

# ***Historia del Arte contemporáneo y materialidad***

Carmen Bernárdez Sanchís

Con motivo del seminario:

*Nuevos materialismos*

Conferencia de Carmen Bernárdez

*¿Es pegajosa la materialidad?*

*Nuevas concepciones y usos de la materia en las prácticas artísticas*

Del 17 de enero al 23 de mayo, 2018

**Organizado por:**

Museo Reina Sofía y

Máster universitario en Hª Arte Contemporáneo y Cultura Visual

(UAM, UCM)

**En el marco de:**



***Historia del Arte contemporáneo y materialidad***

Carmen Bernárdez Sanchís

Universidad Complutense de Madrid

Texto correspondiente a las páginas 219 a 271 de la siguiente publicación:

Molina, Álvaro (editor), *Historia del arte en España*,

Madrid, Ediciones Polifemo, 2016

ISBN: 978-84-16335-24-4

En las páginas que siguen voy a proponer una reflexión sobre uno de los aspectos que, en principio, estarían orgánicamente vinculados a la Historia del Arte: la constitución material del objeto artístico que estudiamos. Sabemos que la principal tarea de nuestra disciplina es el estudio de las obras de arte y que, dentro de este marco general, las posibilidades de llevar a cabo este estudio se han ido ampliando en diferentes direcciones metodológicas a lo largo del tiempo. La obra de arte es una entidad compleja que prácticamente siempre posee un cuerpo material. Ese cuerpo vehicula el conjunto de acciones cognitivas y creativas y las interacciones contextuales que hacen posible su producción, circulación, aprehensión y recepción. A pesar de ello, constatamos que la Historia del Arte a menudo desatiende o ignora el factor de materialidad de la obra, prefiriendo estudiarla casi sin tener en cuenta su presencia física y considerando suficientemente válido un análisis que, en realidad, no va más allá de su superficie, en tanto imagen, y apenas mencionando los elementos que han hecho posible su realización. Esos elementos no son solo sustancias y meros procedimientos de taller, de oficio manual como resumía con ironía Eva Lootz, una artista especialmente consciente de las implicaciones de la materialidad:

Nada de aceites de linaza y cola de conejo, ni gredas al baño María y turbulencias de pigmento en trementina. ¿Acaso no salta a la vista cómo en Occidente en vez de una idea ágil del vacío arrastramos un concepto pegajoso de sustancia? (Lootz 2007: 105).

#### *EL PUNTO DE VISTA*

Estudiando la materialidad nos aproximamos a la praxis de hacer, esto es, a la actividad creativa y productiva del artista, así como a la actividad receptiva y también creativa del espectador, enfocando una doble componente destacada por el sociólogo Pierre Bourdieu:

la historia de los instrumentos de percepción de la obra es el complemento indispensable de la historia de los instrumentos de producción de la obra, en la medida en que toda obra está, en cierto modo, producida dos veces, una por el creador y otra por el espectador, o mejor, por la sociedad a la que pertenece el espectador (Bourdieu y Darbel 2003: 82).

Podríamos decir que estamos abordando territorios no muy atendidos por la Filosofía occidental, tradicionalmente reacia a ocuparse de las tareas empírico-prácticas del mundo. En cierto modo nuestra propuesta podría integrarse mejor en una “filosofía de la acción o disposicional” según Bourdieu (1997:7) o de las “artes de hacer” de Michel de Certeau (2000) aunque también, sin duda, en la historia cultural. En este sentido el historiador británico Peter Burke señalaba el cambio de modelo historiográfico de la llamada “Nueva historia”, interesada no solo por las cuestiones tradicionales (los hechos de la política, la historia militar), sino también por cualquier actividad humana (la limpieza, la niñez, el cuerpo, etc.) Así, “aquello que antes se consideraba inmutable, se ve ahora como una «construcción cultural» sometida a variaciones en el tiempo y el espacio” (Burke 1996:14). Extrapolando este concepto a nuestro campo de estudio, podemos considerar que la materialidad normativa legada por la tradición era respetada y transmitida como un valor absoluto. En cambio, en la época contemporánea se toma conciencia de que es una construcción cultural variable y relativa.

Lo que Burke llama “historia desde abajo”, la historia de la vida cotidiana, podría incluir las técnicas artísticas y la manipulación de materias; también la vida de los objetos. A este respecto el

filósofo francés François Dagognet (1996), reclamando la atención hacia éstos, definía su posicionamiento como *Philosophie à l'envers* (filosofía del revés), por su deseo de pensar los objetos y los materiales, considerados siempre como aspectos menores sin vinculación con el centro de atención de la Filosofía: el sujeto. También es cierto que esta metodología que proponemos conocería y podría compartir algunos conceptos de la Filosofía de la tecnología, desarrollada por Ernst Kapp, Lewis Mumford, en parte Heidegger y, en la actualidad, Carl Mitcham, entre otros<sup>1</sup>. Pero las líneas de trabajo más puramente ingenieriles estarían más alejadas de nuestra opción, que es histórica y por ello más cercana a Mumford. Resultan asimismo interesantes las aportaciones de la reciente “Estética difusa” formulada por algunos filósofos italianos (Francalanci 2010).

Este recorrido por la materialidad aborda las obras de artes plásticas contemporáneas, pero la reflexión podría ir más allá. La cuestión de los límites no está prefijada, porque la época contemporánea ha ampliado los lenguajes artísticos y sus soportes. Hablamos pues de los procesos de producción de pintura, escultura, dibujo, instalaciones, obras multimedáticas y objetos, pero también de otros artefactos utilizados por los artistas y que proceden de múltiples ámbitos, como elementos de juego, actividades cotidianas, el trabajo y cualquier material y/o objeto con sus ciclos de uso, consumo, desgaste y desecho. No vamos a tratar aquí de técnicas artísticas, pero sí es preciso apuntar ahora la estrecha relación que existe, y es obvia, entre materialidad y técnicas. La materialidad tal como la estudiaremos no quiere asumir el ejercicio positivista de una mera taxonomía de productos químicos, textiles o pigmentos; no apela fenomenológicamente a la inmediatez de la percepción, sino que va más allá. Desde luego, no pretende suprimir el análisis crítico e ideológico, ni impugnar la relevancia del lenguaje. Ante los sucesivos “giros” (*turns*) que han tenido lugar en el pensamiento occidental desde los años sesenta —el giro lingüístico, el giro icónico, el giro afectivo y el giro al objeto—, el estudio propuesto aquí no pretende desbanicar nada sino, en la medida de lo posible, integrarlos crítica y adecuadamente. Aunque recientemente se han presentado así por Martínez Luna (2013: 1-2):

La cuestión es si el desplazamiento de ese logocentrismo conduce necesariamente a desalojar al lenguaje del análisis y, como cabría esperar, girarlo hacia una noción de presencia —que gravita en torno a otras, como la inmediatez, el poder de las imágenes o la capacidad de agencia de los objetos— en la que se considera que se agota el significado, permaneciendo este en alguna medida inabordable, ubicado en la esfera fenomenológica de la materialidad, del cuerpo, de experiencias al fin inexpresables.

No creo que lenguaje, análisis, presencia y materialidad sean elementos irreconciliables, y la materialidad no es inexpresable. Posee resonancias que nos llevan a ver de otra manera las condiciones de producción, las de percepción, las procedencias geográficas y sus redes comerciales, sus usos mitológicos, sociales, de gusto y políticos, discursivos, de género, postcoloniales...; así como su consideración práctica, económica y cultural, su disponibilidad y sus propiedades, en un objeto artístico que se refunda cada vez que el observador hace su interpretación de él. La obra de arte es un conjunto relacional de aspectos, desde los más espirituales y conceptuales a los más materiales. De la misma manera, la Historia del Arte podría compartir ideas manejadas por otros ámbitos del saber. Familiarizarse con conceptos y aproximaciones a la materia procedentes de campos diversos, utilizándolos como herramientas para una comprensión ampliada de la

---

<sup>1</sup> Francastel (1990); Heidegger (1997), particularmente el capítulo “La pregunta por la técnica” (pp. 117-154); Kapp (1877); Mitcham (1989); Mumford (1968 y 1998); Simondon (2007).

materialidad. Esta apertura es acorde con la de la Nueva historia, y su peripecia similar a la que con ironía señalaba el historiador francés Lucien Febvre:

Si son ustedes historiadores, no pongan el pie aquí: esto es campo del sociólogo. Ni allá: se meterían ustedes en el terreno del psicólogo. ¿A la derecha? Ni pensarlo, es el delgeógrafo... Y a la izquierda, el del etnólogo. Pesadilla. Tontería. Mutilación. ¡Abajo lostabiques y las etiquetas! Donde el historiador debe trabajar libremente es en la frontera, sobre la frontera, con un pie en el lado de acá y otro en el de allá (Febvre 1982: 228).

#### *UNA MATERIALIDAD "DESMATERIALIZADA" (SI ESO ES POSIBLE)*

Situados en la materialidad el primer paso es tomar conciencia de las palabras que definen los conceptos que manejamos, pues se acuñan, transmiten e interpretan de manera que no siempre arrojan luz sobre los significados propuestos. El lenguaje se puebla de polisemia y significantes contaminados o compartidos. Vale la pena recordar aquí algunos propios de nuestro campo de estudio: la palabra técnica puede entenderse como procedimientos de hacer manuales o artesanales, o como desarrollo tecnológico (mecánico, maquínico, electrónico, etc.); restauración no solo se refiere a las intervenciones reparadoras en las obras de arte, sino también a la gastronomía; conservación incluye, en el ámbito del museo, la tutela, estudio e inventario de bienes culturales, pero también, aunque en manos de profesionales de distinta formación, la disciplina técnico-científica de laboratorio. Como se ve, a veces manejamos términos no suficientemente matizados, prestados de otros ámbitos. Con la materialidad sucede algo así, ya que se trata de un objeto de estudio compartido por las ciencias puras, las aplicadas, las antropológicas y sociales, la Filosofía, etc., con la consiguiente proliferación de términos científicos que acaban por oscurecer el significado pretendido, como señala el antropólogo social Timothy Ingold a raíz de presenciar una sesión titulada "Materialidad" en un congreso de Antropología:

The session was entitled 'Materiality', and included presentations on such topics as 'Immateriality', 'For a materialist semiotics', 'Materiality and cognition', and 'Praxeology in a material world'. These presentations were overflowing with references to the works of currently fashionable social and cultural theorists, and expounded in a language of grotesque impenetrability on the relations between materiality and a host of other, similarly unfathomable qualities, including agency, intentionality, functionality, sociality, spatiality, semiosis, spirituality and embodiment. Not one of the presenters, however, was able to say what materiality actually means, nor did any of them even mention materials or their properties (Ingold 2007: 2).

La materialidad además ha recibido acepciones varias en el uso coloquial del lenguaje, a menudo simplificadoras y cargadas de prejuicios:

We may want to refute the very possibility of calling anything immaterial. We may want to refuse a vulgar reduction of materialism to simply the quantity of objects. But we cannot deny that such colloquial uses of the term materiality are common (Miller 2005: 4).

Otro problema puede ser el aludido por James Elkins para quien no es fácil hablar de materialidad y su entendimiento no inmediato, siendo preciso manejar una terminología específica:

It takes time to experience and articulate the materiality of artworks, but academic discourse prefers its insights to come quickly. Real materiality –meaning the sense of matter and substance experienced by artists– does not yield many ideas per page or per day. Like other disciplines, art history and art theory prefer continuous streams of insights and ideas, and so they consider only general aspects of materiality (Elkins 2008: 7).

Sobra decir que el artista no los ve así. La obra *Lista de verbos* (1967-68, MoMA) del escultor Richard Serra, consiste en un papel sobre el que escribió a mano los verbos definidores de sus nuevas tareas escultóricas con los materiales: enrollar, plegar, acortar, retorcer, partir, quitar, abrir, gotear, curvar, colgar, reunir, descartar, cerrar, laminar, expandir, etc.

Es cierto que para reflexionar sobre la materialidad habría que saber discriminar y conocer los procedimientos técnicos y su terminología específica, para producir con todo ello un conocimiento relevante que sumar a nuestro análisis histórico-artístico. Deberíamos saber qué conceptos y términos hemos de manejar cuando hablamos de materialidad, sobre todo ante obras contemporáneas en las cuales, muchas veces, no sirve de nada hablar de composición, expresión, estilo, forma, perspectiva, línea, representación, imagen, símbolo, belleza, proporción, canon... Por el contrario, deberíamos hablar de espacio, tiempo, transformación, estado, resistencia, deterioro, magnitud, tensión, movimiento, versatilidad, penetrabilidad, continuidad o discontinuidad, inercia, entropía, desorden, complejidad, etc. Y en muchos de estos conceptos la materialidad va implícita.

Esta capacidad de elaborar una obra a partir del lenguaje la hallamos preferentemente en el arte conceptual, pero tanto en el aludido listado de Serra, como en las obras *Cartas de colores* (2007) y *Terminologías básicas del color* (1998-2015) –listados de cartas de colores industriales o de nombres de colores–, del artista catalán Ignasi Aballí, participan en un diálogo íntimo con los instrumentos de trabajo nomenclaturas que evocan acciones y materias insertas en el proceso creativo, además de en la semántica y en la representación. Pero, más allá de las palabras, podemos constatar cómo para muchos artistas la materia “bruta” había de ser transustanciada, metamorfoseada en otra cosa. Reducir la materialidad de la materia era un propósito heroico pero necesario. Las abstracciones de Malevich, Kandinsky o Mondrian perseguían una pintura pura, desmaterializada, para acceder a un orden superior de experiencia espiritual. Un objetivo diferente perseguían (y persiguen) las obras “desmaterializadas” del arte conceptual. Parece que hemos pasado de minimizar la relevancia de la materialidad, a directamente suprimirla. En 1973 la historiadora estadounidense Lucy Lippard publicó *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, hoy un clásico del arte conceptual. En las primeras páginas definía lo material simplícidamente, vinculándolo a lo efímero y de poca entidad a pesar de que, en el desarrollo del libro, son muchas las referencias a los materiales por parte de los artistas estudiados. La autora lo expresaba en estos términos

Para mí, el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o “desmaterializada” (Lippard 2004: 8).

Lo que es un hecho es que en los años sesenta y setenta se produjo un cambio de paradigma respecto a la tradición de las Bellas Artes: la materialidad no era relevante, pero no desaparecía totalmente, ya que adquiría connotaciones nuevas, podía ser un soporte ocasional desechable y sustituible, sin atributos específicos. Se sustituía el “objeto de experiencia espacial” por “una definición lingüística: la obra como proposición analítica” (Buchloh 2004:168). En realidad, la desmaterialización es una metáfora, pues en puridad no es posible, porque las materias nos rodean y nos constituyen a nosotros y a nuestro entorno inevitablemente. Entonces ¿de qué hablamos cuando hablamos de desmaterialización? Posiblemente un ejemplo radical sería el enunciado en uno de los *Statements* del artista conceptual norteamericano Lawrence Weiner:

(1) The artist may construct the piece.

(2) The piece may be fabricated.

(3) The piece need not be built.

Each being equal and consistent with the intent of artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership (Weiner 1968)

La obra, según el punto 3, no tiene que ser realizada físicamente, es suficiente la operación mental, así que hablamos de una obra sin cuerpo, alojada en el lenguaje, en la pura intencionalidad. Las obras aparentemente desmaterializadas o inmateriales, por el hecho mismo de llevar ese nombre evocan su contrario, lo material y es preciso recordar que la ampliación exponencial de los materiales en el arte contemporáneo parece contradecirse con el descrédito de éstos en el discurso teórico. Así como Weiner propone que es suficiente la intención del artista, y no lo es la realización física —no olvidemos los actos precursores, como el duchampiano de designar un objeto común como obra de arte, o el de Yves Klein definiendo el espacio vacío como tal—, en las últimas décadas hemos asistido a una desvalorización de la condición física y material del arte.

Hoy hablamos de desmaterialización o inmaterial en el contexto de los medios tecnológicos, solo aparentemente inmateriales, que son el resultado del capitalismo “postfordista”, en el que los instrumentos de producción y los resultados no son las cadenas de montaje ni los productos físicos, sino las redes sociales, las comunicaciones y los dispositivos telemáticos de información, el mundo digital y las más sofisticadas tecnologías. No olvidemos que el sistema económico se fundamenta hoy en el capital inmaterial —capital humano, capital de conocimiento e información, también llamado capitalismo cognitivo. Como resultado de todo ello han surgido nuevos formatos, artefactos y experiencias ajenos a los soportes y materias de siempre, y las prácticas artísticas, como es lógico, se han adentrado en las múltiples posibilidades que ofrecen, generando propuestas denominadas inmateriales que, de paso, constituyen nuevos materiales de archivo y de exposición en los museos actuales (Krysa 2006) . Pero aun las reproducciones digitales más intangibles (Stevens 2012), o las experiencias efímeras poseen o acaban registrándose en soportes con tipos diferentes de materia: fotones, electrones, cinta magnética, fibra óptica; todos son materia como el hierro o el óleo, la energía invisible es materia.

Desde los años setenta y ochenta del siglo XX se propone el estudio de la imagen como línea de investigación desde nuevas premisas, revolucionando las metodologías tradicionales y provocando posicionamientos muchas veces encontrados sobre los lindes y competencias de la Historia del Arte, la teoría de la imagen, los estudios culturales y la cultura visual. En 1996 la revista estadounidense *October* publicó los resultados de un cuestionario sobre cultura visual que fue traducido al castellano y publicado en 2003 en el primer número de la revista española *Estudios Visuales*. Teóricos, historiadores y críticos de arte respondieron con diferentes propuestas, entre

ellas a favor y en contra de la cultura visual; Carol Armstrong aludía a la materialidad en estos términos:

La cultura visual es la predilección por la imagen incorpórea, y con ella una desconfianza hacia la dimensión material de los objetos culturales, de tal forma que considerar, valorar o bien disfrutar de la materialidad de un objeto elaborado es ejercitar el fetichismo de la antigua Historia del Arte y, por lo tanto, dejarse vencer por las fuerzas del mercado, por la política de los cánones, y por las estructuras de la dominación social y sexual que le acompañan [...] la dimensión material del objeto es, desde mi punto de vista, al menos potencialmente un lugar de resistencia de lo irreductiblemente particular, y de lo subversivamente extraño y placentero [...] un fondo de oclusión dentro del suave funcionamiento de los sistemas de dominación, incluidos el mercado, las estructuras de pensamiento jerárquicas, y los posicionamientos del sujeto: un fallo en la web mundial de imágenes y de representaciones (Armstrong 2003: 85-86).

Este reproche que Armstrong detecta en tendencias recientes que rechazan la dimensión material vinculándola directamente a la fetichización, el mercado, los cánones y las estructuras de dominio, ha sido una especie de estigma con el que ha de enfrentarse quien quiere proponer el estudio de la materialidad. Es cierto que la desmaterialización —o la pretensión de crear obras inmateriales— se puede entender como una forma de resistencia a la reificación de la obra de arte, a su sacralización y mercantilización, tanto por parte del museo como del mercado, sobre todo después de tantas décadas de exposición a las imposiciones financieras y a las transformaciones de las democracias en función de esos valores en el sistema económico actual. En otras palabras, crear objetos de arte podría verse como producción de bienes para la inversión económica de futuro a nivel global, como sustento cómplice de los modelos tardocapitalistas. Equiparando la presencia material del objeto de arte directamente a la cosificación y mercantilización —el término inglés *commodification* daría cuenta de ello—, la atención al factor del hacer físico quedaría vinculada a las estrategias de poder del mercado y la academia, y por tanto alguien podría considerarla vinculada a un sistema opresivo, rechazando de plano esta metodología<sup>2</sup>. Sin embargo, no hay que olvidar que en la creación material de objetos y prácticas culturales habita a menudo una proposición de resistencia ideológica, y que la ampliación de los materiales *ad infinitum* en los siglos XX y XXI se ha asumido con frecuencia como instrumento para subvertir el modelo de belleza-nobleza-virtuosismo-durabilidad-valor.

Con las primeras vanguardias, la introducción de objetos comunes —nuevos o usados—, material de desecho o elementos fragmentarios en la obra de arte (desde el collage<sup>3</sup> el *ready-made*,

---

<sup>2</sup> Estas impresiones proceden directamente de mi experiencia de muchos años desarrollando una prolongada docencia en Historia del Arte, así como investigaciones históricoartísticas académicas, conferencias y cursos que se ocupan de la materialidad. Debo apuntar que la buena recepción de ellos ha procedido del público, los artistas y los museos. La academia en nuestro país sigue siendo reacia, aunque ya tenemos importantes iniciativas investigadoras en este sentido. En mi caso, haber estudiado y ejercido la restauración de obras de arte ha sido fundamental en mi docencia: un doble perfil que se repite en algunos de mis discípulos que trabajan en esta línea: Diana Angoso de Guzmán, “El oro: sustancia y significado. Usos del material áurico en las prácticas artísticas contemporáneas [1953-2013]”, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015; y Esther Moñivas, “Presencias hídricas en el arte contemporáneo. Una perspectiva desde la semántica material”, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

<sup>3</sup> Es significativo que Simón Marchán Fiz introdujera, en la segunda edición de su libro de referencia *Del arte objetual al arte de concepto* (1974), el capítulo “El principio collage”, que se reproduce en la selección de lecturas del CD.



los Merz, el *Nouveau Realisme* en adelante), supuso la incorporación de materiales “intrusos” que forzaron una redefinición del territorio del arte, prolongándolo a la experiencia de las cosas comunes:

Otras veces he elegido la tierra, el lodo, el espacio, el agujero, los residuos del fuego, el trozo de cartón, el muro, la basura, los papeles de periódico, la bandeja de pastelería, los rastros del viento, las huellas del cuerpo humano, las sábanas, el plato roto, los nudos, los rastros de la lluvia, las pisadas, los pelos, los cabellos, las rejas, las grietas, los hilos, los materiales de derribo, los cabezales, las mantas de soldado, el arroz y centenares de otras cosas. Y hoy le toca el turno a la paja (Tàpies 1973: 187).

Relativizando la importancia de los materiales llamados nobles, a través de la elección de materias burdas, se desposeyó a la obra de arte de muchos de sus antiguos atributos:

La ausencia de cualidades específicamente visuales y la imposibilidad manifiesta de establecer la habilidad manual (artística) como criterio de distinción desbarata los criterios tradicionales de juicio estético (el buen gusto y las habilidades del *connaisseur* (Buchloh 2004: 177).

El objeto de arte se ha visto convertido en un sistema complejo en el cual confluyen diversos niveles de significado que interactúan entre sí, potenciando un resultado ampliado desde el arte a otras esferas de la vida incluidos los desechos: basura, chatarra, despojos, pelo cortado, huesos y trapos. Muchos artistas consideraron utilizables esos materiales pertenecientes a órdenes tan “bajos” y orgánicos, y se pusieron a construir una suerte de ruinas para rescatar la condición de posibilidad de la memoria, y a través de este gesto, revisar su propio lenguaje, su propio mundo. Iniciaron un proceso que podríamos llamar de rendimiento ideológico de la materialidad. Decidir trabajar con determinados materiales o concebir la obra más como proceso que como producto, efímera incluso, a menudo ha supuesto una toma de partido política, haciendo la obra no museable ni comercializable. Por muy abstracta o “desmaterializada” que sea una propuesta artística, para darse a ver, tener presencia o, en términos heideggerianos “desocultarse” (Heidegger 2007: 117-154) ha de encarnarse en elementos y procesos físicos que la conviertan en un percepto y pueda iniciarse la cadena que da vida a la obra y liga a ésta con el creador que la hizo y el espectador y las sociedades que la perciben. La obra de arte, y especialmente la contemporánea por lo que implica de apertura en el campo de los materiales que le es propia, es un fenómeno complejo ante el cual hemos de asumir también lo que tiene de arbitrario y contradictorio. La materialidad encarna todo ello.

#### *DEFINIENDO EL CAMPO: MATERIA Y MATERIALES*

En la Filosofía occidental la materia posee un estatuto ontológicamente inferior, prevaleciendo la forma y el espíritu. Platón estableció la distinción entre el ser que “es” siempre y nunca cambia, y el ser que no es nunca y cambia siempre, un receptáculo vacío capaz de acoger cualquier forma; de ahí la identificación entre receptáculo y materia. La materia es lo que se halla más cerca del “no ser”, así que algunas interpretaciones del platonismo identificarán directamente “no ser” y “materia”. Platón se inclina a concebir la materia informe y primaria con ciertas cualidades, como el movimiento o la capacidad de movimiento. La materia es en este caso “lo visible” en contraposición a “lo inteligible”, es lo puramente sensible y múltiple, en contraposición con lo que posee orden, inteligibilidad y unidad.

Por su parte, la concepción hilemórfica derivada de Aristóteles y continuada por la Escolástica, estableció una lucha mítica entre la materia y la forma. En la *Física*, Aristóteles considera que la materia es sustrato común a todos los cuerpos naturales, y en la *Metafísica*, la materia prima es indeterminación y potencialidad sobre la que opera la forma; la unión de forma y materia genera el ser. La concepción de la materia en Aristóteles es más receptiva en varios grados, así que no existe una sola especie de materia, sino varias: la materia es aquello con lo cual algo se hace, y este hacer puede referirse tanto a un proceso natural, como resultado de la manipulación del ser humano. La materia se hace forma, y la realidad no es solo materia o forma, sino siempre su compuesto. Para Aristóteles la producción de cosas, la *póiesis*, era una actividad perteneciente a la ciencia. Tras la *theoria* y la *praxis*, la póiesis era el nivel técnico-productivo. Por su parte, la *physis* se refería a aquellas sustancias intermedias entre las formas puras –estudiadas por la Filosofía Primera– y las abstracciones –propias de la Matemática– que no son sustancias susceptibles de cambio. En la *physis* se dan los entes naturales: cosas que tienen una existencia real y que sí son susceptibles de transformación. Aristóteles consideraba la causa material y la causa eficiente (ésta última se refiere a las operaciones llevadas a cabo por el constructor que hacen que se imponga una forma a unos materiales relativamente informes), como los dos polos “materiales” que se complementan en la causa formal y la causa final. Por último, la *téchne* era para los griegos toda actividad basada en reglas y conocimientos previos, encaminada a la actividad material de la producción (artificial) de artefactos. En consecuencia, el artista sería un agente en el acto de dar forma a la materia inerte e informe. Esta capacidad del artista ha gozado de gran aceptación y, a menudo, ha dado como resultado una mitificación del artífice que, dominando los materiales, impone sobre ellos la forma y lleva a término un reto proteico. Es fácil distinguir en los escritos de muchos artistas un reto así, pero sobre todo una empatía con el material cuyo rastro o presencia no solemos hallar en el trabajo de los historiadores de arte:

En los orígenes, la manipulación de la materia, el trabajo sobre el material con las propias manos constituía la puerta que permitía el acceso de la sensibilidad (pensamiento sintiente) a la interioridad material. La técnica sería entonces el puente de unión entre la sensibilidad latente en la materia y la imaginación del artista... la sensibilidad contemporánea exige, demanda, una cada vez más aguda o extrema expresión por parte de los materiales, una sublimación expresiva más alta de la materia (Palazuelo 1998: 72).

También esta relación con la materia será asumida a menudo no para la superación o sublimación de la materia, sino como eje dinámico sobre el que puede pivotar el proceso de creación hasta llegar al determinismo material:

El término “materia” es muy vago y sugiere numerosas ideas y evocaciones diversas: la evocación de lo ininterrumpido, de lo ilimitado, de lo no individualizado; la de abundancia, proliferación, la de movimiento interno incesante y transformación permanente, la de desorden y caos; los aspectos de irrupciones bruscas; los de brutalidad, los de pesadez extrema, los de fuerza aterradora y también, al contrario, los aspectos de espacios infinitos, de vacíos vertiginosos (Dubuffet 1992: 198).

La Física nos dice que la materia es todo aquello que experimenta cambios sensibles en el espacio y el tiempo, es transformación, pero también puede ser símbolo:

No es la materia en sí lo materialista (una piedra enmarcada no es sino un simple fetiche) por decirlo así, lo materialista es la infinitud de sus transformaciones; un poco de simbolismo conduce a la divinidad, pero el simbolismo perdido que regula el trabajo del artista lo aleja de ella: sabe que la materia es infaliblemente simbólica: está en perpetuo desplazamiento, su función (social) es decir, recordar, enseñar a todo el mundo que la materia nunca está en su sitio (ni en el sitio de su origen, ni en el de su uso), lo cual sería quizá una manera de sugerir (afirmación esencialmente materialista) que no hay materia (Barthes 2000: 227).

Por eso para Roland Barthes el plástico se podría considerar un ejemplo perfecto de materia por su infinita capacidad de metamorfosis y jeroglífico:

De este modo, más que una sustancia, el plástico es la idea misma de su transformación infinita [...] el plástico resulta un espectáculo a descifrar: el espectáculo de sus resultados. Ante cada forma terminal (valija, cepillo, carrocería de auto, juguete, tela, tubo, palangana o papel) el espíritu no deja de imaginar la materia primitiva como un jeroglífico (Barthes 1980: 176).

Como Barthes con el plástico, Deleuze y Guattari hacen la misma consideración con la metalurgia, que supone transformación de la materia y también el correlato de la consciencia. Vale la pena retener la expresión “pensamiento de la materia-flujo”:

En resumen, el metal y la metalurgia ponen de manifiesto una vida específica de la materia, un estado vital de la materia como tal, un vitalismo material que sin duda existe por todas partes, pero de ordinario oculto o recubierto, transformado en irreconocible, disociado por el modelo hilomórfico. La metalurgia es la consciencia o el pensamiento de la materia-flujo, y el metal el correlato de esa consciencia (Deleuze y Guattari 1980/2004: 412).

Cuando hablamos de materiales solemos referirnos a elementos concretos de la materia, aunque, de forma metafórica, hablamos de un conjunto de cosas varias o documentos que nos permiten realizar algo, por ejemplo material de trabajo, material escolar, etc. Es la acepción más directa y física la que utilizaremos aquí: productos y sustancias de carácter natural (animal, vegetal, mineral) o artificial (sintetizados por la industria).

#### *LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE ANTE LA MATERIALIDAD*

El método atribucionista buscaba un acercamiento directo a la obra dilucidando, a través de detalles y formas de resolución técnica, autenticidad y autoría, queriendo distinguir la “mano” del maestro o/y su escuela o taller. Sin embargo, las técnicas y la materialidad sólo eran consideradas auxiliares, obstáculos que el artista debía superar con su magisterio, y los materiales eran vistos como problemas que había de resolver, estímulos para la verdadera condición del arte: la acción del espíritu y las ideas del creador. En 1948 Bernard Berenson en su *Estética e Historia en las artes visuales*, daba prioridad a las “sensaciones ideadas” sobre las “sensaciones reales”:

El material de cada arte no es su medio, sino el conjunto de las sensaciones ideadas, que intensifican la vida, de las cuales se compone [...] el artista nunca debe ir en contra de los materiales y debía aprovechar las idiosincrasias y resistencias:

éstas se presentan como problemas que hay que resolver, y de este modo sirven de estímulo. Como un hecho histórico vemos que cuando el artista llega a ser dueño de un material o una técnica hasta el grado de que no pueden oponerle ninguna resistencia, cesan de inspirarle. Se queda sin problemas por resolver [...] El goce que producen los materiales y también los colores, quizá pertenezca más a la naturaleza de las sensaciones reales que a la de las ideadas (Berenson 2005: 61 y 63).

Otra opción, muy criticada por los formalistas finiseculares, elevaba los materiales a categoría de protagonistas, en lo que en la época se dio en llamar materialismo artístico y que hoy calificaríamos de determinismo técnico-material, en virtud del cual la obra de arte procedería de los materiales. A este respecto cabe recordar las teorías de Gottfried Semper (2014), en las que establecía los elementos básicos de la arquitectura como derivados de materiales ofrecidos por la naturaleza y trabajados según las técnicas aplicadas adecuadas (cerámica, metalurgia, carpintería, etc.) Semper estableció el origen de la arquitectura en el textil, pero no pretendía –como le reprocharían Alois Riegl y Bernard Berenson–, “reducir su teoría a un determinismo materialista y tecnológico a ultranza, en virtud del cual los materiales se imponen a las ideas y la forma. En realidad, como señala Podro, Semper trataba de conseguir una metamorfosis tanto de la idea y la función, como del material y las técnicas, en una fusión de la forma constructiva y la forma bella en la que los materiales y las técnicas serían elocuentes “símbolos autorreveladores”:

Mas Semper no estaba interesado por las técnicas como tales, sino por el modo en que una técnica podía convertirse en parte del diseño, por la forma en que los objetos podían llegar a ser “símbolos autorreveladores”, es decir, símbolos capaces de llamar la atención sobre el procedimiento seguido para su propia construcción (Podro 2001: 83).

En la Historia del Arte formalista de fines del XIX y principios del siglo XX el foco de atención se ponía en las formas y en las soluciones logradas, lo que orientaba el estudio hacia las formas como auténticos protagonistas del arte, en vez de los artistas o los materiales constitutivos. El formalismo prestaba atención a cada medio con sus propias reglas y potencialidades estéticas, estableciendo claras separaciones entre los medios y sus recursos propios, y defendiendo la autonomía del arte, considerado como una experiencia estética pura al margen de toda impregnación de acontecimientos externos como los morales, políticos o sociales. Prestaba atención a la materialidad y a los procesos de realización, ya que rechazaba una posición demasiado filosófica o teórica del arte, que al fin y al cabo tenía que habérselas con objetos materiales. También rechazaba el materialismo, defendiendo una aproximación más puramente visual, pero reconocía la doble vía del arte: por una parte la apreciación estética y sensorial; por otra, si bien en posición subordinada, la inevitable realidad técnico-material de su objeto de estudio, que importaba sólo en tanto en cuanto permitía dilucidar los gestos o recursos propios de cada medio. Así,

Junto a los “materiales” de cada arte, en sentido estricto o “físico”, hay unos “materiales sensoriales” que le corresponden; “materiales” que no pertenecen

---

<sup>4</sup> Para Berenson (2005: 53) esta interpretación era inequívoca en 1948: “Fue predicada la doctrina siguiente, que aun encuentra partidarios: no que el artista debe hacer el uso mejor posible de los materiales para conseguir su fin, sino que el fin mismo fue inspirado y dirigido por los materiales, y no solamente realizado con ellos. Todo lo que tenía que hacer el artista – se nos ha dado a entender– fue dejarse guiar por la naturaleza, así como por los caprichos de los materiales, con exclusión de otros intereses. Los medios, es decir, los materiales, no solo justificaban el fin, sino que lo creaban por su propia voluntad, por su propia potencialidad, podríamos decir”.

exactamente al mismo ámbito físico-material de los soportes, procesos y recursos técnicos, sino al ámbito de lo fenoménico y perceptible, pero sobre los que también hay una elaboración artística y “técnica”. El objeto artístico se presenta así con una misteriosa doble dimensión: una físico-material y otra, llamémosle, perceptual-sensible (Díaz-Soto 2009: 176).

Aunque la perspectiva formalista moderna de Clement Greenberg y su defensa de la autonomía del arte no converge con el estudio de la materialidad que en nuestro texto se dibuja, sí ha aportado cuestiones relevantes a tener en cuenta. Greenberg sostenía que la esencia de la calidad artística no estaba ya en la habilidad, la destreza o la ejecución-realización, sino en la concepción o invención. Esa concepción, sin embargo, se materializaba en un medio artístico o esfera sensorial determinada (pintura, escultura) y utilizaba solo los recursos que su medio le proporcionaba, de modo que una pintura “pura” sería aquella no contaminada por factores ajenos, especialmente por la escultura. La planitud, lo que delimita a ésta y la disposición de las formas ponían el foco en el objeto-cuadro en cuanto tal, pura literalidad. La obra contemporánea asumía precisamente las cualidades de su medio sin ocultarlo:

El arte realista o naturalista encubría el medio y usaba el arte para ocultar el arte. El arte moderno, en cambio, utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura —la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento— eran tratadas por los maestros del pasado como factores negativos que sólo podían ser reconocidos implícita o indirectamente. La pintura moderna contempló estas mismas limitaciones como factores positivos y las reconoció abiertamente (Greenberg 2006: 112-113).

Greenberg (1979: 69-80) también aportó un interesante análisis del collage al que consideró un elemento esencial en el desarrollo del arte moderno, aunque representaba algo bien distinto a la pureza de los medios. El collage respondía a la necesidad de un contacto nuevo con la realidad frente a la creciente abstracción del cubismo analítico. Esa inserción de trozos intrusos de materialidad real enfatizaba aun más, en opinión del crítico la literalidad del plano pictórico, igual que la adición de cargas de arena mezcladas con la pintura llamaban la atención sobre las texturas y calidades de la superficie. Pero de nuevo la idea de la superioridad de la forma sobre la materia prevalece, una idea que influyó en muchos historiadores del arte. La ecuación se formulaba así: la forma, derivada de la invención y la mente, del espíritu en suma, es superior a la materia. Creadas las dicotomías mente/cuerpo y espíritu/materia, la Historia del Arte ha defendido más los primeros términos que los segundos. La materialidad como condición de posibilidad ha sido reiteradamente supeditada al ejercicio de virtuosismo. Tradicionalmente, la atención a las técnicas de creación, esto es, a los pasos propios del trabajo de un artista sobre el material con las herramientas adecuadas, se orientaba sobre todo al despliegue visible de sus destrezas y capacidad de crear belleza, significando que el artista era capaz de, dominando sus medios materiales, dotar de espiritualidad a la materia, sublimándola y haciendo posible la legitimación de una obra única y auténtica. Este proceso —la idea de una materia superada y espiritualizada—, es calificado de “milagro y paradoja” por el historiador español del arte Enrique Lafuente Ferrari:

El milagro y la paradoja de la pintura consiste en que la belleza creada por el pintor, la expresión de su confianza estética, es decir, algo que parece puro espíritu ha de

ser confiado a unas deleznable partículas de materia, a un leve sustentáculo físico (Lafuente Ferrari 1960)<sup>5</sup>.

La propuesta del materialismo histórico derivada de Marx y otros autores en su estela impulsó la historia social del arte y la sociología del arte en el sentido de la lucha de clases, las condiciones y procesos de producción y del trabajo humano en la era técnica e industrial. Por tanto, destacó la importancia de la actividad productiva y se ocupó de ella más que otras corrientes filosóficas. Pero sus resultados se orientaron a la economía y la ideología, y no tanto a las artes del hacer, la técnica y tecnología en general. No obstante, para abordar los estudios de la materialidad en el arte, ilumina el camino especialmente en dos direcciones confluyentes, además de relevantes: por una parte hacia una valoración de los procesos de producción como índices de un nuevo entendimiento de la imbricación de la obra de arte en lo social, los medios de producción y el trabajo; por otra, conduce al concepto del carácter fetichista de la mercancía.<sup>6</sup> Cuando se produce un objeto se alteran las materias naturales y se da algo que va más allá de sus materiales constitutivos: se hace mercancía investida de valor de uso y valor de cambio y, dependiendo de la cantidad de trabajo humano invertido en su producción, adquiere “connotaciones suprasensibles” como los fetiches en muchas culturas:

Es de claridad meridiana que el hombre, mediante su actividad, altera las formas de las materias naturales de manera que le sean útiles. Se modifica la forma de la madera, por ejemplo, cuando con ella se hace una mesa. No obstante, la mesa sigue siendo madera, una cosa ordinaria, sensible. Pero no bien entra en escena como mercancía, se trasmuta en cosa sensorialmente suprasensible. No sólo se mantiene tiesa apoyando sus patas en el suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías y de su testa de palo brotan quimeras mucho más caprichosas que si, por libre determinación, se lanzara a bailar (Marx 2008: 87).

Lukács prolongará el concepto de fetichismo de la mercancía con el de reificación o cosificación, “una relación entre personas toma el carácter de una cosa”, afirma (Lukács 1970: 110). Aquí podríamos discutir en qué grado los objetos de arte son mercancía con alto valor de cambio. Ya sabemos que las obras de arte no nacen como los bienes de consumo producidos en una fábrica, pero pueden llegar a ser mercancía y ser adquiridos, intercambiados, regalados, coleccionados, cosificados y fetichizados. Una obra de arte realizada en materiales costosos y “nobles” puede poseer de base el valor intrínseco de sus materiales ricos –valor atribuido por la sociedad a esas materias en función de su rareza, propiedades y el gusto imperante en el entorno cultural– al que se suman sus cualidades artísticas. El historiador neomarxista Benjamin Buchloh (1986) se ha interesado por la materialidad en pocas ocasiones, una de ellas al analizar la escultura construida y otra en su estudio sobre la *Faktura* y la *Factografía* en el fotomontaje constructivista ruso. En sus textos utiliza diversas expresiones al referirse al trabajo técnico-material del artista, claramente emparentadas con la propuesta marxiana y con la semiótica: estética de la producción, instrumentos de producción, tecnología de laboratorio, estrategia artística, práctica artística, mera innovación en el modo de representación y producción, estructura indéxica real, y aparato de

---

<sup>5</sup> “Prefacio” al libro de George L. Stout, *Restauración y conservación de pinturas*, publicado en Madrid por Tecnos en 1960. Véase el texto completo en la selección de lecturas del CD.

<sup>6</sup> Es sabido que el fetichismo está presente en buena parte del pensamiento de otras varias disciplinas además de la Economía, como Psicología, Filosofía y Antropología. Remitimos aquí a algunos textos: Apter y Pietz, (1993); Baudrillard, (1982); Böhme (2014).

producción del signo visual. La tecnología de laboratorio para Buchloh juega un papel relevante solo como índice, soporte, superficie visiva y tecnología social:

Los constructivistas establecieron la primera gramática fenomenológica sistemática de la pintura y la escultura. En efecto, intentaron definir las distintas características materiales y procedimentales que constituyen estas construcciones con la misma exactitud con la que se analiza las interrelaciones de sus distintas funciones [...] Mas aun, afrontaron el problema del aparato de producción del signo visual, esto es, los procedimientos de producción y las herramientas propias de esos procedimientos (Buchloh 2004: 123).

En conclusión, y a la vista de lo expuesto, podríamos preguntarnos si la disciplina no ha sabido encontrar el tratamiento conceptual adecuado para recuperar la materialidad como un campo significativo, y no restrictivo ni positivista. Tal vez, como apunta James Elkins (2008: 2), la Historia del Arte es capaz de reflexionar teóricamente sobre la materialidad del objeto artístico solo desde la distancia, evitando la proximidad física, en lo que denomina “miedo a la materialidad”. Tal vez no venga mal que los historiadores del arte trabajen con los materiales directamente para comprender la materialidad:

As anthropologists, I thought to myself, might we not learn more about the material composition of the inhabited world by engaging quite directly with the stuff we want to understand: by sawing logs, building a wall, knapping a stone or rowing a boat? Could not such engagement –working practically with materials– offer a more powerful procedure of discovery than an approach bent on the abstract analysis of things already made? What academic perversion leads us to speak not of materials and their properties but of the materiality of objects? It seemed to me that the concept of materiality, whatever it might mean, has become a real obstacle to sensible enquiry into materials, their transformations and affordances (Ingold 2007: 2-3).

En 1994 la artista y filósofa francesa Florence de Méredieu (1994), utilizó también la idea de desmaterialización en el título de su libro, en el que propuso una nueva interpretación del arte moderno en función de los materiales, estableciendo categorías de conceptualización a partir de las potencialidades de éstos y el uso y poética que los artistas les han conferido. En la nómina de lo inmaterial la autora sitúa el espacio, el tiempo, la tecnología de la imagen, el sonido, los soportes de la información, etc. La desaparición del marco y el pedestal, el lenguaje, las acciones efímeras..., son tratados como síntomas de un intento por ampliar hasta el infinito el uso de los medios que puede plantearse utilizar el artista moderno, hasta los más intangibles, proponiendo la dualidad material-inmaterial como conceptos complementarios, no antitéticos. El planteamiento resultaba novedoso pero no exento de polémica en su momento. Tanto, que en el prólogo de la tercera edición, de 2008, de Mèredieu utilizó una frase muy significativa parafraseando a Magritte para defender su propuesta como Historia del Arte: *Ceci est une histoire de l'art* (Esto es una historia del arte).

Hay varias especialidades que se ocupan directamente de las técnicas artísticas y la materialidad, indagando en las fuentes históricas y aplicando los conocimientos derivados de la práctica del arte. Con frecuencia están ausentes en las bibliografías de los historiadores del arte a

pesar de ser numerosos los libros de historia de las técnicas artísticas y tratados prácticos<sup>7</sup>, escritos publicados desde los años veinte del pasado siglo, generalmente obra de artistas que fueron profesores (Max Doerner en Munich, Charles Eastlake como académico de la Royal Academy y director de la National Gallery de Londres, etc.) La orientación de estos relatos histórico-técnicos es proporcionar un *practicon* donde pueda encontrarse una guía de referencia sobre los productos, sus propiedades y tipología, siguiendo la estela de los antiguos tratados que incluían datos técnicos prácticos, desde Vitrubio y Plinio, pasando por Cennino Cennini, Armenini, Abraham Bosse o Francisco Pacheco<sup>8</sup>.

En los tratados contemporáneos arriba aludidos, escritos desde los años veinte a los setenta del siglo XX, se trasluce el objetivo de sistematizar y normativizar, como apunta Pierluigi Carofano (1999: XIII), al afirmar que “il tentativo di sistematizzare su basi scientifiche il sapere artigiano nasce proprio dall’esigenza di fondare su principi normativi la pratica artistica”, incidiendo en la superación de las viejas categorías que asimilaban las técnicas y materialidad a la simple práctica del oficio, a una mera artesanía manual. Esta renovada manera, ortodoxa pero ampliada en su nivel teórico, de estudiar y utilizar los materiales que, si bien incorpora la ciencia aplicada de los laboratorios de conservación técnica, responde vocacionalmente a los modelos de la tradición que pasan por la necesidad del dominio absoluto del material y la búsqueda de la durabilidad e inalterabilidad. Doerner lo expresaba así en 1921:

La idea directriz de mis conferencias: el más íntimo apoyo en la práctica y la máxima armonía posible con los resultados de la investigación científica [...] Sólo el dominio absoluto del material proporciona el fundamento sólido que permite la expansión del modo de expresión más personal, a la vez que garantiza duración e inalterabilidad del cuadro. Sin tal fundamento, somos esclavos del material, o como dijo Böcklin, aventureros frente a la sólida tradición de los antiguos que hacían descansar siempre una cosa sobre otra (Doerner 1986: VII-VIII).

Si Doerner apunta hacia los artistas como su público, hay otro tipo de obras, como el ya clásico libro de Rutherford J. Gettens, una manejable enciclopedia de materiales pictóricos publicada por primera vez en 1942, pensado inicialmente para uso de conservadores de museos (Gettens y Stout 1966). También hay que considerar las antologías de textos, como por ejemplo la reciente propuesta de la historiadora del arte alemana Monika Wagner y otros autores sobre materiales empleados desde la Revolución Industrial –incluyendo arquitectura y diseño que no trataremos aquí–, bajo la rúbrica, a tener en cuenta como concepto teórico, de una estética material (Wagner 2005). Este tipo de literatura, modernos tratados centrados en la cuestión de la materialidad, ha sido creciente desde los años ochenta y noventa hasta hoy que contamos con manuales actualizados escritos principalmente por historiadores del arte o artistas docentes, en su mayoría profesores en las facultades de Bellas Artes<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Berger (1976), especialmente “Aproximación a la materia”; Boncté (1989); Doerner (1986), la primera edición vio la luz en 1921; Eastlake (1960 y 1999); Eco (1990), particularmente “Los colores del hierro” (pp. 201-213); Eliade (1974); Focillon (1983), especialmente el capítulo “Las formas en la materia”; Ivins (1975); Januszczak (1981); Laurie (1988); Maltese (1980 y 1990); Mayer (1993); Merrifield (1967); Rudel (1986); Thompson (1956 y 1962).

<sup>8</sup> Cabe recordar aquí que de las fuentes históricas más antiguas para el estudio de la materialidad de la pintura, Silvia Bordini (1995) hizo una amplia recopilación bibliográfica comentada.

<sup>9</sup> Angoso, Bernárdez, Fernández, y Llorente (2005); Arnheim (1992), especialmente “El arte entre los demás objetos” (pp. 21-28) y “Escultura (el carácter de un medio)” (pp. 92- 101) y Arnheim (1993), especialmente “Los materiales tienen carácter” (pp. 65-68); Ball (2003); Baxandall (1980 y 2000); Bernárdez y Toajas, (1998); Fernández Arenas (1996); Fuga (2004); Gage (1993); Gehlen (1994), especialmente el capítulo xi, “El arte de la sociedad industrial” (pp.



Finalmente, también hemos de contar con textos de filósofos, poetas, semiólogos y antropólogos que han hecho incursiones en el ámbito de la materialidad artística, como Louis Aragon (1993), <sup>10</sup>Paul Valéry (1983 y 1999), <sup>11</sup>Yves Bonnefoy (1998), Gaston Bachelard, <sup>12</sup>François Dagognet (1989 y 1996), Roland Barthes (2000), <sup>13</sup>Mircea Eliade (1974), Deleuze y Guattari (2004), y otros.

En los estudios interdisciplinares tecno-históricos, los historiadores colaboran con equipos científicos (biólogos, químicos, físicos, restauradores, técnicos radiográficos, especialistas en imagen digital de alta resolución, etc.), para conocer cómo está realizada una obra con el objetivo de su preservación y conservación en las mejores condiciones: son los ámbitos de la conservación técnica y la restauración. Los datos que proporcionan las materias empleadas, analizados por la ciencia, dan cuenta de componentes, procedencia y temporalidad, añadidos y modificaciones, descartando más que atribuyendo autorías, aunque la interpretación de los análisis técnicos está sometida a un rango variable de subjetividad que parece desafiar la supuesta “objetividad” científica. Derivada de estas investigaciones, ha surgido una disciplina muy conectada que se ha propuesto ampliar su campo en lo que, desde fechas recientes, se viene denominando “tecnología del arte” (Kirby 2008; Kroustallis *et alli* 2008), que no hay que confundir con las investigaciones vinculadas al arte realizado con tecnologías varias, como la digital, etc. En la “tecnología del arte”, los análisis cualitativos y cuantitativos se complementan con novedosas investigaciones sobre economía, rutas comerciales, prácticas contractuales, productos como pigmentos, adhesivos, barnices, establecimientos papeleros, industrias textiles, tratados de farmacopea, de Bellas Artes, inventarios, testamentarias, etc. Esta línea de investigación cuenta en España con la labor de Rocío Bruquetas Galán (2002), historiadora del arte además de restauradora en ejercicio, que ha logrado combinar un conocimiento técnico amplísimo, con la capacidad investigadora y la sensibilidad hacia la materialidad y los efectos de ésta. Ella misma se lamentaba de la escasa presencia de este tipo de investigaciones al ocuparse de la pintura:

Hay que reconocer que el estudio de las técnicas pictóricas no ha tenido el desarrollo de otros aspectos en la Historia del Arte. Más bien al contrario, esta disciplina ha tendido a descuidar o infravalorar las cuestiones materiales y no asumir las investigaciones que paralelamente se han ido desarrollando en este campo (Bruquetas 2002: 23).

La obra de Bruquetas se vio alentada por el referente de Alfonso Emilio Pérez Sánchez, que siempre mostró una gran atención a la materialidad y a las técnicas, no solo por su interés en la conservación y restauración de la pintura y las funciones del museo, sino también por hallar en la resolución técnica, en la pincelada, los toques de luz y las tonalidades de las imprimaciones de la pintura barroca española, los índices de una mano maestra y el placer de la observación cercana a la obra. En el caso del dibujo, en el que la materialidad se cifra en trazos de tinta o lápiz, a veces casi

---

287-307); Hofmann (1992), especialmente el capítulo “La cosificación de la obra de arte”; Manzini (1989); Moñivas (2008 y 2012); Pedrola (1998); Penny (1993); Pugliese (2002 y 2006); Sauras (2003); Smith (1991); Wagner (2001); Wittkower (1991).

<sup>10</sup> En particular el capítulo “La Peinture au défi”.

<sup>11</sup> En *Piezas sobre arte*, particularmente los capítulos: “De la eminente dignidad de las artes del fuego”, “Pequeño discurso a los pintores grabadores” y “Mi busto”.

<sup>12</sup> Además del artículo dedicado a Chillida (Bachelard 1976), véanse: “Imaginación y materia” (Bachelard, 1988: 7-35) y “El lirismo dinámico del herrero” (Bachelard 1994: 152- 203).

<sup>13</sup> Particularmente el capítulo “Cy Twombly o Non multa sed multum”.

intangibles sobre finos papeles, Pérez Sánchez mostró una especial capacidad de entender esta otra materialidad:

Su propia fragilidad e imprecisión sobre la hoja de papel, jugando casi siempre con su superficie, sus dimensiones y sus áreas vacías, y dejando amplio campo a la imaginación del contemplador, han venido a hacer del dibujo una de las más fascinantes posibilidades del arte (Pérez Sánchez 1986: 27).

Desde una perspectiva personal, siempre sugestiva y enriquecedora, Ángel González García (2001)<sup>14</sup> recordaba la importancia y el interés de la materialidad en el entramado de la observación, la sensibilidad y la creatividad discursiva de sus análisis en conferencias, conversaciones y libros donde lo mismo hablaba del agua y los tejidos, como de la materia pictórica y las piedras litográficas con una especial capacidad para mostrar sus conexiones con el mundo, con la literatura y la vida.

Pero esta mirada atenta y próxima a la obra de arte queda a menudo relegada ante la familiaridad creciente de la obra reproducida, sobre todo cuando lo es en súper alta resolución, como en el proyecto de sitio web de Google llamado *Art Project*, ya que se puede ver el detalle de una manera que nuestra vista apenas percibe. Sin embargo, acudir al museo y observar atentamente las obras, percibir su corporeidad sigue siendo hoy, a mi juicio, un paso necesario para el conocimiento. Una mirada a poca distancia puede ser combinada con éxito con la visión contextual. El estudio de las técnicas y la materialidad completa, no reduce; suma, no resta. Una metodología atenta a la materialidad no tiene por qué ser descriptiva ni puramente fenomenológica donde se agotara o anulara cualquier análisis teórico e ideológico, como si fuera un muro sobre el que toda reflexión intelectual se parase en seco. La disciplina de la Historia del Arte debe aspirar al trabajo científico riguroso y para ello tendrá que combinar la información documental y bibliográfica con la atención a los datos que nos da el cuerpo físico de las obras. Sin embargo, los textos de historiadores del arte a menudo desatienden esto. No así Jesusa Vega, cuyas líneas de investigación han comprendido siempre la importancia de conocer la materialidad y los procedimientos técnicos (sobre todo del grabado calcográfico y la litografía, aunque no solo) para poder construir un conocimiento profundo y extenso de la obra de arte:

Si para trabajar es necesario individualizar materiales y procedimientos, después es preciso estudiarlos de manera crítica para emitir un juicio sobre la obra en su conjunto, combinando el estudio y la mirada histórica, la mirada artística (estética) y la precisión analítica de los datos del laboratorio. Son los historiadores del arte los que hacen esta labor. Con su trabajo recuperan la historia de las técnicas y su transmisión, estudian la cultural material de la que son portadores las obras, evalúan los procesos de actualización o intervención de los que han sido objeto y finalmente, emitiendo un juicio crítico sobre ello, revalorizan y contextualizan el conocimiento adquirido (Vega 2008: 233-234).

## FACTORES COGNITIVOS

¿Por qué rechazar u obviar lo que nos constituye y da cuerpo a los artefactos que producimos? Se piensa con el cuerpo y la materialidad es inevitable. Esta es una realidad refrendada

---

<sup>14</sup> Véase, al respecto, el texto reproducido en las selección de lecturas del CD.

por la Neurociencia. En la producción artística hay siempre materia, y esto sigue ocurriendo aunque la obra no haya sido realizada por el artista sino comprada en una tienda y apenas manipulada. Aun las más sublimes ideas, las invenciones más sutiles están en la materia, proceden de impulsos eléctricos procesados en las correspondientes regiones cerebrales y el sistema nervioso motor. Nuestro cerebro alberga conexiones nerviosas, tejidos y fibras, alimentados y modelados por sustancias como las proteínas y los neurotransmisores. Las ideas no solo habitan mentes corporeizadas, <sup>15</sup>también se ven influidas por el entorno como estudia la Epigenética (Kanherkar, Bhatia-Dey, Csoka 2014), que da cuenta de que los genes se ven afectados por procesos bioquímicos, ajenos a la herencia, que responden a la influencias ambientales. Cerebro y ADN están sometidos a cambios, no son estáticos, y poseen una gran plasticidad a lo largo de la vida:

el entrenamiento emocional, cognitivo y demás procesos [...] producen cambios indiscutibles, demostrables, en las conexiones y en el rendimiento global cerebral. Nuestro cuerpo, nuestro entorno y lo que producimos es materia [...] se piensa con todo el organismo, dado que hasta las células sanguíneas influyen en el cerebro al producir sustancias que le afectan (Rodríguez Piedrabuena 2002: 92, 100).

En el proceso que se desencadena entre obra y espectador, lo primero que se produce en el este último es la experiencia inmediata ante los estímulos que constituyen la sensación, generalmente visual, aunque también puede ser táctil y olfativa. Esta sensación se incorpora a lo que se denomina MS (Memoria sensorial) que dura muy poco tiempo, si bien es suficiente para que se produzca la percepción, en la cual el cerebro interpreta las sensaciones y las dota de significación a partir de su experiencia y su memoria. Como explica el neurocientífico Semir Zeki, principal referente de la llamada Neuroestética,

los propios sistemas perceptuales están especializados funcionalmente y existe una jerarquía temporal de la visión superpuesta a los sistemas procesuales distribuidos en paralelo (Zeki 2005: 85-86).

La aprehensión de los materiales no se da en un escalón bajo o primario. El proceso de percepción se inicia por este orden: colores, líneas, bordes, contornos, contrastes. En una fase siguiente, esa información básica es organizada por el cerebro, que da sentido a lo percibido. El color se percibe antes que la forma y ésta antes que el movimiento. El cerebro envía impulsos para movilizar los músculos de los ojos, haciendo que éstos se muevan de una parte a otra cientos de veces, siendo necesario este movimiento por todo el objeto para captarlo bien. En el proceso de identificación de rasgos (distinción entre objetos y rasgos de los objetos, como color, tamaño, contornos, materiales) se requiere una atención focalizada. Primero se procesan rápidamente los rasgos visuales de los objetos.

La atención sirve para “pegar” esos rasgos y constituir el objeto a partir de su combinación, sumado al conocimiento almacenado en la memoria, y todo ello desemboca en la constitución de ese objeto en nuestra mente. En el cerebro se hacen muchas conexiones entre las señales que entran y lo previamente almacenado. En ausencia de atención y/o de conocimiento almacenado, los rasgos pueden combinarse al azar y no tener sentido alguno. En el caso de una obra de arte en un museo, el

---

<sup>15</sup> La idea de mente corporeizada (*Embodied Mind*) viene a contradecir la añeja teoría filosófica de la disociación entre mente o espíritu, y materia. La *Revista de Occidente* dedicó en 1991 (núm. 119) un monográfico a “La mente y sus representaciones: cognición e inteligencia artificial”; además de éste véanse: Borillo y Goulette (2002); Damasio (2001); Edelman (1992); Edelman y Tononi (2002); Johnson (1987); Puente Ferreras (1998); Solso (1994); Varela, Thompson y Rosch (1997); Wilson y Keil (2002).

observador recibe distintos estímulos simultáneos: la pieza y las otras que la rodean, y la museografía, es decir, la instalación completa donde prevalecen los criterios de conservación. Existe una especie de filtro que actúa cuando los estímulos han sido reconocidos e identificados, se sopesa su relevancia y el más importante sube a la atención consciente; entonces el filtro reduce la información procedente del dato sensorial desechado.

Pocas veces el historiador del arte toma conciencia de su condición de espectador y es fundamental para entender el impacto tanto en sí mismo como en el resto del público, elemento clave de análisis en los estudios de recepción. Lo que se ofrece ante nuestra percepción está constituido por objetos con formas, colores y propiedades materiales. La fuente primaria a través de la cual obtenemos información es visual y depende de la luz que reflejan las superficies de los objetos. Por lo tanto, el conocimiento que tenemos de éstos está determinado por su superficie. A partir de las imágenes proyectadas en nuestro cerebro, la percepción de superficies se refiere a nuestra capacidad para determinar el color, la forma, la opacidad, la disposición tridimensional y las propiedades materiales de los objetos. El sistema visual tiene que ser capaz de desenmarañar las diferentes causas que operan conjuntamente para generar las variaciones de luminancia que se proyectan como imágenes en nuestros ojos. Ante diferentes colores, texturas, formas y volúmenes las condiciones de luz varían porque éstos la reflejan de diferentes maneras y son afectados por los reflejos. En definitiva hablamos del impacto que, consciente o inconscientemente, tiene la materialidad en nuestra percepción, aprehensión y valoración de la obra.

La materialidad conlleva una particular acción de la luz según las condiciones ofrecidas por la superficie de cada material constituyente de la obra. La cuestión sería si los materiales menos artísticos, valiosos o nobles son considerados o no por el espectador como datos relevantes para captar su atención y ser procesados. El mayor o menor número de elementos afectará el proceso de detección, siendo más lento si son muchos (por ejemplo, la mezcla de diferentes materiales en una obra) y también a la concentración —ésta se define como atención centrada o vigilancia—; muchos objetos que producen sorpresa sirven para acrecentar la atención.

Por otro lado, la neurociencia actual nos demuestra que el cerebro humano trabaja en gran medida de manera inconsciente. Muchas veces en el seno de una obra de arte que responde bastante bien al código de representación conocido, aparece un rasgo concreto y sorprendente que niega o amenaza parcialmente la inteligibilidad de ese código, aportando extrañeza y precipitando la obra hacia otro rumbo. No es ruido —interrupción de la aprehensión de ese objeto—,<sup>16</sup> pues propone un reto al entendimiento de esa obra, precipitando cambios hacia niveles más depurados de concepción. Casi sin darnos cuenta una parte del efecto de impacto de la obra de arte nos atrapa, retiene un tiempo y a menudo nos desmonta ideas adquiridas y prejuicios, para ponernos después en situación de poder interpretar y reflexionar sobre aquello que se deriva de la percepción. Entonces, más allá de los materiales propios de las Bellas Artes, cuando la presencia física de una obra está constituida por trapos, vestidos, periódicos, cerillas, billetes de tranvía, envoltorios, cuerdas, comida, etc., que poseen una historia propia antes de ser descubiertos y utilizados por el artista, recuperamos recuerdos y emociones a ellos asociados y los proyectamos sobre esa obra. Es decir, de la memoria a largo plazo hemos recuperado recuerdos que se desencadenan al encontrarse con esos materiales. Ese efecto puede llegar a ser muy fuerte y, desde luego, lo es aún más cuando los materiales son reconocibles y pertenecen a la esfera de la vida cotidiana. El espectador puede experimentar

---

<sup>16</sup> El entendimiento se hace repetitivo y estéril si se juega en el terreno de los códigos establecidos sin aventurarse nunca más allá de los márgenes del ruido, pues el aprender depende de la sorpresa y por el contrario no se engendra con los acontecimientos previstos.

curiosidad, agrado, belleza ,o repugnancia..., pero no hay duda que reconoce y clasifica inmediatamente esos materiales de una manera muy distinta a como que no lo haría si fueran los materiales propios de las Bellas Artes muy elaborados o imágenes tecnológicas que interponen distancia física entre él y la obra.

#### LA MATERIALIDAD NORMATIVA Y LA RUPTURA DE LOS MODELOS

Mas arriba mencioné el modelo basado en belleza–nobleza–virtuosismo–durabilidad– valor, un conjunto de cualidades extremadamente importantes que había que sumar a la invención y capacidad creadora del artista. La materialidad artística forma parte de un gran legado de conocimiento, de una tradición cultural que concede importancia a la correcta realización de las obras, al uso de los materiales apropiados y de calidad –esto es, los usados en las Bellas Artes–, sus tiempos, preparaciones, proporciones y mezclas...; tareas enojosas de las que en el devenir de los tiempos se ha ido liberando en la medida de lo posible al artista, pero que son fundamentales para la transmisión a la posteridad del mensaje contenido en la obra de arte.

En Occidente y prácticamente desde la Antigüedad, hacer artefactos duraderos garantizaba su valor de uso y también su valor de cambio como mercancía. Se valoraba la habilidad o destreza en la aplicación y manipulación de los productos del taller. Ese virtuosismo técnico estaba al servicio de la representación ilusionista y, desde el Renacimiento, se consideraba como marca o “manera” del genio individual. Así, técnicas y materiales estaban integrados en un modelo o paradigma histórico y dentro de él cumplían su función de preservación de unos requisitos mínimos normativos para la obra de arte. Calidad, destreza, durabilidad, adecuación, genialidad individual y sublimación de la materia para convertirla en carne, luz, o cualquier otra cosa. La operación fundamental de ideación e invención conceptual se encarnaba perfectamente en estos procedimientos que, en virtud de la calidad intrínseca de las materias y del buen hacer del artista, se convertían en verdaderos atributos necesarios de la obra de arte.

En 1972 Michael Baxandall dio un importante paso en la metodología de trabajo de la “Nueva Historia del Arte” con la publicación de *Painting and Experience in Fifteenth– Century Italy* (Baxandall 2000). En este ensayo, a la orientación social sumó información detallada sobre las formas de producción, con las condiciones establecidas en los contratos para su correcta realización. Su información recorría fluidamente la situación histórica de los talleres gremiales y los materiales, las técnicas y los recursos expresivos de los maestros. La mirada a las técnicas se hacía patente desde una perspectiva integradora, profundamente histórico–artística, pero atenta a entender técnicas y materiales con sus rasgos propios y en su inserción en el sistema del arte de cada época. Unos años mas tarde el mismo historiador publicó *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (Baxandall 1980), estableciendo una directa conexión entre las realizaciones escultóricas del sur de Alemania entre 1475 y 1525 y las propiedades y prestaciones de la madera de tilo con la que trabajaban.<sup>17</sup>Material, herramientas y técnicas, unidas a las opciones creativas, dieron como resultado una escuela de tallistas bien diferenciada de la de otras regiones alemanas. El historiador galés, citando a Paracelso, hizo suyo el concepto de “quiromancia”, lo matizó y acuñó la expresión *Limewood Chiromancy* (quiromancia de la madera de tilo), facilitando a través de las características del material y de una cierta narrativa del “hacer”, una nueva lectura de la obra de arte y su campo cultural.

---

<sup>17</sup> Proporciona Baxandall información sobre la morfología de esta madera, relacionando su estructura celular y fibrosa con la implementación de una forma determinada de talla.

Las investigaciones de Baxandall pusieron en evidencia cómo, a lo largo de la historia, la materia ha sido sometida a codificación y jerarquización. Se codificó a medida que desarrolló procedimientos idóneos para su manipulación hasta hacerla dócil y transmisora muda de los propósitos predicados por los encargados de dicha codificación como auténticos del arte. La materia era así transfigurada, reconvertida, ocultada. Las recetas técnicas mostraban las óptimas maneras de adiestrar a los artistas para convertir sus materias en soportes disciplinados al servicio de imágenes y formas sublimes. Así, las materias por muy bellas y nobles que sean, siempre han de ser transformadas en otra cosa para hacerlas puras e incluso inmateriales, aspirando a que no se muevan, se resquebrajen o envejezcan; que se transformen lo menos posible. Domesticar, en suma, la voz propia de la materia. De todas las posibles, había que elegir entonces la más adecuada a los fines deseados, pero transustanciándola y reduciendo lo que Gaston Bachelard (1988: 9) ha denominado el “poder individualizante” de la materia. La consecuencia es sabida: se jerarquizó porque se estableció una nítida categoría de calidad dentro de los materiales, destacándose así los que eran “nobles” de los que no lo eran. De ahí la preeminencia del oro o los pigmentos obtenidos a partir de minerales preciosos o, hablando de escultura, el mármol o el bronce.

En la cultura artística occidental materia y materiales eran reducidos a su condición de soporte y se les concedía una relevancia siempre mucho menor que a la invención y la forma. La consideración de un material como “noble” venía dada por su procedencia, escasez y rareza, extracción y refinado, así como por sus propiedades intrínsecas (dureza, color, belleza), y su valor de cambio; también por su resistencia al tiempo y a la manipulación, como las piedras y maderas duras. En el caso de los colores, su estabilidad ante la luz, la intemperie o las mezclas, materiales que en términos generales estaban claramente destinados a las Bellas Artes.

Pensemos en la escultura. El mármol blanco de Carrara es uno de los materiales nobles. Por su constitución y naturaleza es duro, cristalino, opaco y frío, pero el artista puede transformarlo con su habilidad y lograr una textura de azúcar, la apariencia liviana del velo más sutil y transparente, y la blandura al simular la carne rehundida por la presión de los dedos. El artista sacaba todo el partido de sus materiales. Bernini lograba la sensación de carne en un reto clásico de dar vida a la materia. Esta transustanciación no ha desaparecido en las prácticas artísticas más recientes. En 2008 el artista italiano Maurizio Cattelan (conocido por sus polémicas esculturas en polímeros) presentó una instalación, *All*,<sup>18</sup> constituida por nueve esculturas en mármol de Carrara que representaban otros tantos cuerpos sobre el suelo, envueltos en sudarios. El duro mármol se transforma y se ofrece a la vista como finos tejidos con sus pliegues envolviendo cuerpos inertes: las cualidades táctiles, la inmediatez de cada bulto nos hacen experimentar el mármol de una manera completamente distinta de su realidad material.

## MATERIALIDAD Y MODERNIDAD

El modelo moderno, que podríamos adjudicar al tiempo transcurrido desde Manet a la segunda posguerra mundial, supone un cambio sustancial en la concepción del objeto artístico. Los atributos antes citados —destreza, durabilidad, propiedad y calidad de los materiales, sublimación de la materia—, dejan de ser cruciales, se inicia la refutación de los modelos de la tradición en un escenario histórico y social diferente. La primera fase estaría constituida por el movimiento

---

<sup>18</sup> Entre otros sitios, la presentó en el Palazzo Grassi de Venecia sobre el verde mármol vetado del suelo de la sala según se ve en la Galerie Perrotin ([https://www.perrotin.com/Maurizio\\_Cattelan-works-oeuvres-14154-2.html](https://www.perrotin.com/Maurizio_Cattelan-works-oeuvres-14154-2.html)) [Consulta: 04/02/2016].

impresionista, los postimpresionismos y los modernismos finiseculares. En lo que respecta a la materialidad, se trata fundamentalmente de una renovación de las estrategias de la visualidad y una liberación de los elementos de lenguaje plástico (el color, la línea, la textura superficial, los materiales y sus combinaciones, etc.)

En pintura, la liberación da como resultado, por poner un ejemplo, la aparición de la pincelada como un signo. Las pinceladas se hacen visibles, direccionales, constructoras, cargadas de materia pictórica —es decir táctiles y texturadas—, nerviosas, gestuales... En vez de ser sólo un modo de aplicar el color, pasan a condensar experiencias vitales, cargándose de subjetividad. El color, enriquecido por una variada gama de nuevos pigmentos de síntesis química, se libera del naturalismo. En escultura, podemos hablar de las huellas de los dedos del modelado en barro que se hacen eternamente perceptibles en el bronce de Rodin, incorporándolas como tiempo vital empleado en su proceso de realización. En ambos casos hablamos del fin de la sujeción del arte a la representación mimética rompiendo el orden espacial constituido desde el Renacimiento e indagando en las estructuras ocultas, abstractas del mundo.

El añejo poder virtuosista del acabado, considerado parte obligada del refinamiento de la obra para su conclusión final, queda desactivado con la tosquedad de obras en apariencia inconclusas, consideradas por los más conservadores como meros esbozos aunque en realidad, y en virtud de la osadía de algunos artistas como Manet, eran piezas finales que rehusaban los acabados y, con ellos, aquella normativa sublimación de la materia para transformarla en otra sustancia simulada. Cabe mencionar también la importancia, en la escultura finisecular —Cordier por ejemplo—, de la mezcla de materiales en una sola pieza (jaspes, mármoles, bronce dorados, esmaltes, terracotas, etc.); así como el debate y reivindicación de las artes industriales y decorativas, que llevaba aparejada una valoración nueva de los materiales y una justa renovación y mejora de las técnicas de producción y distribución de las obras hasta entonces llamadas artes menores.

Sin embargo, esta primera fase del paradigma moderno mantenía intactas algunas cualidades del histórico, entre ellas la habilidad y destreza en la realización alcanzaban valor por ser índices de genialidad, marcas visibles de una mano maestra. Una perfecta realización era garantía de la presencia cierta, contundente de un gran autor. A excepción de Seurat con su toque pictórico reducido a un elemento mínimo y modular, ajeno a todo gesto subjetivo, los pintores modernos de finales del siglo XIX interpretaron a su modo el toque y la pincelada, pero siguieron confiriéndoles valor de autógrafo; pensemos en las pinceladas cursivas y agitadas de Van Gogh. La presencia del autor estaba preservada.

La segunda fase del paradigma moderno, la de las vanguardias, implica muchas más innovaciones y rupturas tanto de lenguaje como de aspectos técnicos y materiales. Aunque en el siglo XIX se habían ampliado los medios de los artistas, su efecto se había verificado en la exterioridad de las obras de arte. Por el contrario, desde el cubismo y la abstracción, los cambios afectaron en profundidad, desde el cuestionamiento de la representación a las estructuras compositivas, o la experimentación de los límites del objeto artístico. Las nuevas opciones operaron una transformación integral, parte de la cual radicaba en las cualidades que el artista empezaba a atribuir a la materia. En esta época se afianzó un fenómeno de primer orden que, si bien ya había hecho su aparición desde las últimas décadas del siglo XVIII, en el XX se hizo plenamente visible e influyente: la industrialización y la mecanización, con la consecuente incorporación de la técnica moderna a todas las esferas de la vida. La era técnica y el consiguiente desarrollo de la ciencia y la ingeniería, con las máquinas y los mecanizados procesos repetitivos, han proporcionado materiales

nuevos y objetos exactamente iguales a otros con los que forman serie. Estos objetos carecen de la condición de unicidad, y como tales han perdido el aura que caracteriza a la obra de arte única, irrepetible por lo auténtica. La obra de arte ha optado por mezclarse con los objetos mundanos, hasta casi disolver sus viejas cualidades, sus atributos tradicionales. Podemos decir, siguiendo a Walter Benjamin, que a menudo ha perdido aquella irradiación especial que la caracterizaba como objeto preciado de un ritual y, junto a los objetos comunes que pueblan el entorno cotidiano, se ha visto afectada también por esta multiplicación mecánica de su morfología. La reproducción (fotográfica o altamente tecnificada) confiere a la obra de arte un nuevo estatuto: el de un artefacto común y redundante.

Aunque el proceso de tecnificación se veía como imparable, los artistas de vanguardia no fueron, ni mucho menos, sujetos pacientes de este proceso, ya que lo asumieron para utilizarlo o rechazarlo. Los nuevos medios proporcionados por la era técnica fueron analizados, apropiados y reinventados de manera creativa y crítica. En muchos casos las obras de arte se adecuaron a esta nueva situación como contestación a los referentes culturales anteriores y a las prácticas y valores aceptados e imperantes. Podemos considerar que la obra de vanguardia estaba deconstruyendo el vehículo de comunicación del lenguaje y la ideología. El nuevo objeto artístico planteará un enigma que sólo códigos nuevos podrán descifrar. Y la materialidad pasa a formar parte de esta nueva dialéctica de códigos, aunque en ciertos casos los materiales no sean prominentes ni evidentes: pensemos en las abstracciones más puristas o en el arte conceptual lingüístico, en los que el aspecto material se neutraliza a propósito para liberar a la obra de su peso y engorrosa corporeidad.

Los materiales y los objetos incorporados a la obra a menudo serán elegidos por sus cualidades específicas, su función y su historia vital, si así se acomodan mejor a las narrativas que propone el artista de vanguardia. En lugar de modificar el aspecto de éstos para sublimar su apariencia y transformarlos en otra cosa, se dejarán a la vista sus texturas, sus arrugas, su desgaste y vulgaridad. Este giro fundamental proponía una manera inédita de concebir la creación. Nadie más que el artista tenía entonces la llave para interpretar el sentido de, por ejemplo, un misérrimo trozo de papel recortado, viejo y mal pegado:

El vigor revolucionario del dadaísmo consistió en poner a prueba la autenticidad del arte. Se compusieron naturalezas muertas en billetes, en carretes, en colillas, junto con elementos pictóricos. Se ponía todo ello en un marco. Y así se mostraba al público: mirad, vuestro marco hace saltar el tiempo; el más minúsculo pedazo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura. Igual que la sangrienta huella digital de un asesino sobre la página de un libro dice más que un texto (Benjamin 1999: 126).

En los inicios del siglo XX la obra de arte parece haber perdido aquellos atributos que la habían definido históricamente en Occidente. Todo se cuestionaba, incluso se negaba, al producir obras que relativizaban el valor y la necesidad de la habilidad técnica. Los primeros collages cubistas no requerían una destreza especial, era obvio que cualquiera podía recortar y pegar trozos de papel. Louis Aragon (1993) supo ver con agudeza que el collage suponía la sustitución de la personalidad manifiesta en la técnica, para proponer la “personalidad en la elección”. Además de la introducción de objetos reales, la “elección” implicaba la fragmentación y apropiación de la imagen preexistente. Constituida la obra por la asociación de fragmentos que le conferían un nuevo sentido o tal vez un nuevo sinsentido, cambiaba radicalmente su antigua pretensión de unidad. Este principio fragmentador tendría importantes repercusiones en otros collages no cubistas, como el fotomontaje



dadaísta y constructivista, o las fórmulas tridimensionales del *Assemblage* (ensamblaje) de objetos recopilados por el artista.

Contemporáneamente, el *ready-made* duchampiano dio un paso más y con su naturaleza seriada, vacía e industrial rechazó la idea de autor, convirtiéndose en un equivalente de los muchos objetos comunes que circulan por ahí. Duchamp inauguraba la existencia de lo artístico como un proceso nominal, lingüístico y conceptual. El urinario (*Fountain*, 1917) o la funda de máquina de escribir (*Pliant de voyage Underwood*, 1916) no se distinguían de un urinario ni de una funda de máquina Underwood reales en pleno uso. Minimizando en ellos la intervención del artista, desmitificaba completamente el objeto de arte, cuestionaba la destreza, la autenticidad y borraba – al menos eso pensaba inicialmente–, el valor de uso y el valor de cambio: ni eran objetos preciosos ni mercancías especialmente interesantes. Esos objetos no se diferenciaban de las cosas comunes, creando el equívoco entre lo real y lo representado:

*It is a Flag or it is a Painting?* interrogante, por otra parte, sin respuesta posible e irrelevante desde que Jasper Johns con sus banderas y otros artistas como Rauschenberg o Segal con los materiales encontrados convirtieran los objetos en pinturas, sembrando el equívoco de cuándo un objeto es verdaderamente real o cuándo actúa en funciones de representación artística (Marchán 1983: 365).

Las viejas técnicas como el modelado o la talla no servían para ensamblar chatarras o trabajar con plásticos. La incorporación de nuevos materiales implicaba necesariamente la invención, incluso la improvisación, de técnicas adecuadas para su manipulación, o la apropiación de las ya existentes en la tecnología de producción en serie, desde la imprenta a la fábrica de automóviles. La cultura de taller del artista estaba cambiando: el pincel se sustituía por el rodillo y el soplete. Se rechazaban los materiales nobles y duraderos sancionados por siglos de creación artística. Kurt Schwitters aseguraba que también se podía gritar con restos de basura:

Por ahorro, utilizaba para expresarme todo lo que encontraba, pues éramos un país empobrecido. Se puede también gritar con restos de basura y lo hice encolando y clavando estos desechos. Los denominé MERZ, eran como mi oración por el final victorioso de la guerra, pues una vez más había vencido la paz. De cualquier forma, todo estaba destruido y era válido empezar a reconstruir lo nuevo a partir de los escombros. Esto es, pues, MERZ... Albergaba en mí una imagen de la revolución no como realmente fue, sino como hubiera debido ser (Schmalenbach 1982: 76–77).

Hasta la muerte de Lenin y la subida al poder de Stalin en la segunda mitad de los años veinte, el constructivismo ruso revalorizó los materiales siguiendo en cierta medida la estela de Tatlin quien, en 1917, había empezado a explorar ensamblajes de diversos materiales. Más tarde el artista desarrolló su idea de la “cultura de los materiales” en el Departamento de Cultura Material en la Academia de Artes y en el Museo de Cultura Artística en Petrogrado, sosteniendo que la investigación del material es un punto de partida formativo. Para Tatlin los materiales –naturales e industriales modernos–, con sus propiedades específicas generan formas diferentes, y que hay que respetar la identidad del material. Su idea es que hay que tratar de construir formas asumiendo las reacciones de los materiales –sus tensiones, contrastes y texturas–, de modo que la resolución final conducirá a la “forma necesaria”, cumpliendo la función social que ha de desempeñar el objeto constructivista. La corriente productivista que representan Tatlin y Rodchenko, se orientó aun más a la industria y a la inserción del trabajo del artista en la producción de objetos para la vida cotidiana.

Rodchenko proponía utilizar instrumentos y herramientas que, habiendo sido desarrollados para otros fines por la tecnología de la época, se integraran en la producción artística, cubriendo las nuevas necesidades en consonancia con la era técnica, al margen de las constricciones burguesas de las Bellas Artes.

Desde los años cincuenta del siglo XX la experimentación artística ha buscado más que nunca los materiales más variados y los instrumentos de producción más versátiles. La retórica de la crítica de arte desarrollada durante el informalismo matérico y gestual europeo entendía la pintura como vehículo de descargas emocionales. A menudo se recurría a la ponderación del gesto pictórico como índice de tensión existencial de un sujeto en crisis, y a la metáfora de la transformación de la materia. En el caso del informalismo español algunos críticos hallaban rastros raciales y vernáculos en los conglomerados de materia, arena, arpilleras y color (como la veta brava hispana y la austeridad de los campos de Castilla en algunos artistas de “El Paso”). Un crítico hablaba del “vértigo lírico de la materia” y añadía:

Negros de los filones carbonosos, grises de las turberas, blancos de los encalados bajo el sol, los ocre de Horta del Ebro y las arcillas de Andalucía, he aquí todas las tierras de España e incluso hasta la arena de la plaza bañada de sangre del toro muerto; en su imperiosa adhesión al terruño natal, Feito nos resucita de él la primitiva esencia, las cenizas de la fatalidad, el acre perfume de humanidad campesina hecho de amor y de muerte (Restany 1959: 88).

La manipulación de las materias se veía preñada de símbolos y cargada de rastros subconscientes. Se potenciaron las lecturas simbólico-poéticas de los materiales, pasando éstos a ser en ocasiones sustancias que en manos de los artistas adquirirían rasgos míticos y animistas. Se exaltaban las propiedades del material, en tanto que éste aparecía como antídoto a las restricciones de la forma e incluso como su determinante. No obstante, hay que destacar, el hecho de que se produjera una reflexión no retórica sobre la materialidad de la obra de Antoni Tàpies, no solo a través de sus propias manifestaciones, sino también de Juan Eduardo Cirlot (1960), en cuya monografía sobre el artista hallamos una sistematización cronológica del uso de sus materiales abriendo el campo de la periodización y evolución a los mismos<sup>19</sup>.

#### *MULTIMATERIALIDADES DESPUÉS DE LAS VANGUARDIAS*

Los acontecimientos que constituyen el objeto y se derivan de él, se activan mutuamente: concepción, representación, elección de materiales, manipulación, sensaciones, percepciones, recuerdos, emociones, interpretaciones, proposiciones, etc. Si bien es cierto que este proceso tiene lugar en cualquier creación artística, es evidente la complejidad específica de muchas obras recientes que han nacido ya en el seno de un cambio radical del paradigma tradicional del arte occidental, e incluso del moderno de las vanguardias. Se trata, sin duda, de otro modelo, de otro sistema de creación en el cual la belleza, la mimesis, la fidelidad a códigos, lógicas, procedimientos y significados normativos son insuficientes para comprender estas obras. Aunque el núcleo fundamental de éstas sea expresivo, conceptual e imaginario, su realización y aspecto externo, su

---

<sup>19</sup> Véase igualmente el artículo publicado cinco años atrás en la revista *Destino* (núm.949, pp. 34-35), en el que Cirlot avanzó parte de su trabajo y que reproducimos en la selección de lecturas del CD. Años después, Manuel Borja-Villel (1992) escribió acerca de los “muros” del artista con su prominente materialidad, dándole el sentido de un regreso a una concepción primitiva –los muros deteriorados y arañados con graffitis– y al mismo tiempo una liberación de todo formalismo.

corporeidad en suma, no son neutros sino mediadores haciendo funciones de vehículos transmisores de significados.

En muchas ocasiones el artista, lejos de considerarlos irrelevantes, ha concedido voz propia a los materiales y ha descubierto potencialidades inéditas al elegir aquellos con los que realizar el objeto. El escultor rumano Brancusi decía que cada materia posee su propia lengua, y que él lejos imponerse, quería hablar la “lengua” que les era propia. Las diversas cuestiones que plante el análisis de la materialidad en las prácticas artísticas desde los años sesenta son tantas, que no se pueden desarrollar en estas páginas. Por otro lado, conciente o inconcientemente el historiador de arte contemporáneo ya está habituado a contemplar en la sucesión de tendencias la utilización libre de cualquier material, objeto, fragmento o elemento casi intangible. Robert Smithson incluso estableció una analogía entre la física de la naturaleza y el pensamiento humano donde propone la desarticulación de la tradicional separación materia-espíritu, es la “sedimentación de la mente”:

One's mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract Banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing, and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reason (Smithson 1996: 100).

Es preciso estar atentos a varios procesos en los que la materialidad adquiere un papel señalado, ninguno de los cuales responde al concepto formalista de la autonomía del arte sino que, por el contrario, resignifica la misma materialidad. El informalismo dejó claro que entendía que la materia no era neutra, ni un accidente de la forma, y proporcionó un nuevo e importante concepto: lo “informal”, según lo denominó el crítico Michel Tapié, en 1951, renovado por Bois y Krauss (1997) con la idea de lo *formless* (informe) o anti-forma.

A mediados del siglo XX la pintura y la escultura deconstruyeron la forma y la estructura. Hubo una reacción a las compacidades formales del minimalismo, negando sus estructuras preestablecidas, la solidez de los materiales o los acabados industriales. Las creaciones procesuales postminimalistas de Robert Morris son un buen ejemplo: en *Continuous Project Altered Daily* (1969) el artista estuvo cambiando durante tres semanas la disposición de los materiales de construcción en un almacén de la galería Leo Castelli de Nueva York. Por el contrario tierra, piedras, tabloncillos y trapos creaban una actividad performativa; recordemos a Pollock rodeando el lienzo dispuesto en el suelo para descargar la pintura. incorporando directamente el factor temporal <sup>20</sup>al seno de lo que él llamaba *materials/process interation* (interacción materiales/proceso).

En ambos casos se trataba de un “comportamiento de producción” en el que la naturaleza de los materiales y las dimensiones espacio-temporales del proceso y su percepción, definían la obra sin formas predeterminadas, lo cual era para Morris una declaración de intenciones y un rechazo de la estética. Sus montones de arena y sus piezas recortadas de fieltro caídas sobre el suelo evocaban conceptos de la ciencia moderna como entropía y desorden. Ante ellos, igual que ante los montones de trapos de Pistoletto, los bloques de grasa de Beuys o el plomo fundido arrojado al suelo de Richard Serra, habría que hablar en términos de horizontalidad, anti-forma, transformación, desplazamiento, sedimentación, ruptura de la distancia entre el arte y la vida, duración, gravedad, equilibrio, azar, comportamiento y estados de la materia.

---

<sup>20</sup> También el teatro, la danza y el performance como modelos de una obra entendida como devenir en el tiempo.

Como decíamos, en 1997 Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois recuperaron la noción de lo informe (*formless*), tomando como punto de partida la visión de Georges Bataille. Krauss y Bois lo caracterizan como horizontalidad, como un materialismo de base —lo opuesto a un materialismo “clásico” que Bataille considera como “idealismo disfrazado”— y entrópico (degradación de la energía), afirmando que el legado de lo informe es en cierto modo una liberación del pensamiento. La materia informe “no se parece a nada [...] rehúsa dejarse asimilar a cualquier concepto o cualquier abstracción” (Bois y Krauss 1997: 53).

Sobre el factor de horizontalidad y verticalidad, el crítico norteamericano Leo Steinberg señalaba que se había producido otra transformación fundamental en el arte occidental desde 1960. Steinberg desarrolló su idea del “plano pictórico horizontal” (*flatbed*) concebido como una superficie horizontal dura, a modo de mesa de trabajo, suelo o espacio, para depositar materiales de trabajo que había llevado aparejada el paso de una concepción “vertical” a una “horizontal”. Es decir, el plano pictórico tradicional vertical del cuadro metaforiza la visualidad occidental, la mirada del artista hacia el mundo y su representación ilusionista (el cuadro como ventana albertiana). Este plano de la imagen renacentista que afirma la verticalidad como su condición esencial, se verá desplazado por la superficie de trabajo, el proceso experimental por el que se disponen artefactos e imágenes diversos de los que el artista se apropia, combinándolos para crear un objeto cultural nuevo que no mimetiza la realidad sino que plantea un proceso diferente en el cual la materialidad inscribe el proceso; en consecuencia, “la superficie pintada ya no es el análogo de una experiencia visual de la naturaleza, sino de procesos operativos” (Steinberg 1968: 276). Para ilustrar este proceso, Steinberg cita como ejemplo la obra de Robert Rauschenberg en la que éste último trasfere imágenes de periódico y toda clase de objetos físicos generando “ruido óptico”:

Los desechos y residuos de la comunicación, ruido y significado sobre el mismo plano horizontal. Para mantener todo esto unido, el plano pictórico de Rauschenberg tenía que convertirse en una superficie a la que pudiera adherirse todo lo que se pudiera alcanzar o pensar. Tenía que ser alguna cosa que pudiera hacer de valla publicitaria o de tablero de mandos y que pudiera servir de pantalla de proyección, con afinidades adicionales con cualquier otra que fuera plana y sobre la cual se pudiera trabajar (Steinberg 1968: 278).

Si en esta transformación hacia la horizontalidad es crucial el lugar y la acción del cuerpo mismo del artista, también desde los años setenta ha sido motivo de reflexión el cuerpo, a partir del cual el arte y la Filosofía han planteado su estatuto ontológico. Sin embargo, la materialidad del cuerpo se omite a menudo. A fines del siglo Judith Butler reclamó en *Bodies that Matter* la necesidad de entender el cuerpo real en relación al lenguaje. Butler proponía un regreso a la noción de materia no como soporte o superficie sino como el proceso de materializarse y hacerse performativamente en el tiempo el cuerpo y el sexo, hacerse presente adquiriendo sentido. El juego de palabras de su libro aprovecha la polisemia de la palabra *matter* en inglés, que significa tanto materia como importar, acepciones que en la traducción castellana (“cuerpos que importan”) se pierden:

To speak within these classical contexts of bodies that matter is not an idle pun, for to be material means to materialize, where the principle of that materialization is precisely what “matters” about that body, its very intelligibility. In this sense, to know the significance of something is to know how and why it matters, where “to matter” means at once “to materialize” and “to mean” (Butler 1993: 32).

En definitiva, podríamos concluir que a finales del siglo XX confluyeron diversas reflexiones sobre la materialidad y la creación, es decir, podríamos hablar también de una *rematerialización* –término utilizado por Butler–, experimentada en diversos ámbitos y por diversos artistas.

En un sentido más concreto, el uso de ciertos materiales planteaba una reclamación que interpelaba a los espectadores o vehiculaba una fuerte tensión reivindicativa. Optar por sangre, tierra, grasa, fluidos corporales etc., suponía un rechazo de la limpieza y el valor de artisticidad y corporeidad normativas. Negar la estética de lo bello y acudir a lo abyecto y sucio ha sido una propuesta cargada de intencionalidad en el ámbito del performance. Muchos artistas, como Ana Mendieta, han confrontado su trabajo con su cuerpo y la materialidad con la limpieza de las obras de sus coetáneos:

Empecé a usar sangre porque, supongo, es algo con un gran poder mágico [...] estaba trabajando con sangre y con mi cuerpo. Los hombres estaban en el arte conceptual y hacían cosas muy limpias (Ruido 2002: 24).

Estos materiales elegidos por Mendieta se encuentran en clara e íntima interacción con su creación plástica sobre el desarraigo, la precariedad y la marginación en su experiencia vital como mujer y como artista. Materias como la tierra, el agua, la sangre, el barro, la huella del cuerpo entre la hierba, formaban parte de una obra efímera de la que quedaba constancia fotográfica. La propia disolución de esas precarias huellas del cuerpo y de la utilización de esos materiales nos habla de un deliberado deseo de desafiar la tradición de la obra-objeto constituida desde la narrativa de la Historia del Arte predominante; un desafío tanto de los modelos históricos como modernos. Sus materias expresan flujos, transformación, desaparición, disolución. Mendieta encarna una crítica fundamental verificada por los movimientos feministas hacia el insistente mantenimiento de un statu quo de la creación artística basada en la pintura y la escultura y en la tradición dictada por un discurso artístico dominante occidental, blanco y masculino. Muchas y muchos artistas sintieron la necesidad de explorar otras vías y defender parcelas de la creatividad antes relegadas, además de dedicar atención a la consideración del cuerpo y su inserción en la construcción de la identidad de género.

Por último, también entró con fuerza creciente en la escena artística desde los años setenta una recuperación de materiales y técnicas de lo que se consideraba artesanía, postulándose al mismo nivel que las manifestaciones de lo que se consideraba *mainstream*. Por ejemplo, la utilización de textiles con diversos tipos de tejidos, bordados o cosidos, objetos manufacturados de muy diversas maneras –producto de una técnica arcaica transmitida a través de tejedoras, costureras y que constituyen objetos útiles, rituales, funerarios y suntuarios–, y poseedores de un enorme abanico de referencias y posibilidades evocativas y reivindicativas de las que dio cuenta el clásico libro de Rozsika Parker (1989). Podría parecer que su estudio sería más adecuado para el antropólogo en vez del historiador del arte,<sup>21</sup> incluso más afín a quienes estudian tapices o indumentaria de otras épocas. Sin embargo, hay un empleo creciente de estos materiales en el arte contemporáneo más reciente: algunos están directamente relacionados con el cuerpo humano, otros son tapicerías decorativas o telas para otras funciones utilitarias, domésticas y sanitarias.

---

<sup>21</sup> Esta cuestión constituye una de mis líneas de investigación más recientes referida no solo a la materialidad sino también a la violencia y la memoria, véase Bernárdez (2005 a y b; 2006).

Al tratarse de materiales conocidos que poseen una función socialmente codificada y una historia propia, el espectador recupera recuerdos y afectos a ellos asociados y los proyecta sobre el objeto de arte que se le propone. Ese efecto puede llegar a ser más intenso cuanto más reconocibles y cotidianos, incluso íntimos, sean los materiales. El tejido está tan próximo al ser humano que puede considerarse sustituto de la piel, y la experiencia puede ser no solo visual, sino también táctil y olfativa, ya que muchos materiales pueden desprender mal olor, polvo y presentar texturas superficiales de fuerte estímulo táctil. La percepción de la tela-piel apela directamente al tacto, el sentido más extendido por el cuerpo, pero al mismo tiempo el menos acreditado. Podemos mencionar algunos ejemplos de obras recientes donde la utilización del textil tiene que ver con el sujeto, la política, la muerte y la violencia, cuyo significado está directamente inserto en los materiales textiles: la mexicana Teresa Margolles realizó en la Bienal de Venecia de 2009 un performance, *Narcomensajes*, bordando en la calle telas ensangrentadas procedentes de las autopsias de asesinados; en 2013 la palestina Mona Hatoum presentó *Twelve Windows*, un conjunto de telas palestinas bordadas, colgadas formando una instalación; ese mismo año la colombiana Doris Salcedo hizo una nueva versión de una instalación de los años ochenta con camisas apiladas y atravesadas por barras metálicas.

### *EL NEO-MATERIALISMO*

Una renovada metodología histórico-artística atenta a estudiar la materialidad puede enmarcarse en la Historia del Arte y mantenerse en ella, aunque podrá beneficiarse enormemente de una perspectiva abierta y transdisciplinar. No obstante, cabe preguntarse si el desarrollo de las tendencias del pensamiento en los que las palabras “materia” y “materialismo” definen su nombre – materialismo histórico, cultura material, nuevo materialismo –, han propiciado un acercamiento mayor a la cuestión de la materialidad por parte de la Historia del Arte. Esto mismo se preguntaba Michael Yonan al plantearse la posible fusión entre la Historia del Arte y los estudios de cultural material:

Art history has much to learn from the interdisciplinary practices of material culture. One central revelation is the idea that art has a physical, sensual dimension, and not just a visual one. As demonstrated above, this knowledge has been present in art-historical thinking for a long time, but its implications have been explored only intermittently and in recent years often suppressed entirely. That physical dimension is an indissoluble component of art's capacity to mean (Yonan 2011: 4).

Las aportaciones del llamado neo-materialismo desarrollado desde los años noventa del pasado siglo en Europa y Estados Unidos han supuesto una redefinición del marxismo clásico y el post-estructuralismo, y una superación del “giro lingüístico”. Recibido el impulso de Foucault y de Deleuze ya ha generado, en el marco del pensamiento feminista, una perspectiva más cercana a la materia y “la carne”, sujeta a las estructuras de poder. De hecho, el “pensamiento nómada” desarrollado por la filósofa feminista Rosi Braidotti se fundamenta en la idea de un “neo-materialismo”:

Thus “neo-materialism” emerges as a method, a conceptual frame and a political stand, which refuses the linguistic paradigm, stressing instead the concrete yet complex materiality of bodies immersed in social relations of power (Dolphijn y van der Tuin 2012: 21).

En el origen de esta tendencia de pensamiento se encuentran algunas de las reflexiones de Deleuze y Guattari en el capítulo dedicado al nomadismo en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, publicado en 1980. En él se postula lo que llaman una “ciencia nómada” o “ambulante” como un modo fluido de pensamiento material denominado “pensamiento de la materia-flujo”:

Así pues, ¿cómo definir esa materia-movimiento, esa materia-energía, esa materiaflujos, esa materia en variación, que entra en los agenciamientos, y que sale de ellos? Es una materia desestratificada, desterritorializada (Deleuze y Guattari 2004: 408).

También encontramos apelaciones a nuevos materialismos en una vertiente más próxima a las ciencias que quiere establecer vínculos entre éstas y las humanidades, en base a un rechazo de los trascendentalismos y creacionismos recientes. Uno de sus objetivos es buscar un territorio común, o una metodología transversal, para las disciplinas que están revalorizando la visión materialista, orientándola en múltiples direcciones, y la Historia del Arte puede tener un lugar entre ellas siempre que definitivamente acepte la materialidad de la obra algo, que como hemos visto, no es ni obvio ni fácil que ocurra.

Otro espacio conceptual donde la materialidad tiene un lugar deriva de la superación de las tradicionales dicotomías mente/materia, naturaleza/cultura, materia/significado como esquemas separados, cuando no enfrentados, proponiendo la fluidez y el cambio como modelos científicos, aplicables a nuevas formas de pensamiento, y asumiendo las teorías neurocientíficas del “embodiment” o “mente corporeizada”. El científico y filósofo mexicano Manuel de Landa propone que las ciencias, la Historia y la Filosofía analicen lo social a semejanza de los cambios y la historia no lineal, aplicando procesos de la Geología y la Física (transformaciones, materia, energía) a la historia humana:

En un sentido muy real, podemos decir que la realidad es un flujo continuo de materia y energía experimentando transiciones críticas, y en las que cada nueva capa de material acumulado enriquece la reserva de dinámicas y combinatorias no lineales disponibles para la generación de nuevas estructuras y procesos. Las rocas y los vientos, los gérmenes y las palabras, son diferentes manifestaciones de esta realidad dinámica y material. En otras palabras, todas estas entidades representan los diferentes caminos por los cuales un flujo único de materia y energía se expresa a sí mismo (De Landa 2010: 10).

Por su parte Jane Bennett, siguiendo la línea de pensamiento de Demócrito-Epicuro-Spinoza-Diderot-Deleuze, y no la de Hegel-Marx-Adorno (Bennett 2010: XIII), considera que es posible llevar los términos científicos de difracción, *critical mass* (masa crítica), fluidos, interferencias, interacción, aleatoriedad, etc., al análisis de las ciencias sociales y humanísticas constituyendo un buen sustrato conceptual para el estudio neo-materialista, pues hay un vitalismo de la materia y de la naturaleza de lo no-humano que debe interesar; así lo enuncia Karen Barad en una entrevista:

Eros, desire, life forces run through everything, not only specific body parts or specific kind of engagements among body parts. Matter itself is not a substrate or a medium for the flow of desire. Materiality itself is always already a desiring dynamism, a reiterative reconfiguring, energized and energizing, enlivened and

enlivening. I have been particularly interested in how matter comes to matter. How matter makes itself felt (Dolphijn y van der Tuin 2012: 59).

En el ámbito de la Filosofía también hay espacio para el materialismo de nuevo cuño del siglo XXI. Éste ha entrado bajo la forma de reflexiones atentas a desplazar el centro de análisis que la Filosofía clásica y moderna habían situado en la metafísica, el sujeto y el texto, a la realidad material, la tecnología y el objeto, con la mirada puesta en la necesidad de pensar y debatir críticamente sobre los problemas que afectan a nuestro entorno actual. Es lo que se ha llamado materialismo o realismo especulativo –según denominación de Quentin Meillassoux–, y también ontología orientada al objeto, según Graham Harman:

In the face of the looming ecological catastrophe, and the increasing infiltration of technology into the everyday world (including our own bodies), it is not clear that the anti-realist position is equipped to face up to these developments. The danger is that the dominant anti-realist strain of continental philosophy has not only reached a point of decreasing returns, but that it now actively limits the capacities of philosophy in our time (Bryant, Srnicek, Harman 2011: 3).

Como podemos ver los nuevos materialismos se están proyectando a todos los estudios, tanto económicos como biológicos, sociales, de género y ecologistas; en el ámbito de la Historia del Arte o de la práctica artística se proyectaron en la Documenta 13 abierta en Kassel en 2012, que mostró la prevalencia de los objetos reconocida por su comisaria principal Carolyn Christov-Bakargiev, influida por estas tendencias, en especial por la Ontología orientada al objeto de Harman.

En España apenas han empezado a desarrollarse estas nuevas formas de pensar la materialidad por eso es preciso destacar el V Congreso Anual sobre los Nuevos Materialismos, organizado por la Universitat Oberta de Catalunya en 2014 en Barcelona, y dedicado a las “nuevas metodologías materialistas: el Género, la Política, el mundo digital”; consecuencia de esta convocatoria fue la publicación “Nuevo materialismo feminista” (Revelles, González, Nardini 2014). Asimismo hay que reseñar la labor, más centrada en el arte contemporáneo, del “Grupo Nebrija de estudios transversales en creación contemporánea” cuya investigadora principal es Esther Moñivas y la organización del I Seminario de Estética y Teoría del Arte Nuevos Materialismos y otras aproximaciones teóricas afines, celebrado de febrero a julio de 2015 en la Universidad Nebrija, en Madrid;<sup>22</sup> su enfoque aplica con fundamento una metodología transdisciplinar que incluye la propuesta de Landa (2010), la bachelardiana “Imaginación material” (Bachelard 1988 y 1994), y el concepto de “Semántica material” (Moñivas 2007 y 2012).

#### *CODA: SOBRE EL “GIRO AL OBJETO” Y LOS ESTUDIOS DE CULTURA MATERIAL*

El énfasis en la imagen visual ha venido ampliándose en el siglo XXI a lo que algunos llaman el “giro al objeto” y la *Things Theory* (teoría de las cosas)<sup>23</sup> que ha adquirido connotaciones nuevas en el tardocapitalismo globalizado en que vivimos.

---

<sup>22</sup> Coordinado por Moñivas, el programa se puede consultar en <http://www.nebrija.com/medios/dla/2015/02/12/ii-seminario-nuevos-materialismos-y-otras-aproximaciones-teoricafines-del-area-de-bellas-artes-de-la-nebrija/> [Consulta: septiembre 2015].

<sup>23</sup> En la reciente bibliografía internacional, sobre todo anglosajona, sobre la cultura material hay una sección orientada específicamente al objeto, cuya discusión no cabe en estas páginas, aunque constituirá otros escritos futuros. Quede



Habitamos países en los cuales la producción de objetos es tal que amenaza la preservación del planeta; productos multiplicados en virtud de necesidades inducidas para potenciar flujos continuos de consumo. Ese consumo degenera en residuos que se acumulan y se degradan, pero no desaparecen. Cementerios de objetos desechados, de basura, no solo son objeto de reflexión para ecologistas, urbanistas (Lynch 2014) y sociólogos; también lo son para artistas, ya que “cuando los desechos devienen arte” (Vergine 2006) “nunca fue tan hermosa la basura” (Pardo 2010).

Como punto de partida tenemos esta constatación: vivimos rodeados de materiales y objetos, desde los más sofisticados en su diseño o complejos en su elaboración, a los más deleznablez trozos de basura. La sobreproducción de cosas se nos impone como un océano de presencias materiales que gestionar, tanto si hablamos de botellas de Coca-Cola como de artefactos de la alta cultura. Como hemos visto, la Filosofía había dejado de lado la presencia física y la realidad mundana, pero hoy no es posible obviarlas porque inciden abrumadoramente sobre nosotros. Las “cosas” que poseemos, ordenamos, desordenamos, usamos y tiramos influyen sobre nosotros. En algunos casos nos proyectamos psicológicamente sobre nuestras cosas, y ellas nos recompensan haciéndonos sentir privilegiados, pues a través de ellas pertenecemos, somos, valemos, deseamos. A veces incluso las coleccionamos queriendo encontrar aquel objeto que aún nos falta para completarla falacia ilusoria de una colección completa (Baudrillard 1969). Los objetos nos acompañan y nos protegen, guardados o exhibidos, como signos de edad, extracción social, ocupación, riqueza, religión, género, etc.; nos identificamos con ellos y ellos ejercen un poder real sobre nosotros. Antropólogos y etnólogos saben muy bien la fuerza que puede llegar a acumular un objeto en una sociedad cuando es revestido de significación simbólica y mágica. A través del ritual y el lenguaje ese objeto puede ser designado como pieza especial para la comunidad, y no cabe duda que los materiales que lo constituyen refuerzan con sus propiedades físicas ese poder; pensemos en las esculturas con clavos de Congo o los fetiches de vudú de África occidental:

En cuanto a la forma masiva y alusivamente humana de los dioses, era por sí misma provocativa: agresivamente material, recubierta por una capa gruesa en la que entraban los componentes de aceites vegetales, de huevos, de alcohol y de sangre, de suerte que ante su vista uno a veces volvía a escuchar, si no ya a comprender, la pregunta inquieta de los primeros misioneros (y de algunos etnólogos): ¿Cómo es posible adorar la madera y la piedra? (Augé 1998:10-11).

El arte contemporáneo nos ha proporcionado un sinnúmero de objetos comunes manipulados en mayor o menor medida por el artista, quien a menudo actúa como un recolector o, según Levi-Strauss, un *bricoleur*. Clavetea una rueda a un taburete (Duchamp) o una cabra disecada a un tablero viejo (Rauschenberg); combinar un zapato de salón con un vaso de leche (Dalí), acoplar fragmentos de mecanismos móviles (Tinguely) o pinchar una peineta en un balón de fútbol (Brossa), son solo algunos de los muchos objetos de procedencia cotidiana que hallamos en el arte de los siglos XX y XXI. Pero claro, estas piezas son hoy reconocidas, nombradas como obras de arte, aunque en realidad están compuestas por objetos y materias comunes que podemos reconocer pero que, en virtud de una nueva asociación, devienen conjuntos enigmáticos. Su carácter reconocible no impide su conversión en un jeroglífico:

Lo que así se alcanza es el efecto extraño y muy actual de un elemento de artificialidad, una indiscreción sobre los secretos de la naturaleza; estas obras,

---

aquí constancia de una inicial bibliografía. Bromberg (2013); Brown (2001); Dudley (2012); Kopytoff (1986); Malafouris y Renfrew (2010); Potts (2008); Solórzano (2011); Steyerl (2010).

como las singulares neomaterias, nos llevan al asombro y despiertan la curiosidad incluso al sentido del tacto [...] Aquí reside el encanto altamente manierista de lo enmohecido, de la roída huella del diente del tiempo combinada con el material enigmático, y un tercer efecto, el efecto de jeroglífico (Gehlen 1994: 300).

Así, las preguntas que podríamos hacernos ante tanto objeto, si queremos analizarlo como parte de nuestra reflexión sobre una Historia del Arte contemporáneo atenta a la materialidad, sería una Historia del Arte que toma prestadas algunas herramientas analíticas a la antropología social: ¿qué función cumple? ¿de dónde procede? ¿Cómo está construido y por qué así? ¿Qué relación se establece entre el sujeto y el objeto en un contexto espacio-temporal particular? ¿En calidad de qué se intercambia? etc. Y, además, cómo ese objeto está cargado de simbolismo, belleza, valor económico, artístico, sentimental, rareza, exotismo o ceremonial.

Cuando las materias comunes y conocidas aparecen constituyendo algo que no es aquello para lo que fueron trabajadas; cuando, mezcladas con otras sustancias toman la forma intencional de un objeto artístico, se convierten en extrañas y enigmáticas, y volvemos a experimentar aquello que, según Elkins, nos mantenía alejados de su incómoda fisicidad: el miedo a la materialidad. Esa falta de atención a la materialidad, dando crédito exclusivamente a los significados, los valores o la representación, descuida la dimensión física que detenta el elemento sensorial del objeto, a pesar de que, como hemos explicado, nos afecta y provoca respuestas diversas, siempre interesantes, en nosotros. Minimizando este aspecto, obviando su materialidad, nuestra relación con las obras no es completa. La materialidad como elemento fenomenológico del aquí y ahora de la percepción solo sirve para el nivel de experiencia inmediata que reporta la seguridad de la presencia, pero no creo que permita una experiencia más compleja. En cambio, introduciendo la materialidad en nuestro discurso como un elemento relevante esa percepción se enriquece. Pero no se trata de meras palabras, por ejemplo: “esta escultura está hecha de granito, arena, alambre y una lechuga” –Giovanni Anselmo realizó con estos materiales *Senza Titolo. Struttura che mangia* en 1968–, como si la mera enumeración de materiales fuera elocuente por sí misma. Se trata de enriquecer el estudio y contextualización de la obra de arte con la aportación del conocimiento que revierte la atenta mirada a los materiales y su estudio: sus propiedades físicas y morfología, su elección, manipulación, rasgos culturales y antropológicos, significados, usos y estados, así como sus potencialidades como desencadenantes de percepciones, memorias, afectos y emociones.

Los estudios recientes de cultura material cuentan ya con abundante bibliografía y su presencia en el panorama académico puede equipararse en algunos países con los estudios de cultura visual. No se trata por tanto de algo nuevo, ya que existe en el ámbito de las Humanidades y las Ciencias Sociales, pero desde los años ochenta del pasado siglo presenciamos un fuerte crecimiento de estos estudios desde perspectivas multidisciplinares incluida la Historia del Arte. Aunque sería complicada una definición concreta hoy por hoy, podemos decir que se trata del estudio de los artefactos generados por el ser humano en un determinado ámbito cultural. Estos artefactos, tanto los fabricados artificialmente como los naturales modificados, establecen una relación con el entorno físico, con los otros humanos, y son significativos para los individuos. Esta definición nos introduce en un terreno etnográfico y sociológico sincrónico, pero también diacrónico porque hablamos de arqueología e historia. La cultura material de las sociedades encarna las estructuras del pensamiento, creencias, valores atribuidos y el comportamiento humano.

Como es fácil imaginar, el desarrollo de estos estudios tiene una procedencia diversa y se encuentra en momentos diferentes según los países. Por ejemplo, la escuela francesa (Julien y

Rosselin, 2005) deriva de la arqueología y la etnología orientándose, por una parte, a la “tecnología cultural” con las operaciones, instrumentos y “gestos” técnicos, según la investigación iniciada en los años cuarenta por André Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan 1988), y por otra a la “civilización material” propuesta por Fernand Braudel<sup>24</sup> y otros historiadores de la escuela de los *Annales*.. En España son muchos los estudios de cultura material de la mano de historiadores, arqueólogos y antropólogos; sin embargo, son menos los que se hacen eco de las nuevas derivas, como la que vincula la cultura material con la cultura digital y el “procomún” en el caso de Ángel Gordo López (Gordo López 2013). En la cultura anglo-norteamericana estos estudios, impulsados por los *Cultural Studies*, han ampliado exponencialmente su campo. Los *Material Culture Studies* se insertan en diversas ramas de las ciencias sociales, del diseño, el marketing, de la psicología. En opinión de Jules David Prown se trata más de una metodología que una ciencia propiamente dicha, es decir, se trata de un medio, no de un fin:

It is a means rather than an end, a discipline rather than a field. In this, material culture differs from art history, for example, which is both a discipline (a mode of investigation) in its study of history through art and a field (a subject of investigation) in its study of the history of art itself. Material culture is comparable to art history as a discipline in its study of culture through artifacts. As such, it provides a scholarly approach to artifacts that can be utilized by investigators in a variety of fields. But the material of material culture is too diverse to constitute a single field. In practice it consists of subfields investigated by specialists, cultural geographers or historians of art, architecture, decorative arts, science, and technology (Prown 1982: 1).

La obra de arte ha sido objeto de reflexión por parte de antropólogos que se ha planteado si puede considerarse un objeto más dentro de la cultura material. Alfred Gell propuso en 1998 una antropología del arte donde definía las fronteras, poniendo el énfasis en los términos de agencia, intención, causación, resultado y transformación, y negando que el objeto artístico pudiera contemplarse como un lenguaje con significado o simbolismo. En su opinión (Gell 2010: 7), los objetos de arte son “equivalentes a las personas, o, más precisamente, agentes sociales”. Recordando a Arthur Danto, Gell cuestiona que el arte sea lo que la institución del arte dice que es y tampoco cree que las cualidades estéticas formen una suerte de código visual de comunicación entendible por todos. Para él, el objeto artístico es arte no por lo que es, sino por lo que hace: “un sistema de acción orientado a cambiar el mundo, no a codificar proposiciones simbólicas sobre él” (Gell 2010: 6). Así, los objetos desempeñan un papel instrumental activo y mediador en el proceso social. Es decir, no solo los objetos artísticos, sino las cosas, además de las personas, pueden ser agentes sociales. El poder de agencia de los objetos deriva de esa potencialidad: estimulan respuestas emocionales y se hacen para ejercer su influencia —el poder de agencia—, sobre los pensamientos, deseos y acciones de los sujetos. Aunque Gell se centraba en objetos etnográficos, sus reflexiones —además del hecho de haberse convertido en uno de los autores de referencia de los estudios de cultura material—, abrieron la puerta a la consideración de cualquier tipo de artefacto.

En definitiva, caben diversas aproximaciones metodológicas según diversas ciencias, y esta múltiple orientación constituye el rasgo más poderoso de los estudios actuales de cultura material:

---

<sup>24</sup> Braudel estudió en los setenta aquellos productos que el hombre implementaba en el proceso civilizatorio, incluyendo el vino, el cultivo del trigo, la comida, el ejército o la moneda (Braudel 1984).

sociológica, semiótica, psicoanalítica, económica, mediática, etc. Cualquier objeto puede informar sobre la sociedad, tanto si es un cuerpo, como si se trata de pantalones vaqueros, teléfonos móviles, cartones de leche etc. Por otro lado, los estudios sobre el consumo, la mercantilización del objeto y la “vida social” de los objetos (Appadurai 1986), resaltan una aproximación que supera el logocentrismo y el estudio del objeto como texto, para ponerlo a actuar en la red de relaciones de presencia entre él y el sujeto. Appadurai destaca que los objetos atraviesan por múltiples transformaciones, siendo su estudio en concreto las historias vitales, las trayectorias y la mutabilidad de las cosas y el papel que desempeñan en las transacciones humanas. Se trata de destacar la “biografía cultural de las cosas”.

En el “pensar a través de la cultura material”, el arqueólogo Carl Knappett propone una metodología para abordar el objeto de cultura material contemporáneo partiendo de que el significado de un objeto surge en la articulación de sus dimensiones pragmática (material, funcional) y significativa (mental, simbólica). Su planteamiento ofrece una metodología de análisis, para ello se sirve como ejemplo de una taza de café común, donde define las categorías siguientes: *affordances* (potencialidades), *constraints* (limitaciones), *iconicity* (iconicidad), *indexicality* (valor como índice). Vale la pena detenerse un poco más en esta propuesta de análisis. Las potencialidades aluden a la naturaleza física de la taza, su material, estabilidad, peso, resistencia al calor y su adecuación para su función como taza de café. Las limitaciones nos hablarían de los límites de su capacidad para contener el líquido, si está mal diseñada y si es adecuada dentro de la convención cultural de tomar café. La iconicidad nos desvelaría sus rasgos visuales y táctiles, su estilo y decoración, textura, color, tamaño y rareza, propiciando redes de asociaciones con otras formas y tipos de tazas, así como similitudes con otros recipientes. Su valor indicial nos dice hasta qué punto una taza es índice de otros objetos, de actividades espacio-temporales y de comportamientos sociales. En definitiva, hay que plantear y acercarse a la taza en sus relaciones de contigüidad con otros objetos, causalidad y factorialidad (si es parte de un conjunto o serie); por otra parte, el objeto taza es índice de producción, inversión económica y consumo y también lo es de uso, deterioro y afección por parte de su poseedor (Knappett 2005: 110-116). Vista y analizada desde esta perspectiva una taza común de café puede tener confluencias con el análisis histórico-artístico; por ejemplo, una escultura en bronce de la que se hubieran fundido varios ejemplares.

Una última pregunta se abre paso ahora, ¿qué pueden aportar estas corrientes y disciplinas a la línea investigadora de la Historia del Arte y la materialidad? Hemos visto como la materialidad interesa a muy diversas ramas del conocimiento, a la vez que hemos podido constatar que tanto la Estética como la Historia del Arte no han desarrollado todavía las potencialidades que ofrece. Y es aquí donde queríamos llegar. No solo, porque estudiar la materia está adquiriendo en las últimas décadas una nueva relevancia, sino también porque el cuerpo físico de las obras de arte y de muchos objetos asimilados como tales proporciona una gran cantidad de conocimiento que enriquecen el estudio del arte actual. Intencionalidad, capacidades cognitivas y óptima utilización de los recursos proporcionados por los materiales crean un entramado indisoluble que acaba con las tradicionales diferencias jerárquicas entre cuerpo y mente, espíritu y materia. De la interacción de todos estos elementos se deriva un conjunto o complejo donde tienen cabida lo simbólico, lo discursivo y lo especulativo. La materialidad identifica y da concreción a las ideas, de manera que aporta sentido a nuestra comprensión del mundo. La Historia del Arte en la actualidad, sobre todo la que aborda las creaciones contemporáneas, afronta el reto de la complejidad de muchas prácticas artísticas, tanto aquellas muy materializadas como las denominadas, como hemos visto, impropriamente inmateriales. No se trata de poner en el mismo nivel cualquier tipo de objeto cotidiano procedente de la cultura material de nuestra época con creaciones derivadas de la intencionalidad y el proyecto

artístico, sino de ampliar perspectivas disciplinares, desarrollando una conciencia crítica sobre éstas y su utilización. La historia del arte puede conservar sus objetivos de estudio sin tener miedo a reformularlos y actualizarlos, por otro lado, sino lo hace entrará en una vía de extinción. Veamos la materialidad como una constelación de posibilidades enriquecedoras, no como un enojoso obstáculo que hay que sortear en el camino.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Angoso, D., Bernárdez, C., Fernández, B., y Llorente, A. 2005. *Las técnicas artísticas* [Museo Thyssen-Bornemisza], Madrid, Akal.
- Appadurai, A. 1986. *The social life of things*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Apter, E. y Pietz, W. (eds.) 1993. *Fetishism as cultural discourse*, Ithaca, Cornell University Press.
- Aragon, L. 1993. *Les collages*, París, Hermann.
- Arnheim, R. 1992. *Ensayos para rescatar el arte*, Madrid, Cátedra.
- Arnheim, R. 1993. *Consideraciones sobre la educación artística*, Barcelona, Paidós.
- Armstrong, C. 2003. "Respuesta al Cuestionario sobre Cultura Visual", *Estudios Visuales* núm. 1, pp. 85-86.
- Augé, M. 1998. *Dios como objeto. Símbolos, cuerpos, materias, palabras*, Barcelona, Gedisa.
- Bachelard, G. 1976. "Chillida-El Cosmos del Hierro", *Revista de Occidente*, núm. 3, pp. 24-27.
- Bachelard, G. 1988. *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. 1994. *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ball, P. 2003. *La invención del color*, Madrid, Turner.
- Barthes, R. 1980. *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI.
- Barthes, R. 2000. *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós.
- Baudrillard, J. 1969. *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI.
- Baudrillard, J. 1982. "Fetichismo e ideología: la reducción semiológica", en *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, pp. 88-107.
- Baxandall, M. 1980. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, Yale University Press.
- Baxandall, M. 2000. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Benjamin, W. 1999. "El autor como productor", en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, pp. 115-135.
- Bennett, J. 2010. *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Durham, Duke University Press.
- Berger, R. 1976. *El conocimiento de la pintura. El arte de verla*, Barcelona, Noguer.
- Berenson, B. 2005. *Estética e Historia en las artes visuales*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bernárdez, C. 2005a. "Transformaciones en los medios plásticos y la representación de las violencias a fines del siglo XX", en V. Bozal (coord.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 77-117.
- Bernárdez, C. 2005b. "Materiales para el arte y la memoria", *Cultura Moderna*, núm. 1, pp. 147-163.
- Bernárdez, C. 2006. "Artefactos siniestros. Memorias de infancia y violencia en el arte del siglo XX", *Cultura Moderna*, núm. 2, pp. 7-20.

- Bernárdez, C. y Toajas, M.-A. 1998. *Arte, materiales y conservación*, Madrid, Fundación Argentaria.
- Böhme, H. 2014. *Fetishism and Culture: A Different Theory of Modernity*, Berlín, Walter de Gruyter.
- Boncté, J. 1989. *Técnicas y secretos de la pintura*, Barcelona, Leda.
- Bois, Y. y Krauss, R. 1997. *Formless. A User's Guide*, Nueva York, Zone Books.
- Bonnefoy, Y. 1998. *Notas sobre el dibujo*, Santa Cruz de Tenerife, A. León.
- Borillo, M. y Goulette, J.-P. (dirs.) 2002. *Cognition et création. Explorations cognitives des processus de conception*, Lieja, Mardaga.
- Borja-Villel, M. 1992. *Tàpies Comunicació sobre el mur*, Barcelona, Fundació Tàpies.
- Bordini, S. 1995. *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Bourdieu, P. 1997. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, P. y Darbel, A. 2003. *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Barcelona, Paidós.
- Braudel, F. 1984. *Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII*, tomo I: *Las estructuras de lo cotidiano*, Madrid, Alianza.
- Bromberg, S. 2013. "The Anti-Political Aesthetics of Objects and Worlds Beyond", *Mute*, 25 July [en línea]. <http://www.metamute.org/editorial/articles/anti-political-aesthetics-objects-and-worlds-beyond> [Consulta: julio 2015].
- Brown, B. 2001. "Thing Theory", *Critical Inquiry*, núm. 28/1, pp. 1-22.
- Bruquetas Galán, R. 2002. *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Bryant, L., Srnicek, N., Harman, G. (eds.) 2011. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism* [en línea]. Melbourne, re.press. [http://www.re.press.org/book-files/OA\\_Version\\_Speculative\\_Turn\\_9780980668346.pdf](http://www.re.press.org/book-files/OA_Version_Speculative_Turn_9780980668346.pdf) [Consulta: 30/11/2015].
- Buchloh, B. 1986. "Construire (l'histoire de) la sculpture", en *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, París, Centre Georges Pompidou, pp. 254-274.
- Buchloh, B. (2004) *Formalismo e Historicidad*, Madrid, Akal.
- Burke, P. 1996. *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza Editorial.
- Butler, J. 1993. *Bodies that Matter. On the discursive limits of sex*, Nueva York, Routledge.
- Carofano, P. 1999. "Introduzione", en Ch.-L. Eastlake, *Pittura a olio. Fonti e materiali per una storia*, Vicenza, Neri Pozza Editor.
- Cirlot, J.-E. 1960. *Tàpies*, Barcelona, Omega.
- Dagognet, F. 1989. *Rematéraliser: Matières et Matérialismes*, París, Librairie Philosophique Vrin.
- Dagognet, F. 1996. *Les dieux sont dans la cuisine. Philosophie des objets et objets de la philosophie*, París, Le Plessis-Robinson.
- Damasio, A.-R. 2001. *El error de Descartes*, Barcelona, Crítica.

*Historia del Arte contemporáneo y materialidad*

- De Certeau, M. 2000. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. y Guattari, F. 2004. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Díaz-Soto, D. 2009. "Formalismo y materialismo. El problema de la materialidad del arte en Eduard Hanslick" [en línea]. *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, núm. 4, pp. 173-180. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3176678.pdf> [Consulta: mayo 2014].
- Doerner, M. 1986 *Los materiales de pintura y su empleo en el arte* Barcelona, Reverté.
- Dolphijn, R. y Van der Tuin, I. 2012. *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Ann Arbor, Open University Press.
- Dubuffet, J. 1992. *Del paisaje físico al paisaje mental*, Madrid, Fundación La Caixa.
- Dudley, S. 2012. "Materiality Matters: Experiencing the Displayed Object" [en línea]. *Working Papers in Museum Studies*, núm. 8, pp. 1-9. [http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/1027.42/102520/8\\_dudley\\_2012.pdf?sequence=1](http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/1027.42/102520/8_dudley_2012.pdf?sequence=1) [Consulta: septiembre 2014].
- Eastlake, C.-L. 1960. *Methods & Materials of Painting of the Great School & Masters*, Nueva York, Dover.
- Eastlake, C.-L. 1999. *Pittura a olio. Fonti e materiali per una storia*, Vicenza, Neri Pozza Editore.
- Eco, U. 1990. *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca.
- Edelman, G.-M. 1992. *Bright Air, Brilliant Fire. On the matter of the Mind*, Nueva York, Harper Collins.
- Edelman, G.-M. y Tononi, G. 2002. *El universo de la conciencia*, Barcelona, Crítica.
- Eliade, M. 1974. *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza Editorial.
- Elkins, J. 2008. "On Some Limits of Materiality in Art History" [en línea]. *31: Das Magazin des Instituts für Theorie*, núm. 12, pp. 25-30. [https://www.academia.edu/168260/On\\_Some\\_Limits\\_of\\_Materiality\\_in\\_Art\\_History](https://www.academia.edu/168260/On_Some_Limits_of_Materiality_in_Art_History) [Consulta: 22/07/2016].
- Febvre, L. 1982. *Combates por la historia*, Barcelona, Ariel.
- Fernández Arenas, J. 1996. *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*, Barcelona, Ariel.
- Focillon, H. 1983. *La vida de las formas y Elogio de la mano*, Madrid, Xarait.
- Francalanci, E. 2010. *Estética de los objetos*, Madrid, Visor.
- Francastel, P. 1990. *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Madrid, Debate.
- Fuga, A. 2004. *Tecniche e materiali delle arti*, Milán, Electa.
- Gage, J. 1993. *Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Madrid, Ediciones Siruela.
- Gell, A. 2010. *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- Gehlen, A. 1994. *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*, Barcelona, Península.
- Gettens, R.-J. y Stout, G. 1966. *Painting Materials. A short encyclopaedia*, Nueva York, Dover.
- González García, Á. 2001. "El crítico se hace viejo: conversación con Ángel González García" [entrevista de Ó. Alonso Molina], *Arte y parte: revista de arte*, núm. 31, pp. 98-111.



- Gordo López, A. 2013. “¿Qué supone el análisis de la cultura material en la investigación social?” [en línea]. Medialab Prado, 8 de noviembre, Fundación iS+D. <http://blog.isdfundacion.org/2013/11/08/que-supone-el-analisis-de-la-cultura-material-en-la-investigacion-social-por-el-dr-angel-gordo-ucm/> [Consulta: 03/01/2016].
- Greenberg, C. 1979. *Arte y Cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Greenberg, C. 2006. *La pintura moderna*, Madrid, Ediciones Siruela.
- Heidegger, M. 2007. *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Ingold, T. 2007. “Materials against materiality” [en línea]. *Archaeological Dialogues*, núm. 14/01, pp. 1-16. <http://dx.doi.org/10.1017/S1380203807002127> [Consulta: 20/5/2015].
- Ivins, W.-M. 1975. *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Hofmann, W. 1992. *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona, Península.
- Januszczak, W. 1981. *Técnicas de los grandes pintores*, Madrid, Hermann Blume.
- Johnson, M. 1987. *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning. Imagination and Reason*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Julien, M-P. y Rosselin, C. 2005. *La Culture matérielle*, París, La Découverte.
- Kanherkar, R., Bhatia-Dey, N. y Csoka, A. 2014. “Epigenetics across the human lifespan” [en línea]. *Frontiers in cell and developmental biology*, vol. 2, artículo 49. <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4207041/> [Consulta: diciembre 2015].
- Kapp, E. 1877. *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, Braunschweig, Georg F. Westermann Verlag.
- Kirby, J. 2008. “Towards a new discipline?”, en *Art Technology. Sources and Methods*, Londres, Archtype Publications, pp. 7-15.
- Knappett, C. 2005. *Thinking through Material Culture. An Interdisciplinary Perspective*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Kopytoff, I. 1986. “The cultural biography of things: commoditization as process”, en A. Appadurai, *The Social Life of Things*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 64-91.
- Krysa, J. (ed.) 2006. *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*, Nueva York, Data browser 03.
- Kroustallis, S., Townsend, J.-H., Cenalmor, E., Stijnman, A. y San Andrés, M. (eds.) 2008. *Art Technology. Sources and Methods*, Londres, Archtype Publications.
- Lafuente Ferrari, E. 1960. “Introducción”, en G. Stout, *Restauración y conservación de Pintura*, Madrid, Tecnos, pp. 7-15.
- Landa, M. de 2010. *Mil años de historia no lineal* [en línea]. <http://es.scribd.com/doc/58161718/Manuel-DeLanda-Mil-Anos-de-Historia-No-Lineal#scribd> [Consulta: mayo 2015].
- Laurie, A.-P. 1988. *The Painter's Methods and Materials*, Nueva York, Dover.
- Leroi-Gourhan, A. 1988. *El hombre y la materia (Evolución y técnica I)*, Madrid, Taurus.
- Lippard, L. 2004. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal.

*Historia del Arte contemporáneo y materialidad*

- Lootz, E. 2007. *Lo visible es un metal inestable*, Madrid, Árdora.
- Luckács, G. 1970. “La cosificación y la conciencia de clase del proletariado”, en *Historia y conciencia de clase*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, pp. 110-135.
- Lynch, K. 2014. *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Malafouris, L. y Renfrew, C. 2010. “The Cognitive Life of Things: Archaeology, Material Engagement and the Extended Mind” [en línea]. *The Cognitive Life of Things*, Cambridge, Mc Donald Institute Monographies. [http://www.mcdonald.cam.ac.uk/publications/publication-images/table\\_of\\_contents/cog-life-toc](http://www.mcdonald.cam.ac.uk/publications/publication-images/table_of_contents/cog-life-toc) [Consulta: octubre 2014].
- Maltese, C. 1980. *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra.
- Maltese, C. (ed.) 1990. *I supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro*, Milán, Mursia.
- Manzini, E. 1989. *La matière de l'invention*, París, Éditions du Centre Pompidou/CCI.
- Marchán, S. 1983. “La penetración del pop en el arte español”, *Goya*, núm. 174, pp. 360-370.
- Martínez Luna, S. 2013. “Presencia, materialidad y crítica” [en línea]. *Salonkritik*, núm. 2. [http://salonkritik.net/10-11/2013/06/presencia\\_materialidad\\_y\\_criti.php](http://salonkritik.net/10-11/2013/06/presencia_materialidad_y_criti.php) [Consulta: agosto 2013].
- Marx, K. 2008. *El Capital*, Libro I, México, Siglo XXI.
- Mayer, R. 1993. *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Tursen Hermann Blume.
- Mèredieu, F. de 1994. *Histoire matérielle et immatérielle de l'Art Moderne*, París, Bordas.
- Merrifield, M.-P. 1967. *Original Treatises on the Art of Painting*, Nueva York, Dover.
- Mitcham, C. 1989. *¿Qué es la Filosofía de la Tecnología?*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- Miller, D. (ed.) 2005. *Materiality*, Durham, Duke University.
- Moñivas, E. 2007. “El papel de la Historia del Arte en el paradigma de la planificación transdisciplinar. líneas metodológicas posibles para el estudio de las técnicas y materiales del arte contemporáneo” [en línea]. *III Congreso del Grupo Español del IIC La conservación infalible: de la teoría a la realidad, Oviedo, 21,22 y 23 de noviembre de 2007*, pp. 127-136. [http://geiic.com/files/3Congreso/Ester\\_Monivas.pdf](http://geiic.com/files/3Congreso/Ester_Monivas.pdf) [Consulta: febrero 2008].
- Moñivas, E. 2008. “Narrativas fluidas. El agua como presencia material en las artes plásticas contemporáneas”, en *CEHA. XVII Congrès Nacional d'Història de l'art. Pre-actes*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 393-395.
- Moñivas, E. 2010. “Presencias hídricas en el arte contemporáneo. Una perspectiva desde la semántica material”, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Moñivas, E. 2012. “Changes of State and Material Imagination in Contemporary Art” [en línea]. *4th State of Water. From Micro to Macro*, Torun (Polonia), Centre of Contemporary Art Znaki Czasu, pp. 23-31. [http://victoriavesna.com/ebooks/4th\\_State\\_Catalog/4th\\_state\\_catalog.html#p=22](http://victoriavesna.com/ebooks/4th_State_Catalog/4th_state_catalog.html#p=22) [Consulta: octubre 2015].
- Mumford, L. 1968. *Arte y técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Mumford, L. 1998. *Técnica y civilización*, Barcelona, Altaya.
- Palazuelo, P. 1998. *Escritos. Conversaciones*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores.

- Pardo, J.-L. 2010. *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Parker, R. 1989. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Nueva York, Routledge.
- Pedrola, A. 1998. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, Barcelona, Ariel.
- Penny, N. 1993. *The Materials of Sculpture*, New Haven, Yale University Press.
- Pérez Sanchez, A.-E. 1986. *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, Cátedra.
- Podro, M. 2001. *Los historiadores del arte críticos*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- Potts, A. 200.8 “Disencumbered Objects”, *October*, núm. 124, pp. 169-189.
- Prown, J. D. 1982. “Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method” [en línea]. *Winterthur Portfolio*, núm. 17/ 1, pp. 1-19. <http://www.jstor.org/stable/1180761> [Consulta: septiembre 2010].
- Puente Ferreras, A. 1998. *Cognición y aprendizaje*, Madrid, Ediciones Pirámide.
- Pugliese, M. 2002. *Scolpire lo spazio: tecnica e metodologia della scultura dall'antichità al contemporaneo*, Pasian di Prato, Campanotto.
- Pugliese, M. 2006. *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Milán, Bruno Mondadori.
- Restany, P. 1959. “El lirismo castellano y la tradición mística”, en *Feito*, París, Galerie Arnaud, pp. 77-94.
- Revelles, B., González, A. y Nardini, K. (2014) “NODO: Nuevo materialismo feminista: engendrar una metodología ético-onto-epistemológica” [en línea]. *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología*, núm. 14. <http://journals.uoc.edu/index.php/artnodes/article/view/n14-revelles-gonzalez-nardini/n14-revelles-gonzalez-nardini-es> [Consulta: junio 2015].
- Rodríguez Piedrabuena, J.-A. 2002. *La mente de los creadores. Un estudio de los procesos creativos desde la neurociencia y la psicología*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Rudel, J. 1986. *Técnica de la escultura*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ruido, M. 2002. *Ana Mendieta*, Hondarribia, Nerea.
- Sauras, J. 2003. *La escultura y el oficio de escultor*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Schmalenbach, W. 1982. *Vida de Kurt Schwitters* [en línea]. Madrid, Fundación Juan March. [https://merzmail.files.wordpress.com/2015/03/kurt\\_schwitters\\_merzmail\\_net.pdf](https://merzmail.files.wordpress.com/2015/03/kurt_schwitters_merzmail_net.pdf) [Consulta: diciembre 2015].
- Semper, G. 2014. *Escritos fundamentales de Gottfried Semper. El fuego y su protección*, Barcelona, Fundación Arquia. Edición y prólogo de A. Armesto.
- Simondon, G. 2007. *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Prometeo Libros.
- Smith, R. 1991. *El manual del artista*, Madrid, H. Blume.
- Smithson, R. 1996. *Robert Smithson, the Collected Writings*, Berkeley, University of California Press.

*Historia del Arte contemporáneo y materialidad*

- Solórzano, A. 2011. “Devenir histórico de la materialidad de los objetos y sus efectos en la dimensión estética” [en línea]. *de-arq. Revista de arquitectura de la Universidad de los Andes*, núm. 8, pp. 54-61. [http://dearq.uniandes.edu.co/sites/default/files/articles/attachments/dearq\\_08\\_05\\_a\\_solorzano\\_0.pdf](http://dearq.uniandes.edu.co/sites/default/files/articles/attachments/dearq_08_05_a_solorzano_0.pdf) [Consulta: octubre 2015].
- Solso, R.-L. 1994. *Cognition and the Visual Arts*, Cambridge, The MIT Press.
- Steinberg, L. 1968 “El plano pictórico horizontal”, en Yates, *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 273-286.
- Stevens, M. 2012. “Settle for Nothing: Materializing the Digital” [en línea]. *Artnodes*, núm. 12. <http://journals.uoc.edu/index.php/artnodes/article/view/n12-stevens/n12-stevens-es> [Consulta: octubre 2015].
- Steyerl, H. 2010. “A Thing Like You and Me” [en línea]. *e-flux*. <http://www.e-flux.com/journal/a-thing-like-you-and-me/> [Consulta: septiembre 2014].
- Tàpies, A. 1973. *La práctica del Arte*, Barcelona, Ariel.
- Thompson, D. V. 1956. *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, Nueva York, Dover.
- Thompson, D. V. 1962. *The Practice of Tempera Painting: Materials and Methods*, Nueva York, Dover.
- Valéry, P. 1983. *Degas danse dessin*, París, Gallimard.
- Valéry, P. 1999. *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor.
- Varela, F., Thompson, E. y Rosch, E. 1997. *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Barcelona, Gedisa.
- Vega, J. 2008. “La técnica artística como método de conocimiento, a propósito de El Coloso de Goya”, *Goya*, núm 324, pp. 229-244.
- Vergine, L. 2006. *Quando i rifiuti diventano arte: trash, rubbish, mongo*, Milán, Skira.
- Wagner, M. 2001. *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, Munich, Verlag C. H. Beck oHG.
- Wagner, M. 2005. *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Frankfurt am Main, Dietrich Reimer Verlag.
- Weiner, L. 1968. “Statements” [en línea]. *Language as Sculpture: Physical/Topological Concepts*. <http://radicalart.info/concept/weiner/> [Consulta: septiembre 2015].
- Wilson, R. A. y Keil, F. C. (eds.) 2002. *Enciclopedia MIT de ciencias cognitivas*, Madrid, Síntesis, 2 vols.
- Wittkower, R. 1991. *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza Forma.
- Yonan, M. 2011. “Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies” [en línea]. *West 86<sup>th</sup>*, núm. 18/2. <http://www.west86th.bgc.bard.edu/articles/yonan.html#> [Consulta: julio 2015].
- Zeki, S. 2005. *Visión interior: una investigación sobre el arte y el cerebro*, Madrid, Visor.