. JUDY HEIMANN	209
4.1.3.2.3. PERRY GUNTHER	210
4.1.3.3. Aluminio pictórico de HAN SCHUIL	211
4.1.3.3.1. Tecnología	211
4.1.3.3.2. Iconografía	211
4.1.3.4. El marco incorporado en MARCIA GIGLY KING	212
4.1.3.4.1. Tecnología	212
4.1.3.4.2. Iconografía	213

4.2. <u>"ASSEMBLAGE PAINTING"</u>	214
4.2.1. EXPONENTES DEL PASADO	214
4.2.1.1. ROBERT RAUSCHENBERG	214
4.2.1.2. LOUISE NEVELSON	216
4.2.1.3. ARMAN	217
4.2.2. OBJETOS REALES EN LA PICTOTRIDIMENSION	218
4.2.2.1. Rasgos africanos en KIM GOLDFARB	219
4.2.2.1.1. Tecnología	219
4.2.2.1.2. Iconografía	220
4.2.2.2. Estructuras figurativas de TATA SELVINSKY	220
4.2.2.2.1. Tecnología	221
4.2.2.2.2. Iconografía	221
4.2.2.3. Los fetiches del pasado de CHARLES CASTILLO	222
4.2.2.3.1. Tecnología	222
4.2.2.3.2. Iconografía	223
4.3. <u>"CONSTRUCTED RELIEF PAINTING"</u>	224
4.3.1. CONTORNO IRREGULAR EN EL RELIEVE CONSTRUIDO	224
4.3.1.1. Evocación del futuro en DON SLOAN	224
4.3.1.1.1. Tecnología	225
4.3.1.1.2. Iconografía	226
4.3.1.2. Matérico collage de METTE STAUSLAND	226
4.3.1.2.1. Tecnología	227
4.3.1.2.2. Iconografía	227
4.3.1.3. La talla sobre papel de STEPHEN DIETEMANN	228
4.3.1.3.1. Tecnología	229
4.3.1.3.2. Iconografía	229
4.3.2. DOMINIO DE LA REGULARIDAD EN EL RELIEVE	230
4.3.2.1. Elaboradas ondulaciones de STEVE HEINO	230
4.3.2.1.1. Tecnología	230
4.3.2.1.2. Iconografía	231
4.3.2.2. Rígida rectangularidad de MISCHA KUBALL	232
4.3.2.2.1. Tecnología	232
4.3.2.2.2. Iconografía	232
4.3.2.3. La simulación de DANIEL DOUKE y WOLFGANG ROBBE	233
4.3.2.3.1. Tecnología	234
4.3.2.3.2. Iconografía	235
4.4. <u>"CONSTRUCTED PAINTING"</u>	236
4.4.1. DESCOMPOSICION DEL FORMATO	236
4.4.1.1. El puzzle de IRENE WHEELER y GREG CONSTANTINE	237
4.4.1.1.1. Tecnología	238
4.4.1.1.2. Iconografía	238
4.4.1.2. La línea de ROBERT THERRIEN y TOM WESSELMAN	239
4.4.1.2.1. Tecnología	240
4.4.1.2.2. Iconografía.....	241

4.4.2. DINAMICA CURVILINEA EN LOS CONTORNOS	242
4.4.2.1. La suavidad en CATHERINE LEE y LEENA PILCHER	242
4.4.2.1.1. Tecnología	244
4.4.2.1.2. Iconografía	245
4.4.2.2. El espejo fotografiado de LEWIS STEIN	245
4.4.2.2.1. Tecnología	245
4.4.2.2.2. Iconografía	246
4.4.3. POLIGONALIDAD GEOMETRICA EN LOS CONTORNOS	247
4.4.3.1. Construcciones de PAPAGEORGE y RUSSELL MALTZ	247
4.4.3.1.1. Tecnología	247
4.4.3.1.2. Iconografía	248
4.4.3.2. Los fragmentos de una ciudad de WILL INSLEY	249
4.4.3.2.1. Tecnología	250
4.4.3.2.2. Iconografía	251
4.4.4. COMBINACION DE PANELES RECTANGULARES	251
4.4.4.1. La materia pictórica de COMTOIS y HUTCHISON	252
4.4.4.1.1. Tecnología	253
4.4.4.1.2. Iconografía	253
4.4.4.2. Módulos y cruces en RAINER y HOLLINSHEAD	254
4.4.4.2.1. Tecnología	255
4.4.4.2.2. Iconografía	255

CITAS BIBLIOGRAFICAS DEL CAPITULO 4	257
--	------------

5. LA EXTENSION PICTOTRIDIMENSIONAL	258
5.1. <u>"QUADRANGULAR SHAPED PAINTING"</u>	259
5.1.1. VARIACIONES DENTRO DE LA RECTANGULARIDAD	259
5.1.1.1. Contrapuestas abstracciones en PEIRIK y COHEN	259
5.1.1.1.1. Tecnología	260
5.1.1.1.2. Iconografía	261
5.1.1.2. Bastidores superpuestos de MARGARET POMFRET	262
5.1.1.2.1. Tecnología	263
5.1.1.2.2. Iconografía	263
5.1.2. COLORES PLANOS EN LA RECTANGULARIDAD	264
5.1.2.1. Esencia y simplificación en MARY HEILMANN	264
5.1.2.1.1. Tecnología	264
5.1.2.1.2. Iconografía	264
5.1.2.2. Las estructuras de color en POLDAAS y SAXON	266
5.1.2.2.1. Tecnología	266
5.1.2.2.2. Iconografía	267
5.1.2.3. Configurantes sombras de FRANCOIS MORELLET	267
5.1.2.3.1. Tecnología e Iconografía	267
5.2. <u>"SHAPED CANVAS PAINTING"</u>	269
5.2.1. ROTUNDA GEOMETRIA EN FORMAS Y FIGURAS	269
5.2.1.1. Planos combinados en MANGOLD y KAVLESKI	269
5.2.1.1.1. Tecnología	271
5.2.1.1.2. Iconografía	271

5.2.1.2.	Planos e incisiones de OMLOR y D'ESTE	272
5.2.1.2.1.	Tecnología	273
5.2.1.2.2.	Iconografía	274
5.2.1.3.	Curvas y rectángulos de ELLSWORTH KELLY	275
5.2.1.3.1.	Tecnología e Iconografía	275
5.2.2.	CURVAS Y DINAMISMO EN FORMAS Y FIGURAS	276
5.2.2.1.	Orgánicas formas de ELIZABETH MURRAY	276
5.2.2.1.1.	Tecnología	278
5.2.2.1.2.	Iconografía	278
5.2.2.2.	Forma y textura de JONAS GERARD	279
5.2.2.2.1.	Tecnología	280
5.2.2.2.2.	Iconografía	280
5.3.	<u>"SHAPED COLLAGE PAINTING"</u>	281
5.3.1.	ABSTRACCION INFORMALISTA EN "SHAPED COLLAGE"	282
5.3.1.1.	Superpuestos lienzos de ABRAHAM LUBELSKI	282
5.3.1.1.1.	Tecnología	282
5.3.1.1.2.	Iconografía	283
5.3.1.2.	Toscas superficies de papel de AVRI OHANA	284
5.3.1.2.1.	Tecnología	284
5.3.1.2.2.	Iconografía	285
5.3.2.	FIGURACION ESTRUCTURADA EN COLLAGE	286
5.3.2.1.	Las revueltas piezas de GLADYS TRIANA	286
5.3.2.1.1.	Tecnología	286
5.3.2.1.2.	Iconografía	287
5.3.2.2.	Orgánica figuración de SANDY WINTERS	288
5.3.2.2.1.	Tecnología	288
5.3.2.2.2.	Iconografía	289
5.3.2.3.	Interrelacionadas formas de GRACE ANDERSON	290
5.3.2.3.1.	Tecnología	290
5.3.2.3.2.	Iconografía	291
	CITAS BIBLIOGRAFICAS DEL CAPITULO 5	292
<hr/>		
6.	LA MASA PICTOTRIDIMENSIONAL	293
6.1.	<u>"RECTANGULAR VOLUME PAINTING"</u>	294
6.1.1.	La espuma plástica de CARL OSTENDARP	294
6.1.1.1.	Tecnología	294
6.1.1.2.	Iconografía	295
6.1.2.	Abultamientos y hendiduras en la obra de PAUL SAVITT	296
6.1.2.1.	Tecnología	296
6.1.2.2.	Iconografía	297
6.2.	<u>"VOLUME SHAPED PAINTING"</u>	299
6.2.1.	La densa pastosidad de BRAM BOGART	299
6.2.1.1.	Tecnología	300
6.2.1.2.	Iconografía	300
<hr/>		

CONCLUSION	302
APENDICE I: Denominaciones de la PICTOTRIDIMENSION	306
APENDICE II: Artistas y exposiciones	309
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	324

P R E A M B U L O

Anotaciones al término y definición de PICTOTRIDIMENSION

En el desarrollo de la tesis **LA PICTOTRIDIMENSION COMO PROCESO ARTISTICO DIFERENCIADO** ha sido elegido el término PICTOTRIDIMENSION para agrupar estas manifestaciones artísticas que eluden la categorización como pintura o escultura.

Fue desarrollado a partir del planteamiento analítico de ese espacio pictórico en mis obras que se iba transformando en tres dimensiones reales. En un principio lo denominé **PICTOESPACIO** -como puede advertirse en mis escritos desde el año 1985 que aparecen reseñados en las Referencias Bibliográficas-. Las connotaciones que el nombre de PICTOESPACIO ofrecía con el espacio virtual desarrollado sobre una superficie de dos dimensiones me dirigió a buscar un término que sintetizara de manera precisa los dos componentes básicos que se encontraban insertos en estas obras: lo tridimensional y lo pictórico.

Existen múltiples nombres -como queda reflejado en el APENDICE I- que tratan de condensar esta manifestación desde su realidad pictórica, o desde su presencia escultórica. Para no caer en la sujeción a una categoría que eliminara a otra, y para abarcar un concepto general más amplio que las denominaciones aludidas, opté por fundir el prefijo "PICTO" que remite a los caracteres cromáticos y frontales de estas obras, con la palabra "TRIDIMENSIONAL" con sus referencias a la concepción del espacio con elementos tangibles. De esta fusión surge la palabra **PICTOTRIDIMENSION**.

La definición que de ella hago en el transcurso del desarrollo de la tesis como **la creación escultórico-objetual de una obra fundada desde principios pictórico-visuales**, resulta más una síntesis descriptiva, que una definición propiamente dicha. Siendo el fenómeno de la PICTOTRIDIMEN-

SION una manifestación en evolución surgida desde la fusión de dos géneros artísticos bien diferenciados, la descripción de sus aspectos morfológicos encierra cierta ambigüedad inevitable. Al manejar términos aceptados con unos significados muy diferentes, su fusión en un nuevo término se reviste de cierto sentido contradictorio.

La PICTOTRIDIMENSION, genérica diferenciación.

La PICTOTRIDIMENSION es un proceso artístico diferenciado de la pintura y de la escultura. La demanda existente de una herramienta para tratar analíticamente este tipo de obras es evidente a través de diversos testimonios que aparecen en el desarrollo de la Tesis. Al denominarlo como nuevo género artístico no se está utilizando un sentido filosófico diferenciador y estricto del término género como nueva especie completamente diferenciada. La intención va dirigida en un sentido más amplio para dotar de un instrumento conceptual con el que manejar esta manifestación en expansión, diferenciándola de los otros comportamientos artísticos que se asimilan más a los tradicionales géneros.

La extensión que doy al tema de las claves de la pintura y la escultura en el capítulo 1 es limitada pues sirve como una introducción referencial para desarrollar las diferencias y semejanzas que la PICTOTRIDIMENSION posee con las mismas. De ningún modo consiste en tratar en profundidad la temática de la pintura y de la escultura a las que ya se han dedicado amplios tratados.

Datos biográficos de los artistas y Bibliografía.

En el APENDICE II he reunido los nombres de los artistas reseñados con las fechas y lugar de su exposición. Se han incluido en cada uno algunos mínimos datos biográficos que sirvan para encuadrarlos en la generación a la que pertenecen y conocer los estudios desarrollados, junto al lugar actual de residencia. No se ha pretendido aportar una pormenorizada biografía.

En la Bibliografía no se han integrado -aunque tampoco se excluyen- material específico de movimientos artísticos de vanguardia, ya que no ha sido objetivo de la Tesis estudiar en amplitud esos movimientos en el capítulo de la aparición y evolución histórica de la PICTOTRIDIMENSION. Este capítulo ha sido planteado como una introducción para confirmar la aparición de esta manifestación y el carácter vivo y evolutivo que posee.

I N T R O D U C C I O N .

Motivaciones.

La evolución de los planteamientos del lenguaje pictórico que vine utilizando a mediados de la década de los Ochenta me impulsó a definir la tendencia artística que se distanciaba igualmente de la pintura como de la escultura.

En el desarrollo de los recursos pictóricos de mi obra, fui modificando la forma del soporte tradicional e introduciendo elementos tridimensionales dentro de las coordenadas pictóricas. El contraste de mis investigaciones plásticas con las creaciones y realizaciones en el entorno artístico español me llevó a comprobar la escasa atención prestada en España a este tipo de obras. La calificación por parte de un crítico de "insólitas" a mis obras, en la crítica de una exposición, confirmaba tal impresión.¹

Planteamiento de la hipótesis.

El contacto con New York aportó la verdadera dimensión de la situación. En Estados Unidos, el alcance de esta misma actitud no se limitaba a la creación aislada e individualizada; había surgido con fuerza, se extendía y se solidificaba en los ámbitos artísticos comerciales. La literatura de arte evidencia cómo los límites entre los géneros de la pintura y la escultura se habían difuminado hasta no permitir la distinción neta entre las dos categorías: "Se ha producido una confluencia de un arte en otro".² Del mismo modo, se aprecia una indeterminación al tratar la categorización de estas obras. En una reciente crítica de los últimos trabajos de Frank Stella, se comenta respecto a las obras: "...se resisten a categorizarse como pintura, escultura o relieve".³

Se planteaba entonces la hipótesis que estas obras que oscilaban en su definición entre los géneros de la pintura y la escultura, realmente podían estar integradas en un nueva categoría.

La incorporación de nuevas tecnologías en el campo artístico provoca la aparición de nuevos géneros, que están basados en los tradicionales sin que nadie les dispute su autonomía. El "VIDEO ART" aparece basado en un nuevo soporte técnico que desarrolla similares planteamientos formales que el CINE. Y el "COMPUTER ART" genera imágenes creadas digitalmente, cercanas a lo pictórico y a lo cinematográfico. Del mismo modo, la década de los Sesenta y Setenta vieron aparecer distintos géneros, como el ARTE CONCEPTUAL, "EARTH ART" y "PERFORMANCE ART" entre otros.

En varias ocasiones, la confluencia de dos categorías generaba una nueva. En el terreno de la música, La Zarzuela es un ejemplo en relación con la Opera. El hecho de incluir en la obra cantada secuencias teatrales, crea una categoría especial. Habrá que afirmar con Sussane Langer, que cuando un arte se mezcla con elementos de otro no se produce una mezcla, sino una absorción del medio específico que identifica a ese arte.⁴ Ahora bien, cuando como en la combinación entre la pintura y la escultura no se produce la absorción de uno u otro de los medios específicos, surge una nueva dimensión creativa.

Objetivo y sistema de la Tesis.

Era preciso plantear una investigación sobre las características del nuevo género artístico que lo delimitara y dotara de un nombre propio. Así, surge el objetivo de la Tesis: demostrar la existencia de este género a través del estudio de los precedentes históricos y el análisis de las obras contemporáneas en un periodo de tiempo y lugar determinado.

Para iniciar el estudio de la PICTOTRIDIMENSION se impuso acotar el campo de investigación. Fue elegida la ciudad de New York por la masiva concentración de este tipo de obras que allí se reúne. Se emplearon ocho meses,

comprendidos aproximadamente entre las fechas de Septiembre de 1989 hasta Abril de 1990, para la selección de los 62 artistas cuya obra puede incluirse en este género y que servirían para definirlo.

Para delimitar las características bajo las cuales se presenta esta manifestación artística con paralelismos lógicos con la pintura y la escultura, era necesario formular las peculiaridades morfológicas de cada una de éstas para nombrar la PICTOTRIDIMENSION y definirla como la creación escultórico-objetual de una obra plástica fundada desde principios pictóricos-visuales.

Situación actual del tema.

Ciertas exposiciones han sido dedicadas en galerías y Museos a esta problemática, centrándola en el arte constructivo ruso. Entre las más destacadas, el Museo Guggenheim mostraba en 1979 obras realizadas entre 1912 y 1932 en Europa bajo el título: "THE PLANAR DIMENSION". En 1968, en el Museo de Arte Moderno de Chicago: "RELIEF/CONSTRUCTION/RELIEF". Y en 1983, en el Museo del estado de New Jersey: "BEYOND THE PLANE: AMERICAN CONSTRUCTIONS". Algunos libros y artículos han sido escritos mostrando el desarrollo más contemporáneo de este género como el de Ron Kostyniuk The Evolution of the Constructed Relief, 1913-1979. Y un tratado artístico donde se habla de escultura en el ámbito de la pintura y viceversa: Nuove dimensioni della scultura y nuove forme della pittura, de Udo Kultermann. También pueden incluirse los catálogos de las exposiciones "The Shaped Canvas" (1964) y "The Systemic Painting" (1966) en el Museo Guggenheim escritos por Lawrence Alloway. De la misma manera, han sido escritas varias publicaciones introduciendo los catálogos de diversas exposiciones en galerías y Museos.

Todos estos esfuerzos resultan incompletos para abarcar la variedad que la actitud pictotridimensional está adquiriendo. Mientras se atiende a la desarrollada tridimensionalidad desde el espacio pictórico, se descuidan las manifestaciones de la variación extensional o volumétrica, expresiones de la misma actitud tridimensional-objetual.

Precedentes históricos.

Los precedentes históricos de este género se enmarcan por la evolución de la idea del espacio en la escultura y los primeros esbozos tridimensionales de estilo cubista de Picasso con su obra "Guitarra" de 1912 que influyeron en Vladimir Tatlin. El Futurismo y el Constructivismo sentaron las bases del desarrollo de estas ideas. El Dadá y el Neoplasticismo aportaron los canales, junto a la influencia del Constructivismo, a través de los cuales, los conceptos pictotridimensionales se extendieron a tendencias como el "Assemblage" y el Estructurismo donde la PICTOTRIDIMENSION inicia su despegue teórico, y material, de la pintura y la escultura. Movimientos recientes como el "Shaped Canvas Painting" fueron expandiendo el concepto pictotridimensional hasta la fecha en que se encuentra muy diversificado.

Metodología y análisis.

Para clarificar coherentemente el amplio panorama que la PICTOTRIDIMENSION presentaba en New York, fue preciso elaborar una metodología analítica. Tomando la PICTOTRIDIMENSION en New York como un Texto (ámbito pleno de sentido en su presentación) se trasladó al campo plástico la división establecida por M.A.K. Halliday para el análisis socio-lingüístico de CAMPO, TENOR y MODO. Esta estructura logró perfilar un claro panorama, agrupando las diferentes vertientes posibles que compartían los conceptos pictotridimensionales.

Resultado de la Tesis.

La selección y análisis de estas obras de actualidad contemporánea en New York y de indeterminada categoría, permite confirmar la existencia de un tipo de género artístico distinto a la pintura y a la escultura bajo el que pueden englobarse estos trabajos: LA PICTOTRIDIMENSION.

NOTA: Gran parte de la bibliografía consultada está escrita en el idioma inglés. Las citas que han sido incluídas en el texto de la Tesis van traducidas al español. Por lo tanto, se entenderá que cuando el título del libro en la cita bibliográfica está en inglés, el texto que aparece fue traducido por el autor de la Tesis.

C I T A S B I B L I O G R A F I C A S
I N T R O D U C C I O N

- 1 Sanchez, Carlos.: Pictoespacios caligráficos de R, Almela, Madrid,
"Arteguía", no.40, Abril 1988, Pág. 56
- 2 Dorfles, Gillo.: Ultimas tendencias del arte de hoy, Barcelona,
Labor, 1976, Pág. 123
- 3 Smith, Roberta.: Frank Stella, "The New York Times", 14 Diciembre
1990,
- 4 Susanne, Langer.: Los problemas del arte, Buenos Aires, Infinito,
1966 (1^a ed. inglés: 1957) Pág. 86

1. LA PICTOTRIDIMENSION
EN LA DICOTOMIA
PINTURA - ESCULTURA

1.1 PRINCIPIOS DE CREACION EN LA PINTURA Y LA ESCULTURA.

1.1.1. INTRODUCCION.

1.1.1.1. La PICTOTRIDIMENSION.

Existen unas obras que navegan en su definición entre la pintura y la escultura. Se mantienen al margen de las consideraciones críticas y opiniones sobre la categoría donde ajustan como obra artística. La presencia de este género se está expandiendo considerablemente como se aprecia con una adecuada atención a las galerías de arte de New York.

Estas obras reclaman desde el punto de vista teórico del arte ser consideradas pinturas y esculturas a la vez. A causa de que los propios términos tienden a definir características de géneros opuestos, resulta de apariencia paradójica reunir este tipo de obras bajo terminologías que intentan mantener el status pictórico o escultórico de la obra. Estas terminologías terminan por ser ambiguas y nada esclarecedoras de la individualizada imagen que están presentando en la dialéctica artística de estos días.

La realidad de estas obras puede derivar unas veces desde la pintura, y otras desde la escultura. Frank Stella, uno de los más conocidos artistas en este género, afirma en su libro Working Space que una pintura para que sea efectiva debería presentar su espacio incluyendo al realizador y al

espectador de la obra, manteniendo el espacio de cada uno intacto: "La experiencia espacial de una pintura no debería parecer terminar en los bordes del marco o estar encerrada por el plano pictórico."¹ Stella opina que la evolución del espacio pictórico, desde los cambios aportados por Caravaggio hasta Mondrian y Pollock -que culminaron el proceso con la abstracción-, está dirigido a la liberación de los bordes del marco, y del plano pictórico. Esto supondría contestar con una respuesta actual, pero en actitud similar a la de Caravaggio al panorama que se presentaba en el siglo XVI con los genios pictóricos de Miguel Angel, Leonardo y Rafael, que habían alcanzado un nivel que parecía dejar sin salida superable a la pintura.

Tanto si la existencia de estas obras deriva del desarrollo del espacio pictórico evolucionado, o como se verá procede desde el relieve escultórico unido a las investigaciones de Picasso y Tatlin, estas obras comparten elementos esenciales que entran bajo el dominio del campo pictórico o del escultórico. El elemento tridimensional y el manifiesto tratamiento del soporte como objeto, evidencias escultóricas, predominan en todas las obras. Al mismo tiempo, aparecen en estas obras características de frontalidad visual y coloración propias de lo pictórico. Era necesario encontrar un término manejable que pudiera englobar estos dos conceptos: lo pictórico y lo tridimensional. Ha sido elegida la palabra PICTOTRIDIMENSION que ilustra perfectamente este género artístico.

Así pues, la PICTOTRIDIMENSION puede ser definida como **la creación escultórico-objetual de una obra fundada desde principios pictóricos-visuales.**

Para lograr delimitar la singularidad de la PICTOTRIDIMENSION como manifestación artística, será preciso remarcar las líneas identificativas que separan las características del género pictórico del género escultórico.

1.1.1.2. Modificación en las categorías convencionales.

La profunda renovación que experimentaron las artes en los comienzos del siglo XX dieron lugar a modificaciones en las estructuras convencionales. Siguiendo el ritmo de los cambios que sucedían en la sociedad, las artes se entremezclaban, usurpando los medios expresivos de otras. Incluso se aspiraba a reunir en un solo arte superior las expresiones pictóricas, escultóricas y arquitectónicas.

Simón Marchán señala que la investigación en los medios ha generado una "promiscuidad y ruptura" en los géneros artísticos especialmente en la pintura y en la escultura.² Vasarely escribía en 1955: "La pintura y la escultura se convierten en términos anacrónicos: es más justo hablar de una plástica bi-, tri-, y multidimensional."³ Se iba advirtiendo claramente en el desarrollo de las artes la aparición de nuevos géneros que no podían ajustarse a las categorías utilizadas hasta entonces.

1.1.1.2. Aparición de nuevas categorías.

El dinámico proceso del desarrollo de las artes hizo patente la realidad de nuevos géneros o categorías artísticas. El advenimiento de nuevas tecnologías cooperó grandemente en estas modificaciones. Pero, del mismo modo, el desplazamiento o reunión de valores característicos de un arte en otro provocó el surgir de nuevos géneros que empezaron a adquirir sus categorías diferenciadoras que los distinguían de los restantes.

Los nuevos géneros aparecen con características muy diferenciadoras dentro del ámbito del material expresivo comunicativo, y en los sistemas visuales, auditivos y táctiles utilizados en su presentación. El ARTE CONCEPTUAL, el VIDEO ART, el PERFORMANCE ART, el EARTH ART, etc. pueden ser considerados entre ellos. Todos ellos no son estilos o tendencias dentro de un género artístico dado anteriormente.

Por un efecto de asimilación (que se examinará en el apartado 1.1.4.2.) las artes se acopian de elementos extraños a su medio expresivo, incorporándolos al suyo propio al integrarlos bajo sus coordenadas. Pero cuando la penetración de un arte en otro es de tal magnitud que las propiedades de cada uno, más que incorporarse se conjuntan y dan lugar a una nueva realidad, **se establece un nuevo orden ambital que, en su insistente existencia, acaba por originar las bases perceptivas de un nuevo género artístico.**

Esta conjunción en el caso de la pintura y del objeto escultórico ha creado múltiples variaciones desde sus primeras manifestaciones con la "Guitarra" de Picasso de 1912. El mantenimiento de la exploración en este campo ha llevado parejo el que fueran delimitándose las peculiaridades que definen esta categoría, distanciándola tanto de la pintura como de la escultura. Para una adecuada presentación de la PICTOTRIDIMENSION, será fundamental asentar las claves peculiares que identifican a los géneros de la pintura y la escultura.

1.1.2. CLAVES PECULIARES DE LA PINTURA.

1.1.2.1. Arte visual.

Para articular las claves estéticas que lleven a delimitar la pintura como género artístico, será preciso alcanzar una interpretación técnico-estética de la misma.

El componente en la interpretación de las artes que establece la más básica y fundamental agrupación, radica en el órgano sensorial que primariamente interviene en el disfrute de la obra artística. Así pues, es evidente que el sentido sensorial que domina más fuertemente en la pintura es la vista. **La obra pictórica está construida directamente para que nuestro sentido visual se desplace por ella, y a través de su bidimensionalidad.**

1.1.2.1.1. ENMARCADO DE UNA ESCENA VIRTUAL. A través de la realidad histórica de la pintura se encontrará el modo de penetrar en sus características diferenciadoras. Aquello que se ha mantenido constante a lo largo del tiempo de su existencia como expresión artística, será el factor base que la definirá.

Entre esos factores que han determinado la peculiaridad del ser pictórico está la organización escénica de una imagen virtual representada en una superficie bidimensional. El efecto ventana, que es la ilusión ofrecida por la imagen pictórica de ser un vano arquitectónico, se incrementó en el Renacimiento. El aislamiento de la superficie donde la imagen estaba desarrollada incrementó tal efecto.

El enmarcado de tal superficie potenció su bidimensionalidad, siendo asentada su definición como **el arte de la construcción virtual de una imagen de carácter visual y simbólico dentro de un plano de dos dimensiones, de tipo generalmente cuadrangular.**

1.1.2.1.2. CAPRICHO CALIGRAFICO BIDIMENSIONAL. La pintura adquiere, igualmente, su propia identificación en el contraste con la escultura. Por sus características de bidimensionalidad está más confortablemente asimilada al texto, a la narración autobiográfica de los problemas. Desde lo autobiográfico, el artista entiende la realidad que le rodea, y a través del dibujo establece el diálogo consigo mismo. Lo caligráfico se impone como el medio más directo de transmisión comunicativa.

El capricho de la fluctuación casi instantánea de lo caligráfico, pasa a ser uno de los componentes en el discurso pictórico. Es decir, el capricho caligráfico se une al hecho pictórico convirtiéndose en una de las caracterizaciones de índole más profundo. Así pues, la inmediatez de los resultados en el campo pictórico crea otro de los elementos diferenciadores con la escultura.

1.1.2.2. Arte del color.

Dentro de la interpretación técnica de la pintura, buscando el nivel diferenciador con el resto de las artes, se encuentra lo que constituye la propia materia de su expresión: **el color.**

Mirando al desarrollo histórico de la pintura se pue-

den diferenciar varias etapas en la concepción estética del color. Hasta el siglo pasado se había valido del cromatismo tonal en la presentación organizativa del campo cromático. En esta etapa, los diversos componentes del juego cromático se funden entre sí llegándose a convertir en un casi-acorde de todos los colores.

Después, el color fue adquiriendo su papel protagonista en el terreno pictórico desde su propio valor. Tomó importancia, entonces, la gama del color, conjugándose en la consecución de una armonía. Además, fue adquiriendo interés la propia substancia del color a través de la enfatización del material empleado, su densidad y pastosidad.

1.1.2.3. Espacialidad virtual en la pintura.

La creación de un cierto espacio inscrito en la superficie pictórica, es uno más de los componentes derivados de su adscripción al sentido de la vista.

En la historia de la pintura puede advertirse una variación en el enfrentamiento con esta superficie virtual. La actitud espacial existente en las coordenadas sociológicas del hombre provocan la asunción de diferentes tendencias en la representación de este espacio.⁴

En los diversos estilos hasta el Renacimiento, la pintura presenta la imagen sujeta a una concepción básicamente plana de los objetos y figuras sin existencia de modelado. Con el Renacimiento y su punto de vista único en la perspectiva, la pintura se mueve en el ilusionario efecto de una realidad virtual dentro de la superficie enmarcada.

Después de la actitud estética renacentista del punto de vista único, se llega a la presencia coetánea de dos o más puntos de fuga en la representación de una imagen o de la misma realidad. La superficie de la tela, ficción tridimensional antes, vuelve a ser una superficie de dos dimensiones. Esta superficie adquiere valor protagonista en diálogo con la forma que se le superpone y circunscribe.

La revolución de la pintura, llevada a cabo en el color y en la espacialidad pictórica a través del Cubismo, muestra las directrices de su evolución, y al mismo tiempo revela los datos esenciales que componen su esencial fisonomía interna. Todo ello presta las coordenadas fundamentales por las cuales el arte de la pintura puede caracterizarse en sus claves decriptivo-definitorias: **un arte ligado a la bidimensionalidad del formato, en el cual el color conlleva la primacía protagonista a través de la realidad expresiva de su material.**

1.1.3. CLAVES PECULIARES DE LA ESCULTURA.

1.1.3.1. Arte de lo volumétrico.

El término artes visuales se aplica por igual a la pintura y a la escultura; en las dos el sentido de la vista tiene un papel predominante en la percepción de la obra.

Sin embargo, en la escultura predomina un sentido de percepción volumétrica del espacio real. La obra escultórica tiene que ser percibida como estructura de espacio conformado.

1.1.3.1.1. LA ESCULTURA COMO SER CORPOREO. El objeto escultórico está lejos de contener ese carácter textual que existe en lo pictórico. Lejos, igualmente, de basar su realidad artística en lo textural y superficial. Al contrario, fundamenta su esencia en la formación de un volumen corpóreo o un espacio real.

Desde su definición histórica la escultura aparece ligada a la construcción del elemento naturalista simbólico. La escultura siempre ha tratado de dar vida a un simulacro tangible y visible de un organismo con estructura. Está ligada a la actitud de emplazarse como un ser entre los seres. La escultura tiene una individual y rotunda presencia entre las cosas que rodean al hombre; se impone como un ser dotado de vida propia.

En esto radica la substancial diferencia con el arte pictórico: **la pintura se concentra en la irrealidad de ese universo plástico de las dos dimensiones, mientras que la escultura insiste en la real presencia de un objeto palpable tridimensional.** Pero además, en el hecho escultórico se mantiene un juego continuo y simultáneo entre lo real y lo aparente. El engaño escultórico marca la figuración en la escultura, al jugar a la vez con la verdad de ser entre los seres y el engaño lúdico de parecer ser lo que no es.

1.1.3.2. Singular espacialidad en la escultura.

Derivado de su característica de ser entre los seres la escultura habita, crea espacios. No sólo es espacio ella misma, sino que en su desarrollo temporal y espacial organiza el espacio alrededor suyo.

El mismo tipo de espacio que la música origina en el entorno de su ejecución es producido por la escultura; se produce la creación de un entorno espacializado, engendrado desde la esencia espacializante que constituye la propia escultura.

Ésta es una de las principales cualidades provenientes de su condición física. La escultura, desde su instalación, organiza y domina el espacio en derredor; ocupa su lugar, ordenándolo y dimensionándolo. De este modo, la creación de un ámbito espacializado es otra de las características distintivas de lo escultórico con lo pictórico, que se mantiene en la ilusión del espacio virtual originado en la superficie bidimensional.

1.1.4. AUTODEFINICION DE LAS ARTES.

1.1.4.1. Diferencias en las artes.

Examinadas la pintura y la escultura, se han establecido las características esenciales bajo las cuales cada una se presenta. Lo que hace a cada arte diferenciarse de las demás va a denominarse APARICION PRIMORDIAL siguiendo las ideas de Susanne Langer que lo define como **"la dimensión especial de experiencia que constituye un tipo especial de imagen de la realidad"**.⁵ Denomina "primordial" a esta dimensión porque surgirá siempre desde el primer trazo de la obra.

Cuando se considera lo que las diversas artes crean, se alcanza la fuente de su diferenciación y su autonomía. De este modo, cada uno de los grandes órdenes del arte tiene su propia APARICION PRIMORDIAL que constituye el rasgo esencial de todas sus obras. Como consecuencia, las divisiones que se trazan entre los grandes órdenes no son divisiones arbitrarias. Por lo tanto, "no pueden existir obras híbridas que pertenezcan por igual a uno y otro arte".⁶

Así, todo arte dispondrá de su medio de expresión, y es necesario que cada arte no traicione a su medio. La propia búsqueda de la autodefinición de cada arte y su tendencia a la unidad inherente al medio, es puesta de relieve en la pintura por el mantenimiento de la superficie plana y la ilusión en la representación.⁷

1.1.4.2. El principio de asimilación.

Susanne Langer utiliza en su investigación un principio de orden general, por el cual un arte preserva su APARICION PRIMORDIAL cuando se mezcla con elementos de otro, engullendo el producto de éste: el **principio de asimilación**.

"Cada obra tiene su ser en un orden del arte, única y exclusivamente; las composiciones de diferentes órdenes no están combinados simplemente sino que todos los órdenes sin excepción de uno solo, dejan de aparecer como lo que son".⁸ Esto ocurre siempre con la música y la palabra, lo pintado en la escultura, lo literario en la pintura, lo escultórico en la arquitectura, etc.. Del mismo modo, Gillo Dorfles opina que "se pueden mezclar los diversos medios, pero no el específico de un arte determinado, que se transformará automáticamente -se asimilará- al típico".⁹

1.1.4.3. Fundamentos de la PICTOTRIDIMENSION.

Paulatinamente se ha visto como la APARICION PRIMORDIAL de cualquiera de las artes, en virtud del **principio de asimilación**, puede darse como secundaria en otra. Como afirma Susanne Langer: "No hay norma que pueda regir dos artes y posiblemente, no hay tampoco recurso técnico que pueda transportarse de un arte a otro".⁷

Si se siguen estas pautas para enfrentarse al tipo de obra que se resiste a clasificarse como pintura por su presentación tridimensional, o como escultura aquellas otras ciertamente volumétricas, pero concebidas desde un carácter

absolutamente pictórico, se hallará el brote de las bases de una nueva categoría artística.

En todas estas obras el elemento de la APARICION PRIMORDIAL de un arte no es absorbido o asimilado por el otro. Al contrario, en la sistemática presentación conjunta de los valores identificadores de la pintura y de la escultura, se promueve una tensión creativa que no provoca la desaparición de ninguna de las APARICIONES PRIMORDIALES de ambas artes, sino todo lo contrario, su exaltación. De la fusión de estas dos dimensiones de rango experiencial surge una nueva: **la dimensión pictotridimensional**. Ésta origina las características de una nueva APARICION PRIMORDIAL, formada desde un espacio real bajo coordenadas pictóricas de textura y color: **la PICTOTRIDIMENSION**.

1.2. EL ARTE DEL ESPACIO REAL COMO ELEMENTO PICTORICO.

1.2.1. EN EL CAMINO DE UN NUEVO AMBITO PLASTICO.

1.2.1.1. La dimensión pictotridimensional.

Pere Salabert concentra la problemática de la PICTO-TRIDIMENSION en una frase que sintetiza, desde un punto de vista técnico, toda la historia del discurso pictórico: "¿Cómo excavar el soporte de la pintura con una dimensión que lo específico de su lenguaje niega?".¹¹ En la dicotomía entre el soporte de la pintura y la construcción espacial se concreta la realidad de la dimensión pictotridimensional.

Cada género artístico tiende a configurar y precisar sus delimitaciones morfológicas distinguiéndose de los distintos géneros. Utilizando el **principio de asimilación** puede afirmarse la imposibilidad de la simple mezcla de dos categorías artísticas diferentes. En la evolución histórica del arte se aprecia que cuando el arte "ha traicionado su medio ha estado a punto de corromperse, o al menos, de perder su autonomía y su pureza".¹² Por ello, examinando las APARICIONES PRIMORDIALES de las diferentes artes se extrae la consecuencia de que cada arte ha de estar ligado a su específico lenguaje, y no tomarlo de las artes hermanas.

Así ocurre que en el intento de la propia definición, las artes tienden a su exclusivismo. De este modo también opina Albert E. Elsen cuando, refiriéndose a la singularidad de la obra de Jean Arp, dice: "Su trabajo no refuerza esa visión del arte moderno que ve una continua tendencia, desde el Impresionismo hasta el presente, por la cual pintura y escultura se mueven irrevocablemente hacia la auto-definición y mutua exclusividad".¹³ Este exclusivismo que Elsen aprecia en el arte moderno origina que esa aparente mezcla de géneros e intercambios, existente en las últimas décadas, conduce a la aparición de nuevas categorías, tienden de nuevo hacia su propia definición exclusiva.

Habiéndose marcado y delimitado adecuadamente las peculiaridades de la pintura y de la escultura se puede llegar a especificar los componentes definidores por los que la PICTOTRIDIMENSION se distancia a la vez de la pintura y de la escultura.

La dimensión pictotridimensional se encuentra cuando los volúmenes de los objetos son formados dentro de un espacio real transportado dentro de las coordenadas bidimensionales de la pintura. El espacio, que una vez se encontraba ligado únicamente en el involucramiento de la escultura, llega a convertirse en un ingrediente activo, junto a la materia pictórica, en la dinámica de la PICTOTRIDIMENSION.

1.2.1.2. Inadecuación de las categorías del arte.

La PICTOTRIDIMENSION se desarrolló despegándose del relieve escultórico como medio de arte, como se podrá ver en el próximo capítulo en el que se examinarán los precedentes

históricos de la PICTOTRIDIMENSION. Lo que ha sido denominado como CONSTRUCTED RELIEF (Relieve Construído) lideró los cambios ocurridos en la escultura en los primeros años del siglo XX. Se presentó como una nueva forma de arte "al alejarse de los relieves previos por su identificación con ser construído, más que tallado o modelado, como lo eran los relieves en el pasado".¹⁴

Cuando se intentan afrontar las obras pertenecientes a este género artístico, se puede observar por parte de los diversos investigadores una inceterminación para incluir estas obras en una clara estructura clasificatoria. Pero en lo que generalmente están de acuerdo es en lo mismo que Margit Rowell afirma: "Las convencionales categorías histórico-artísticas que unifican periodos y estilos, aparecen inadecuadas en el presente contexto".¹⁵

Y es que, ciertamente, las categorías utilizadas hasta ahora por la historia del arte no contribuyen a clarificar el panorama existente con las obras pictotridimensionales. Cuando estos artistas alejan la bidimensional superficie del muro y la instalan, como superficie tangible con elementos tridimensionales, en frente del muro, remueven las consideraciones ortodoxas del arte. De este modo piensa Margit Rowell cuando se expresa refiriéndose a este género artístico: "Estos componentes abstractos de espacio pictórico, traducidos a concretos materiales y espacio real, alterarán nuestras expectativas al considerar la pintura, la escultura y la arquitectura del siglo XX".¹⁶

1.2.2. LA PICTOTRIDIMENSION COMO ALTERNATIVA.

1.2.2.1. El RELIEVE, entre la pintura y la escultura.

El arte del relieve es visto por Ron Kostyniuk en su libro: The evolution of the constructed relief, atendiendo a su carácter histórico-artístico, como una tierra de nadie entre la pintura y la escultura.¹⁷ Del mismo modo, Albert E. Elsen opina que tanto el "PAINTING RELIEF" (Relieve Pintado), como el COLLAGE "resuelven el dilema de las alternativas entre pintura y escultura".¹⁸

Fuerte es el énfasis de diversos artistas y escritores afirmando sobre estas obras su alejamiento de las convencionales clasificaciones: "El RELIEVE GEOMETRICO es un arte basado en igual medida sobre una lógica evolución del Neoplasticismo y el material del Constructivismo. Ni es pintura ni es escultura, es un híbrido funcionando como modelo utópico de un oculto orden universal...".¹⁹

1.2.2.2. El ASSEMBLAGE, entre la pintura y la escultura

Entre las manifestaciones pictotridimensionales, el ASSEMBLAGE es una de las que más se ha hablado. Del mismo modo que el relieve, no ha tenido una adscripción a una categoría claramente determinada. Ha sido celebrada por "superar los límites de la pintura y de la escultura".²⁰ Su fle-

xibilidad en el lugar de instalación le liberaba del convencional marco o pedestal al que estaban sujetos la pintura y la escultura.

En su progresivo desarrollo, el ASSEMBLAGE originó un peculiar estilo en la costa Californiana: el FUNK ART (Arte underground -subterráneo-) Los artistas se recreaban en la manipulación de inusuales materiales y objetos encontrados. Respecto a esto Robert Atkins en su libro Art Speak señala: "Su original uso de los materiales obscureció la división entre la pintura y la escultura".²¹

Todas estas actitudes en el ASSEMBLAGE fueron motivadas por un deseo en los artistas de resistirse a los sistemas convencionales. Como expresa Margit Rowell: "Creando formas tridimensionales pintadas, las cuales no eran ni pintura ni escultura, fueron liberados de las connotaciones académicas que imponían estos dos medios".²²

1.2.2.3. La PICTOTRIDIMENSION, alternativa plástica.

Lo que resalta como evidente en estas obras es su carácter objetual. Se desarrolló una tendencia, activa en el arte contemporáneo, que trata de destacar la calidad de objeto en la obra artística, originando la realidad pictotridimensional cuando se inserta en la pintura. El término de **cuadro-objeto** ha sido empleado de diversos modos para referirse a estos trabajos. Las obras surgen de una "experiencia plástico-cromática (más que de pintura y escultura) que conducen a la creación de cuadros-objeto".²³

Esto es lo que F. Calvo Serraller juzga como sugestiva paradoja refiriéndose a la exposición "Esculturas sobre

la pared", donde destaca la perversidad actual en la mezcla de los géneros y los medios artísticos, forzando hasta el extremo su contradicción: "...carácter pictórico de unas piezas que, a la postre, son completamente escultóricas. ...escultores-escultores que juegan a parecer pintores, fijando la inmediatez en la ironía más enriquecedoramente ambigua".²⁴

Este espacio ambiguo, que aparece latente constantemente entre la pintura y la escultura, es el que la PICTOTRIDIMENSION cubre con su realidad actual. Philip Leider lo pone de relieve en un reciente artículo en "Art in America" sobre Frank Stella: "La investigación de un trabajo de arte tridimensional que provee su propio volumen y espacio interior no ha aparecido en Stella solamente... David Smith, Donald Judd y Carl Andre, quienes conscientemente adelantaron la idea que la abstracción podría situarse por sí misma en un espacio que no era ni pintura ni escultura".²⁵

Los propios artistas, del mismo modo, advierten que estas obras pictotridimensionales suponen una alternativa plástica al desentenderse de categorizar sus obras como pintura o escultura dejando abierta la puerta a la realidad de la PICTOTRIDIMENSION: "en mi propio caso, yo no se si hago algunas piezas como escultura pintada o como pintura".²⁶

1.2.3. DEMANDA DE UNA NUEVA CATEGORIA ARTISTICA.

1.2.3.1. Agonía del género pictórico.

Una de las tendencias recientes en la construcción pictórica tridimensional ha sido el **Estructurismo**. Los relieves del Estructurismo poseen la dimensión de la escultura y el color de la pintura, pero no son ni la una ni la otra. Desde las obras estructuristas se denunciaba la obsolescencia y desgaste de la pintura y la escultura. Muchos de sus representantes consideraban al Estructurismo como un nuevo género. Lejos de considerar al relieve como una transición entre la pintura y la escultura tridimensional consideraban que "entre un cuadro pintado y un cubo escultórico no hay nada... Aunque la pintura y la escultura puedan relacionarse y referirse al mismo problema, en sí mismas son manifestaciones diferentes del problema -lo mismo ocurre con el relieve-. El relieve es una forma única con su propia individualidad".²⁷

Esta misma obsolescencia señala Simón Marchan cuando repasa la evolución de la "Nueva Abstracción" en su manifestación concreta del SHAPED CANVAS (Lienzo con forma): "La Nueva Abstracción considera por esto mismo a la pintura como un género camino de la agonía y con soluciones muy restringidas. El empleo del shaped canvas en vez del clásico soporte no hace más que prolongar su agonía".²⁸

1.2.3.2. Los artistas en la dicotomía.

Las declaraciones de los artistas, pintores o escultores, tiene una significativa relevancia mostrando su disconformidad con el tratamiento de sus obras como pinturas o esculturas, cuando no fueron concebidas como tales.

Jean Arp fue tomado por la Historia del Arte como escultor, a pesar de que se consideró a sí mismo como pintor hasta bien entrada la década de los Treinta. Sus relieves pictóricos comenzaron a aparecer por el año 1915.²⁹

Otro de los datos interesantes es la evolución en los pintores, desde sus trabajos de absoluto orden pictórico, hacia la construcción tridimensional sin abandonar aquellos objetivos pictóricos. Entre ellos cabe citar a Charles Biederman (Norteamericano) quien influyó en todos los pintores del Estructurismo: "Biederman renuncia a la pintura a favor de la construcción, pues los procedimientos pictóricos tradicionales de los artistas europeos no le satisfacen".³⁰

Y lo que corrobora más este sentimiento general, es que muchos artistas cuando inician su carrera ven los caminos trillados sobre lo que están trabajando, impulsándoles esta situación a desarrollarse dentro de los valores de orden pictotridimensional. Judy Pfaff, en una entrevista, rememora: "Había algo frustrante en ser pintora en Yale University. Parecía que nada podía ser introducido como una idea fresca porque siempre era derrumbado por la Historia. Durante mi último año comencé a realizar pequeñas piezas de instalación, las cuales no podían considerarse pinturas o esculturas".³¹

Es necesaria una categoría artística que de respuesta a la constante reclamación de los artistas por la delimitación inherente en las características de los géneros pictóricos y escultóricos. Esta urgencia se incrementa desde que

las estrechas y simplificadas visiones teóricas del arte han sido desbordadas por los nuevos hechos artísticos. Las ortodoxas clasificaciones se encuentran incapaces de manejar los nuevos acontecimientos artísticos.

1.3. CARACTERES DIFERENCIADORES DE LA PICTOTRIDIMENSION.

1.3.1. ASPECTOS FISONOMICOS.

1.3.1.1. La objetualidad tridimensional.

Aquí se halla el fundamental punto desde el cual la PICTOTRIDIMENSION emerge con autonomía. Se examinó en otro apartado el elemento definitorio que constituye cada arte, definido como APARICION PRIMORDIAL: Es la dimensión especial que cada arte engendra en su experiencia perceptiva, y que constituye un tipo especial de imagen de la realidad.

La PICTOTRIDIMENSION crea un intenso contrapunto entre la dinamicidad de la apertura tridimensional y el estatismo figurado del plano pictórico de soporte. De aquí, la especial experiencia perceptiva y creadora (en la realización) por la cual, adquiere su entidad individual frente a la pintura y la escultura.

Su característica fisonómica no se basa solamente en estar constituida por una construcción tridimensional, pues esto la identificaría como escultura. Sino que esta peculiar tridimensionalidad surge singularmente cuando al hecho pictórico se le reviste de objetualidad tangible. La realidad tridimensional de estas obras no provienen de la misma fuente de actitud espacial-ambital y dimensionadora que caracteriza a la escultura.

Todos estos trabajos pueden categorizarse desde su componente objetual que aporta, en el desarrollo de la concepción de la obra, el sentido de concretabilidad material. Ésta, se imprime en la realidad de la pieza artística, de tres modos tipológicos: extensionalmente, tridimensionalmente y volumétricamente.

1.3.1.2. Orientación frontal.

La frontalidad en la visión y contemplación de la obra es uno de los elementos comunes derivados de los elementos pictóricos que constituyen la PICTOTRIDIMENSION. Las obras reclaman ser observadas desde un limitado número de puntos de vista, generalmente concretados en la posición frontal-perpendicular a la obra. De este modo, la orientación frontal pasa a ser elemento primordial en la misma.

Si se rastrea en los análisis del trabajo de artistas involucrados en la creación pictotridimensional puede comprobarse la tendencia al mantenimiento de la frontalidad como elemento primordial y la consiguiente disposición de la obra en el plano del muro vertical. Ron Kostyniuk comenta una afirmación del crítico Nikolai Tarabukin sobre Tatlin: "...afirmó en 1923, que los relieves de Tatlin todavía demandan una frontal y, por lo tanto, estática vista".³²

Y refiriéndose a las obras de RELIEVE CONSTRUIDO de Picasso, Margit Rowell afirma: "...estas construcciones son frontales. Colgadas del muro o de pie en el espacio, no tenían la intención de ser contempladas desde todos los lados".³³ Esta característica ha sido índice común en las producciones pictotridimensionales, desde las extensionadas sobre el muro hasta las más decididamente escultóricas durante toda la posterior evolución de la PICTOTRIDIMENSION.

1.3.2. EL VACIO, IMPULSOR DE LA PICTOTRIDIMENSIONALIDAD.

1.3.2.1. Fundamentos en la concepción del vacío.

La introducción del espacio vacío, como elemento activo en el diálogo plástico de la obra, trajo consigo profundas renovaciones que consecuentemente produjeron la aparición y desarrollo de la PICTOTRIDIMENSION.

La actitud pictotridimensional es formada desde el momento que los pintores empiezan a introducir términos espaciales reales en el campo de la acción pictórica. Del mismo modo los escultores, cuando comenzaron a manejar sistematizaciones pictóricas en sus obras volumétricas, contribuyeron al desarrollo de los fundamentos de la PICTOTRIDIMENSION. **El punto común en el que coinciden ambas actitudes es el empleo de un vacío activo en la construcción de sus obras.**

Alexander Archipenko comenzó en 1909 haciendo esculturas que deliberadamente presentaban espacios vacíos. Convertía los vanos y huecos del material en realidad expresiva. Hasta entonces, en el arte occidental, el espacio vacío había sido contemplado como un agente negativo contrario a la positividad de la materia que, realmente constituía la obra escultórica. Archipenko vació el interior de la figura, logrando que el enmarcado sólido evocara el volumen desaparecido. El mismo expresaba: "Experimenté y concluí que la escultura puede comenzar donde el espacio es rodeado por el material".³⁴

Henry Moore, como escultor, interpretó el volumen clásico a través de la incorporación de los huecos en sus obras. Enfocó el volumen escultórico desde la oposición vacío-lleño, dotando de plenitud positiva la percepción del espacio negativo. Julio Gonzalez cuenta entre otra de las importantes figuras que influyeron en la revolución de la escultura con sus obras de superficies y formas alargadas de hierro envolventes del vacío. Una mayor y detenida exposición de la evolución del vacío en el desarrollo de la PICTOTRIDIMENSION será efectuada en el apartado 2.2.2..

El **Constructivismo** explotó fructíferamente la idea de la integración del espacio vacío. Sus partidarios extendieron las ideas condensándolas en manifiestos que hoy permiten ahondar en los principios estéticos y filosóficos que los

guiaban. Entre ellos El Lisitsky, describiendo El Proun, muestra la obra enfocada como un ámbito por donde desplazarse en todas las direcciones, derribando las convencionalidades pictóricas: "Hemos comprendido que la superficie de la tela ha dejado de ser cuadro, que ha pasado a ser construcción y que, como en una casa, debemos movernos alrededor, mirar hacia lo alto, escrutar hacia abajo. ...nosotros hemos empezado a movernos en la superficie de la tela hacia lo absoluto de la extensión".³⁵ Esta extensión potencia el protagonismo del vacío como elemento plástico en la realidad dialéctica de la obra: "...llevamos al espectador a través de la tela, hacia el espacio efectivo, situándolo en el centro de la nueva construcción en la extensión del espacio. El vacío, el caos, lo irracional se convierten en espacio, es decir, en orden, determinación".³⁶

Así resulta que los componentes integradores de la escultura y la pintura llegan a fundirse en una misma esencia: **la pictotridimensionalidad**. De este modo lo expresa El Lisitsky: "Hemos experimentado los primeros estadios de nuestra construcción y nos hemos dado cuenta de que el espacio bidimensional tiene la misma esencia que el espacio tridimensional".³⁴

1.3.2.2. El vacío, elemento de la PICTOTRIDIMENSION.

En Occidente se percibe el vacío como un fallo, como algo inacabado, aunque, en la evolución del arte del último siglo se observan pruebas evidentes de la existencia de una aspiración al vacío.

El concepto del vacío se halla impreso en la cultura

oriental. "El vacío es algo habitual, no sólo como ausencia, sino como inicio de algo positivo, como sustancia efectiva, de eficacia comparable a la de lo lleno, e incluso mayor que la de éste último".³⁸ Estos conceptos han ido contagiando el arte Occidental, incorporando elementos que han dinamizado la realidad de las obras.

La pintura occidental ha rechazado de manera constante el vacío y de un modo casi obsesivo. El "Horror Vacui" existente en el arte de Occidente está unido a la angustia del hombre que se vuelca en la abundancia del relleno con signos y símbolos que den respuesta en la dimensión humana a todas las inquietudes que se plantea. El vacío se presenta desprovisto de las pasiones humanas, revelando la presencia de Dios. Desde el momento que las culturas orientales, imbuídas en sentido trascendente, empezaron a influir en Occidente, el gusto por el vacío se extendió en el arte. No obstante, cuando la angustia del hombre reaparece, dominando la cultura, el "Horror Vacui" envuelve el arte en la necesidad de encontrar respuestas a través de los signos y símbolos a las aspiraciones del hombre.

El Impresionismo recogió en pintura mucha de la actitud que en las estampas japonesas los artistas estaban descubriendo. En obras impresionistas se volcaban los pintores a mantener una superficie continua sin grandes interrupciones. Pero esto todavía comprendía el universo plástico bidimensional en donde el vacío aparecía como superficie ausente de signos, algo así como reza la regla pictórica china: "En el cuadro, una tercera parte de lleno, dos terceras partes de vacío".³⁹

La característica que la PICTOTRIDIMENSION aporta es la de incorporar al espacio bidimensional pictórico un vacío real introducido en el soporte de la obra, lo cual aparece combinado, a menudo, con la construcción tridimensional sobre dicho soporte. Pero el mismo resultado aparece cuando el

vacío no está rodeado de material concreto. De hecho, la disposición del contorno irregular está añadiendo y componiendo zonas del alrededor de la obra como áreas de vacío espacial que se introducen en la obra. Analizado de otro modo, se insertan en la realidad ambital que rodea a dicha obra, elementos corpóreos que atrapan el vacío de alrededor, convirtiéndolo en elemento signifiante en la totalidad de la expresión de la obra.

1.3.3. EL MARCO, ELEMENTO EXPRESIVO-PLASTICO.

Como se ha visto, la PICTOTRIDIMENSION incorpora al espacio bidimensional pictórico un vacío real introducido en el soporte de la obra. Ese vacío existente en el interior o en los bordes externos de la obra modifica las características del tradicional marco. Ya, incluso, desde el momento que la PICTOTRIDIMENSION aparece como un objeto -elemento de la realidad que contiene en sí mismo los datos de función y finalidad individualizada y diferenciadora- la necesidad del enmarcado, con su directa referencia al cuadro pictórico, desaparece.

1.3.3.1. Función del marco.

1.3.3.1.1. **EL MARCO, ENVOLTURA NECESARIA.** La pintura ha llegado a caracterizarse como un arte con sus unidades lingüístico-comunicativas bien definidas gracias al marco, elemento que aislaba y diferenciaba la pintura del fondo donde se colocaba.

El marco ha existido como elemento material desde la pintura, unido a la realidad del espacio cuadrangular de lo pictórico. Funcionaba en su misión de proteger la pintura, resaltarla de obras y objetos vecinos, y ser una llamada de atención para no pasar inadvertidamente frente al cuadro.

El hecho objetivo de delimitar una superficie encerrando la imagen, esta noción de cuadro cerrado y estrictamente delimitado por un trazo lineal, parece surgido de la cultura occidental. En otros espacios culturales no se han esforzado en separar el cuadro del fuera del cuadro, y cuando lo hacían ese cuadro podía acercarse a cualquier forma geométrica. "El cuadro con forma mayormente rectangular es un puro producto de la civilización técnica occidental, sin duda asociado con el empleo generalizado de la perspectiva y la racionalidad geométrica".⁴⁰

Es iluminador como en el lenguaje francés no existe diferenciación entre las palabras: cuadro y marco. Ambos significados son referenciados en la palabra cadre. Los conceptos de pintura y marco han ido envolviéndose y uniendo en una misma significación: El cuadro precisaba de su marco para ser expuesto. Tanto es así que la imagen final debía su resultado definitivo a la fusión en una unidad significativa interrelacionada.

1.3.3.1.2. **EL MARCO EN SU FUNCION ESCULTORICA.** La pintura se ha visto ligada, por la necesidad de la demarcación de su superficie, al marco o a la creación material concreta de sus bordes-contornos. La escultura, sin embargo, mantiene en sí misma la ley interna que la rescata de la confusión indiferenciada, encerrando sobre sí la energía, la tensión del espacio.⁴¹

Según Gillo Dorfles, el cuadro, en las tendencias informalistas, sólo alcanzaba forma propia despegándose del magma indiferenciado de lo informe, cuando a través del marco adquiría la cualidad de una Gestalt totalmente aislada del resto del ambiente.³⁹ Así, el marco aparece dotado de características de intervalo, posibilitando a la obra de un resalte sobre el indiferenciado fondo. Gracias al marco como pausa e intervalo, se percibe mejor esa imagen pictórica.

La simplista comparación del marco pictórico con el pedestal escultórico no deja de contener cierta visión de la similitud en los efectos que cada uno de ellos realizan sobre las obras, pero está lejos de revelar la auténtica significación. Albert E. Elsen afirma: "Cuando los escultores como Rodin y Brancusi habían removido bases y pedestales de sus esculturas, eliminaban así el equivalente al marco de la imagen".⁴³ No es tan apropiada esta comparación; la escultura posee en sí su propia autonomía frente al ambiente al ser un ser entre los seres. El pedestal contribuía a magnificarla, a dotarla de un rango distintivo o un punto diferenciado de vista.

A veces el marco también ejercía esa misma función: dotado de apariencia escultural, aportaba un carácter especial al cuadro en el que iba ensamblado, uniéndose al mismo de modo permanente.

1.3.3.2. Evolución en la emancipación del cuadro.

1.3.3.2.1. **EL MARCO LIGADO A SU CUADRO.** Los artistas mantuvieron la construcción del espacio pictórico teniendo como base de referencia la vertical y horizontal del marco, que normalmente conserva las direcciones principales del mundo físico.⁴⁴ Aquí radica la interrelación inseparable de la pintura y el marco.

Retrocediendo al Renacimiento Italiano es posible contemplar de qué modo tan extenso los marcos eran diseñados para una pieza concreta pictórica. Ha sido en los años posteriores, con sus cambios de emplazamiento y con una falta de visión en la actividad museística, que los cuadros han sido desprovistos de sus originales enmarcados. Una reciente exposición en el Metropolitan Museum of Art ha permitido contemplar la extensión alcanzada por el marco profusamente construido en la mitad del siglo XVI. "En Florencia no era nada raro para los arquitectos y escultores volcar su fantasía en el diseño del marco".⁴⁵

Estos marcos están compuestos de elementos arquitectónicos, como si de retablos y portadas de edificio se trataran. Tallados o esculpidos entre orlas y figuración renacentista, los marcos aparecen con presencia absolutamente escultórica, dotando a la obra pictórica de un componente que lo envolvía y se ajustaba a él formando una unión permanente.

Aunque permanentemente unidos a la obra, el carácter de estos marcos no parecen contener a pesar de todo una inherente indisolubilidad en la construcción de la obra.

1.3.3.2.2. **EMANCIPACION DEL CUADRO.** El marco en el Renacimiento cumplía una función esencial desde que la acción narrativa se desarrollaba justamente dentro de los

límites del mismo. En los cuadros renacentistas todo ocurría dentro del recuadro marcado. El Barroco trajo un nuevo modo compositivo: la composición se expandía más allá de los límites del marco. La acción que era narrada en la pintura tenía visos de secuencia y remitía la escena que estaba teniendo lugar a un exterior más allá del cuadro. Claros ejemplos son los conocidos cuadros de las Hilanderas y las Meninas de Velázquez.

A pesar de todo, el marco ejerció fuerte influencia hasta el advenimiento del movimiento Constructivista, bien entrado el siglo XX. En el Impresionismo, los pintores tenían todavía presente el marco porque era necesario para integrar la superficie y recordar al ojo que el cuadro era plano. Había que recurrir al contorno de la superficie para indicarlo. Esta superficie hipersensible obligó a Cezanne a recurrir a un dibujo y un diseño más geométricos que los de los viejos maestros para mantenerla plana, al haber desaparecido la ilusión escultórica: "sólo se podía impedir que los bordes irrumpieran en esta superficie atirantada manteniéndola regular y casi geométrica, de modo que hiciese eco más insistentemente a la forma del marco".⁴⁶

El Lisitsky, en su escrito sobre el Proun, comenta acerca de la pintura suprematista: "...con todo su carácter revolucionario la tela suprematista seguía aún dentro del ámbito de una concepción típica del cuadro".⁴⁷ Seguía manteniéndose la concepción pictórica que solicitaba el marco.

Donde empezaron a darse pasos de despegue respecto al marco fue en la antigua pintura rusa. Los iconos, que después influirían en los artistas del relieve construido, eran realizados en una perspectiva invertida que coloca al artista y al espectador en el interior del cuadro. No son "como el cuadro renacentista ventana al mundo, sino un espacio organizado en forma autónoma, cerrado en una autodefinición propia, y que por lo tanto no necesita marco".⁴⁸

La necesidad de la utilización del marco se invirtió progresivamente a lo largo de la historia de la pintura de este siglo. A medida que el cuadro iba objetualizándose y destacando por sí mismo de la pared, y el espacio pictórico no precisaba del marco para potenciarse, el marco fue perdiendo su función sostenedora de la imagen pictórica.

1.3.3.3. Absorción del marco por la PICTOTRIDIMENSION.

1.3.3.3.1. REALIDAD ESCULTORICA DEL MARCO. El marco aparece como uno de los elementos que surge en la PICTOTRIDIMENSION con independencia, incorporándose a la dinámica expresiva del mismo. La propia realidad de la obra pictotridimensional lleva consigo la absorción del hecho escultórico del marco. El desarrollo de espacios vacíos y componentes tridimensionales en la extensión de la obra impulsa a la PICTOTRIDIMENSION a emanciparse del marco al existir por sí misma como objeto despegándose de la pared. Todo esto fomenta la desaparición o absorción del marco en las obras pictotridimensionales.

No siempre desaparece el marco. Una especial situación se produce cuando existe. El marco deja de cumplir absolutamente su clásica misión de protección, resalte y diferenciación de la obra, pasando a incorporarse como un componente más en la totalidad de la expresión de la obra. El marco comienza a introducirse en la propia obra, a crecer y resultar inclusive de gran importancia para el total conjunto estético formado por el elemento central y lo que lo bordea. Llega a fundirse, a veces, en la propia obra, manteniendo su clásica disposición.

1.3.3.3.2. **EL MARCO INTRODUCIDO EN LA OBRA.** Cuando el marco se introduce en la obra, bien por sus caracteres formales o bien por su colocación física dentro de la obra, se incorpora una fisonomía muy generalizada dentro del arte pictotridimensional: la realidad constructiva material íntimamente ligada con elementos pictóricos.



Greg Constantine. "Precipitous Picasso", acrílico/lienzo y madera, 110x117x11 cm., 1989.

Unos cuantos ejemplos ayudarán a ilustrar estas cualidades de la PICTOTRIDIMENSION. Greg Constantine realiza unas obras donde se limita a presentar retazos de famosas pinturas de distintas épocas, agrupándolas con muy diferentes marcos cada una. Una de las obras más extremadas en su concepción es "Precipitous Picasso" donde se restringe a la utilización de una sola imagen famosa, presentando sus trozos compuestos destacando el elaborado marco. Esto muestra el significativo desplazamiento de la atención sobre el marco convirtiéndolo, con su removimiento y reagrupación, en el verdadero protagonista de la obra.

Gladys Triana concibe en sus obras el reforzamiento del vacío componiendo una agrupación en forma de collage en la zona céntrica, produciéndose una serie de vacíos que rebordearán el núcleo del conjunto expresivo. El marco, aquí formado de un vasto elemento rectangular de madera, es el promotor de este vacío. Sobre el marco, jugando a dinamizar y resaltar la propia presencia se encuentran añadidos diferentes marcos típicos labrados, dispuestos alternativamente, dejando ver la madera donde se apoyan, y situados desplazándose hacia el exterior del cuadro rompiendo la tradicional tensión de encerramiento que el marco poseía.



Gladys Triana. "Object proximity", técnica mixta, 218x117 cm., 1985-1989.

En su cuadro "Sonrisas de esperanza", Ramón Almela aporta una especial visión del desplazamiento del marco, convirtiéndolo en elemento primordial de la constructividad expresiva de la obra. Dos paneles rectangulares muy alargados



dos de madera quedan separados entre ellos por un pequeño enmarcado, vacío, de madera. Este rectángulo actúa separando los dos paneles que en un principio estuvieron unidos. Su desplazamiento vertical, además de horizontal, aporta a la obra su estructura básica. El marco exterior, que debería ajustar en el contorno de la obra, se halla descentrado y elevado, adquiriendo un rango decisivo en la percepción de la obra.

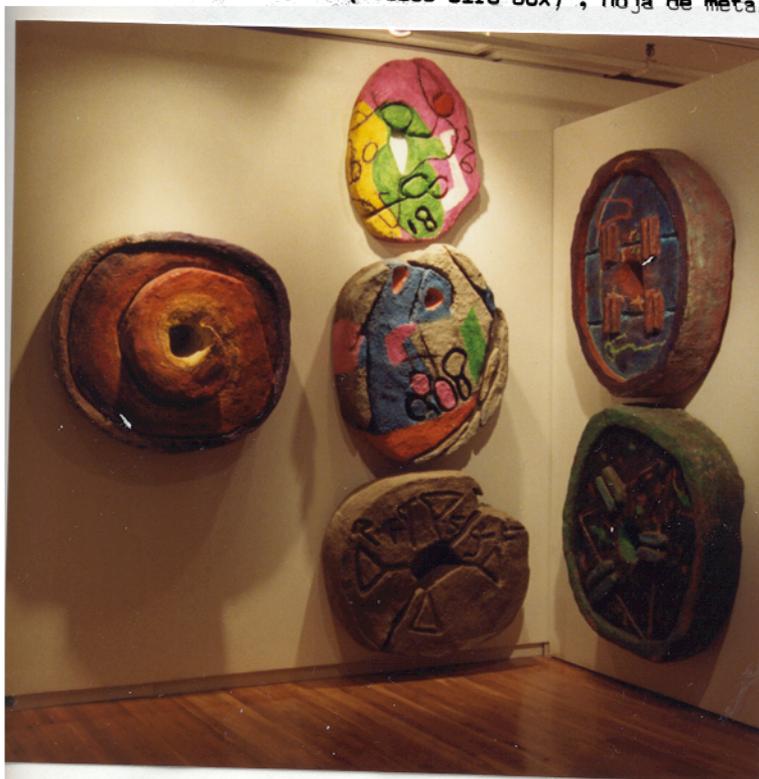
Ramón Almela. Sonrisas de esperanza, óleo/aglomerado, 222x121 cm., 1987.

1.3.3.3.3. EL MARCO FUNDIDO CON LA OBRA. Existe una actitud que aparece muy extendida en relación al sistema de tratamiento del marco por la PICTOTRIDIMENSION: la fusión de la propia obra con el marco. En la obra pictotridimensional esa estructura rectangular del marco se uniforma por medio del color y del tratamiento textural con los elementos centrales de la misma.

Robert Therrien en su "Yellow bird box" realiza una ejemplar sintetización de esta actitud. Construída toda ella de hoja de metal, un relieve del grafismo simplificado de un pájaro pintado de negro aparece en el centro de la obra, nada más. El fondo, de un amarillo liso de esmalte, se extiende hasta el marco que lo cobija.



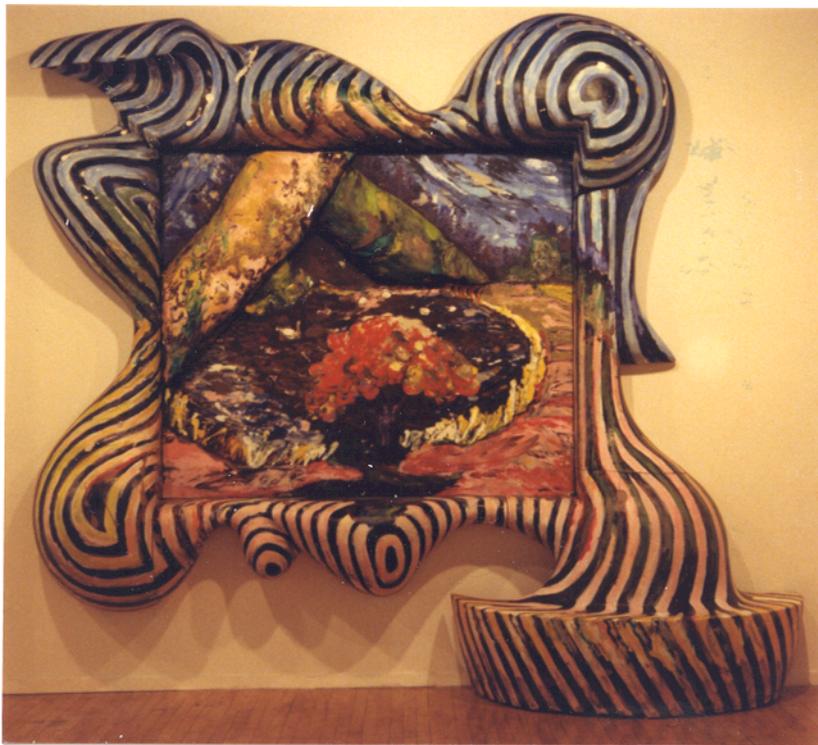
Therrien. "No title (Yellow bird box)", hoja de metal y esmalte, 240x285x20, 1990



En esta misma línea, aparecerían algunas de las obras de Paul Savitt de aspecto absolutamente volumétrico. Sus variaciones con ésta "wheel" le llevan a enmarcar algunas con esa envoltura en circunferencia que abarca el círculo de la obra y se une indisolublemente a ella.

Savitt. "wheel", técnica mixta/lienzo, 100x100x25 cm., 1983.

Una particular y singular presentación del marco como elemento expresivo de la obra la realiza Marcia Gygly King. En su "Long Island Burning Bush". Como en casi todos sus trabajos, se expresa en las amplias formas con las que construye el marco. Enormes y retorcidos volúmenes se desplazan, rebordeando la obra central, conjugados con los ritmos estructurales del interior. La obra se impone desde su marco, resultando en una completa absorción por parte del mismo del componente pictórico central.



Marcia Gygly King. "Long island burning busch", óleo/lienzo y técnica mixta en marco, 317x360x85 cm., 1989.

CITAS BIBLIOGRAFICAS
CAPITULO 1.

- 1 Stella, Frank.: Working Space, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, Pág. 10
- 2 Marchán, Simón.: Del arte objetual al arte de concepto, Madrid, Alberto Corazón, 1972 (2^a ed. 1974), Pág. 165
- 3 Vasarely, Victor.: Plasti-cité. L'oeuvre dans votre vie quotidienne, Castermann, 1970, Pág. 124. Extraído de S. Marchán.
- 4 Francastel, Pierre.: Pintura y sociedad, Madrid, Cátedra, 1984.
- 5 Langer, Susanne.: Los problemas del arte, Buenos Aires, Infinito, 1957, (1^a ed. español 1966), Pág 85
- 6 Langer, Susanne.: Op. cit. pág. 86
- 7 Dabrowski, Magdalena.: Contrastes de Forma, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, Pág. 217
- 8 Langer, Susanne.: Op. cit. pág. 89

- 9 Dorfles, Gillo.: Simbolo comunicaci3n y consumo, Barcelona, Lumen, 1962 (2^a ed. 1975), P3g. 192
- 10 Langer, Susanne.: Op. cit. p3g. 92
- 11 Salabert, Pere.: (D)efecto de la pintura, Barcelona, Anthropos, 1985, P3g. 103
- 12 Dorfles, Gillo.: El devenir de las artes, Fondo de Cultura Economica M3xico, 1963 (2^a ed. 1982), P3g. 53
- 13 Elsen, Albert.: Origins of modern sculpture, New York, Braziller, 1974, P3g. 109
- 14 Kostyniuk, Ron.: The evolution of the constructed relief, Calgary, 1979, P3g. 9
- 15 Rowell, Margit.: The planar dimension, New York, Guggenheim Museum, 1979, P3g. 26
- 16 Rowell, Margit.: Op. cit. p3g. 9
- 17 Kostyniuk, Ron.: Op. cit. p3g. 27
- 18 Elsen, Albert.: Op. cit. p3g. 151
- 19 Rowell, Margit.: Op. cit. p3g. 156, extraído del cat3logo de C3sar Domela, Van der Marck, Galerie d'Am3caurt, Par3s, 1977
- 20 March3n, Sim3n.: Op. cit. p3g. 193
- 21 Atkins, Robert.: Art speak, New York, Abbeville Press, 1990, P3g. 82
- 22 Rowell, Margit.: Op. cit. p3g. 26
- 23 Dorfles, Gillo.: Naturaleza y artificio, Barcelona, Lumen, 1968 (1^a ed. espa3ol 1972), P3g. 70
- 24 Calvo Serraller, F.: Esculturas sobre la pared, "El pa3s" Noviembre 1986.
- 25 Leider, Philip.: Shakespearean fish, "Art in America", Octubre 1990, P3g. 184
- 26 Smith, David.: aparecido en "Art in America", Octubre 1990, P3g. 176
- 27 Rickey, G.: Constructivism, origins and evolution, Londres, Studio Vista, 1967, P3g. 118
- 28 March3n, Sim3n.: Op. cit. p3g. 105
- 29 Elsen, Albert.: Op. cit. p3g. 109
- 30 Dabrowski, Magdalena.: Op. cit. p3g. 260

- 31 Pfaff, Judy.: catálogo exposición "10,000 things", New York, Holly
Holly Solomon Gallery, 1988.
- 32 Ron Kostyniuk.: Op. cit. pág. 18
- 33 Rowell, Margit.: Op. cit. pág. 11
- 34 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 98
- 35 Varios autores.: Constructivismo, Madrid, Alberto Corazon,
1973, Pág. 54
- 36 Varios Autores.: Constructivismo, Op. cit. pág. 55
- 37 Varios Autores.: Constructivismo, Op. cit. pág. 55
- 38 Dorfles, Gillo.: El intervalo perdido, Barcelona, Lumen,
1980, (1ª ed. español 1984), Pág.35
- 39 Gauthier, Gay.: Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido,
Madrid, 1986, Pág. 45
- 40 Gauthier, Gay.: Op. cit. pág. 23
- 41 Albrecht, Hans.: Escultura en el siglo XX, Barcelona, Blume,
1981, Pág. 101
- 42 Dorfles, Gillo.: El intervalo perdido, Op. cit. pág. 75
- 43 Elsen, Albert.: Op. cit. pág. 120
- 44 Torán, Enrique.: El espacio en la imagen, Madrid, Mitre,
1985, Pág. 144
- 45 Rusell, John.: Picture this: Frames without paintings at the Met,
"The New York Times", Junio 1990.
- 46 Greenberg, Clement.: Arte y Cultura, Barcelona, Gustavo Gili, 1983
- 47 Varios Autores.: Constructivismo, Cp. cit. pág. 52
- 48 Calabrese, Omar.: El lenguaje del arte, Barcelona, Paidos,
1987, Pág. 191

ABRIR CAPÍTULO II

