



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

MEMORIAL I

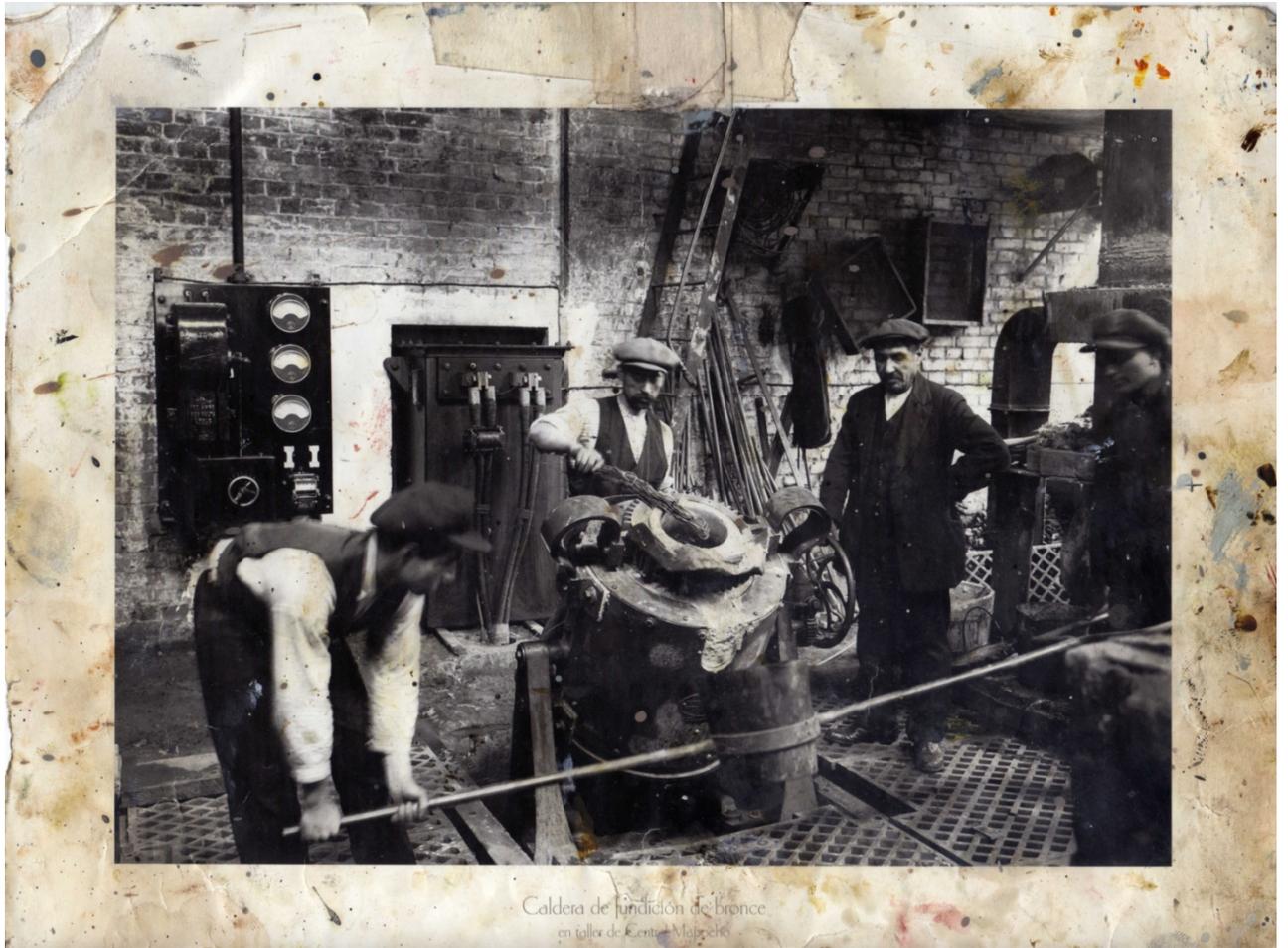
Tesis para optar al título de Pintor

Héctor A. León San Martín

Profesor guía: Beatriz Espinoza

Santiago, Chile

2011



Caldera de fundición de bronce
en taller de Lentini, Mallorca

Memorial s. m. **1.** Escrito a favor de algo o alguien. **2.** Acto que se hace para honrar la memoria de un personaje. **FAM.** Memorialesco.

A mis padres...

INDICE.

INTRODUCCIÓN	3
DEL MEMORIAL	6
DEL ACTO. LA PINTURA.	8
REFERENTES VISUALES	12
NOTAS ACERCA DE LA PINTURA	18
VELADURA, VERDADERA SOMBRA (primera nota)	19
EN LA SOMBRA, EL DIBUJO (segunda nota)	21
DIBUJO, EL ALMA DE LA PINTURA (tercera nota)	23
MEDIATINTA, ENTRE EL ALMA Y EL CUERPO DE LA PINTURA (cuarta nota)	25
EMPASTES, CUERPO Y LUZ EN LA PINTURA (quinta nota)	28
LA PINTURA COMO MEMORIAL	29
BIBLIOGRAFÍA	31

INTRODUCCIÓN.

Memorial I es un trabajo compuesto por una serie de pinturas al óleo sobre tela de variados formatos hechas a partir de sólo una imagen, reiterada muchísimas veces, fragmentada de muchas y variadas formas, y trabajada con distintas técnicas de la pintura de caballete.

La imagen que origina esta serie de pinturas proviene de una fotografía en blanco y negro que muestra una escena en la que participan cuatro obreros de una caldera de fundición de bronce del taller de la Central Mapocho; datada el 9 de noviembre de 1925.

Mi interés por dicha imagen parte de una serie de cualidades que se desprenden de ésta; cualidades tales como el anonimato de los personajes que participan en ella, el “anonimato” de la mayor parte de los objetos de la misma; objetos que a pesar de apreciarse claramente debido al foco y el encuadre de la imagen son muy difíciles de identificar bajo un nombre probablemente por ser objetos técnicos de un área precisa.

Esta serie pictórica tiene como objetivo principal establecerse como un memorial; entendiéndolo su producción como un acto en memoria de aquellos elementos que se desprenden de la misma imagen. Elementos que tienen un lugar y una fecha determinados; pero que son personajes anónimos y una serie de objetos difíciles de nominar. Para poder realizar un memorial de “algo” hay que establecer el “algo”, nominarlo de alguna forma es la primera problemática para poder desarrollar el Memorial.

La dificultad de mencionar los elementos de la imagen, lleva a que ésta no pueda ser, a su vez, nominada sin caer en un facilismo lingüístico; por consiguiente me parece que la mejor manera de establecer dicha imagen es el mecanismo de la escuela del realismo; un realismo sin prefijos ni apellidos sino simplemente el trabajo logrado por la exhaustiva y rigurosa descripción a partir de la observación.

Dicho mecanismo de construcción pictórica, el realismo, necesita un medio para poder realizarse entonces la pintura de caballete me parece el medio ideal para trabajar el memorial debido a la enorme gama de posibilidades técnicas que presenta.

Este afán realista de establecer la imagen es el origen de la obsesión evidente en el acto de realizar una serie de pinturas que muestran la misma imagen. Acto que finalmente es Memorial I.



Pintura I, 2009

Óleo sobre tela, 140 x 117 cm

DEL MEMORIAL.

La palabra memorial en la lengua española estrictamente no contempla dentro de sus significados un escrito a favor de algo o alguien, tampoco un acto que se hace para honrar la memoria de un personaje. Dichos significados responden de mejor manera al significante monumento.

El uso de la palabra memorial para significar lo que en realidad es un monumento proviene de una deformación del lenguaje que a su vez deviene de una desaconsejable traducción del inglés al español.

La definición propuesta en el comienzo de este texto fue extraída de un diccionario básico seguramente utilizado en el área de la educación de nuestro país. Por lo tanto la palabra **memorial** presente en el título de esta serie de pinturas hace que el trabajo parta con cierto nivel de residencia debido a que el concepto de memorial representaría un neologismo local.

El hecho de escoger una imagen que muestre una escena en la que participan obreros, personas anónimas, desaparecidas y tal vez incluso olvidadas con el paso del tiempo; de las cuales posiblemente el único registro que queda es esta fotografía resulta de una evidente carga social.

Citando a Adolfo Couve, defensor y practicante de la escuela del realismo, se entiende que este tipo de personajes y finalmente este tipo de escenas son las predilectas del realista; ya que él dice que “los personajes marginales y anónimos son los personajes del realismo”¹. Estos personajes son reales, al verlos uno puede ver al ciudadano socialmente marginado en su labor y su vida; situación que persiste en algunos lugares a pesar de los 85 años que nos separan de la data de esta fotografía.

¹Entrevista realizada por Cristián Warnken a Adolfo Couve, 1997, ArTV.

En la imagen se ven incontables elementos, la gran mayoría de ellos muy difícilmente identificables por diversos motivos. Hay varios objetos que se pueden esperar dentro de una escena obrera, elementos que no se ven en esta fotografía; no hay cascos, no hay pecheras ni delantales, no hay guantes, no hay antiparras ni máscaras y no hay nada que indique una preocupación por el bienestar, la salud o la vida de estos hombres.

1925 es una fecha dentro del período de la llamada modernización de Santiago; tendido eléctrico, tranvías y vitrinas iluminadas.

La distancia temporal de 85 años sirve como alejamiento a la situación presente en la imagen pero a su vez este alejamiento ayuda a ver en esta escena el reflejo de lo que actualmente pasa, que ha pasado siempre y que seguramente seguirá pasando.

Creo que el arte debe tener necesariamente un nivel de compromiso, en el caso de mi trabajo el compromiso es social, sutilmente expresado por la elección de la fotografía y aseverado por el desarrollo de la pintura, el acto, el trabajo. Esta imagen constituye para mí un pretexto ideal para la ejecución de la serie pictórica que es Memorial I.

Así como el significado de la palabra memorial ha cambiado por lo aclarado anteriormente, una mala traducción local, con el desarrollo de mi trabajo traslado el significante de la misma palabra hacia un campo nuevo; **la conmemoración de una imagen fotográfica**. Manteniendo el campo semántico del significante memorial, palabra usada bajo el neologismo local, el desarrollo de mi trabajo produce un cambio dentro del campo semiótico del mismo término; movimiento posibilitado por la articulación de ciertas figuras retóricas presentes en la serie de pinturas que, reitero, son un conjunto de fragmentaciones arbitrarias y una constante repetición de la imagen como significado; acciones que a su vez son posibles gracias a la gama de elementos lingüísticos que brinda la pintura de caballete.

DEL ACTO.

LA PINTURA.

“Me gustaría que mis cuadros se vieran como si un ser humano hubiera pasado por ellos como un caracol, dejando un rastro de la presencia humana y de la memoria del pasado, igual que el caracol va dejando su baba”

Francis Bacon (1909 – 1992).

Al igual que Bacon pienso que la pintura básicamente es el pintar, el acto del pintar; por lo tanto las telas o los cuadros son mero registro del acto ejecutado por el pintor. La serie de pinturas al óleo que componen Memorial I quedan entonces como registro de la realización del mismo memorial (como significante explicado anteriormente).

La repetición compulsiva de la imagen dentro de la serie establece una lectura referencial de la misma imagen con lo que llega a un realismo traumático. Entendiendo que “Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto a fallido, lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho debe ser repetido”².

Entonces el mecanismo más certero para hacer llegar la imagen a los receptores o espectadores del memorial es el del realismo traumático, dado por la repetición compulsiva de la imagen en cuestión. La finalidad es hacer llegar lo que hay en el referente fotográfico y más que eso. Un mensaje agregado.

La pintura realista representa el medio ideal para realizar Memorial I, ya que la pintura en sí constituye un verdadero acto, y el realismo el modo más adecuado para establecer la imagen debido a la imposibilidad de nominarla de forma precisa por ningún otro medio. No se puede “decir la imagen” en una palabra o una frase con el afán de llegar a una nominación certera de ésta; debido a ello la escuela del realismo pictórico representa la vía de mayor validez para “traer” este evento del pasado a la memoria.

² Hal Foster. **El retorno de lo real**. Madrid, Ed. Akal, 2001. Pág. 136.

El hecho de concebir la pintura en definitiva como un acto, un proceso más que un resultado, me ha llevado a realizar este trabajo de una forma que tal vez linda más con la labor de un obrero no especializado.

Sólo he pintado la imagen una y otra vez, después la obra me dará a entender que es lo que hice, así como el edificio erguido le muestra al obrero para qué hacía lo que hacía. Finalmente soy un obrero de la pintura.



Pintura II, 2009 - 2010

Óleo sobre tela, 140 x 117 cm



Pintura III, 2010

Óleo sobre tela, 140 x 117 cm

REFERENTES VISUALES.

Consecuente a la naturaleza de mi producción artística los autores que figuran como referentes al momento de su propia elaboración son ciertamente artistas cuyo principal medio de expresión es la pintura.

Los referentes pictóricos para esta producción son de procedencia, período y estilos variados. Entre los artistas que se cuentan como referentes en la producción del memorial, los más importantes por una cuestión de cercanía en distintos aspectos son autores chilenos. Fundamentalmente son dos: Juan Francisco González (1853–1933) y Adolfo Couve (1940-1998).

El primero sin duda es un autor consagrado y propietario de una genial producción pictórica la cual de forma extraña abarca los distintos “macro temas” de la pintura; ya que trabaja el retrato, el bodegón y los paisajes demostrando siempre maestría. Su influencia en mi trabajo se puede identificar mayormente en una parte de su amplia producción, esta parte es en la que trabaja con la figura humana, sobre todo en sus retratos.

Dicha influencia se establece principalmente en aspectos técnicos. La aplicación de veladuras para armar el dibujo y la estructura de las composiciones y lógicamente el uso de tintes transparentes para hacer éstas efectivas. También la manera en que pone sus empastes, aspecto magistral de su trabajo.

El segundo autor, Adolfo Couve, tan importante para el desarrollo de mi trabajo como el primero y seguramente más influyente por razones temáticas y compositivas, asumiendo la cercanía temporal y las evidentes características contemporáneas de éste.

En Couve se pueden apreciar de forma clara, casi como si se tratase de una clase de pintura sobre lienzo, herramientas pictóricas y diversos recursos cromáticos y formales siendo elementos de fácil acceso para la pupila gracias a la acertada y aguda síntesis existente en sus óleos. Uno de los aspectos notables en la pintura



Pintura I, 2009. Óleo sobre tela, detalle

de este gran autor chileno de la segunda mitad del siglo XX es sin duda la magnífica precisión que demuestran sus trabajos, aspecto muy influyente en la realización del memorial, ya que muestra una certeza de muñeca absolutamente imitable.

Además de las cercanías e influencias técnicas del trabajo de Adolfo Couve sobre este trabajo existe otro motivo que constituye a este autor como fuerte referente; él era un ferviente practicante y defensor del realismo en la pintura, base fáctica fundamental en la elaboración de Memorial I.

Otro importante referente para mi trabajo es el pintor Francis Bacon (Dublín 1909 – 1992) reconocido artista del siglo XX, tanto en aspectos técnicos como en ciertas nociones teóricas acerca la pintura.

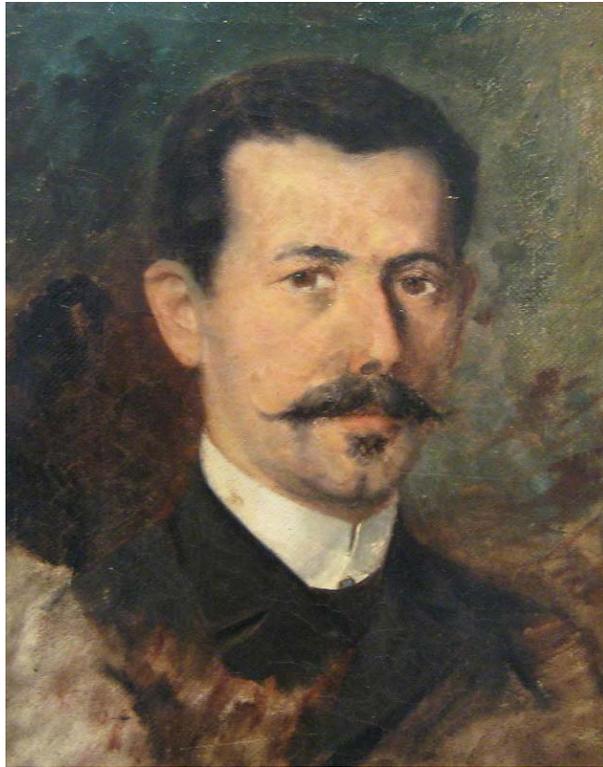


Pintura III, 2010. Óleo sobre tela, detalle

Hay un par de elementos técnicos procedentes de la pintura de Bacon reconocibles en Memorial I; por ejemplo: el trabajo sobre el reverso de la tela que proporciona el particular efecto producido por la mayor absorción del soporte, los brochazos verticales en media tinta, que son muy buenos estructuradores, sobre este mismo soporte que hacen clara cita a este autor.

Otro autor cuya obra influye fuertemente en la realización del memorial es Sigmar Polke (Oels, 1941 - 2010), importante pintor contemporáneo.

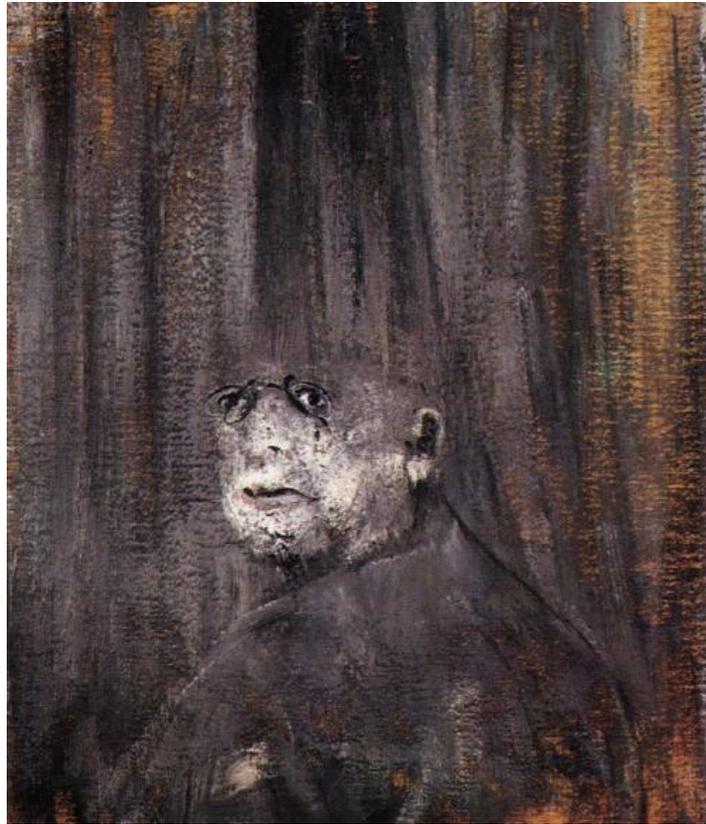
La influencia del trabajo de Polke en Memorial I radica principalmente en la manera de abordar la pintura que tiene este autor. La predominancia del dibujo monocromo y el protagonismo de éste. La interacción entre los soportes particularmente preparados y la inserción de la imagen figurativa sobre estos.



Juan Francisco González

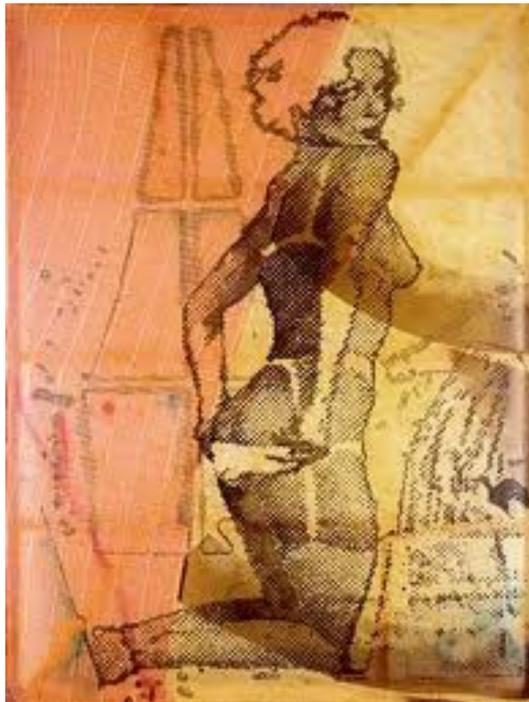
Adolfo Couve





Francis Bacon

Sigmar Polke





Pintura IV, 2010

Óleo sobre tela, 140 x 117 cm

NOTAS ACERCA DE LA PINTURA.

La pintura de caballete básicamente se compone de cuatro partes que se deben articular mediante los elementos que brinda el lenguaje de ésta, partes que se diferencian entre sí debido a las cualidades proporcionadas por el diferente manejo técnico. La primera de estas partes es el soporte que en el caso de mi trabajo es la tela, ya sea preparada o cruda, tensada en un bastidor o sin tensar. La segunda de estas partes es la veladura; fundamental en mi labor ya que el dibujo cobra total protagonismo en las composiciones que componen el memorial. La tercera de estas partes es la media tinta; muy importante para la lectura de las pinturas del memorial ya que son el principio de la materialización de la imagen. La cuarta de estas partes es el empaste; presente solo en algunas de las pinturas le brinda al memorial la presencia material en los puntos necesarios para “traer la imagen”.



Tríptico I, 2010

Óleo sobre tela, tríptico, paneles laterales 90 x 70 cm,

panel central 100 x 70 cm

VELADURA,

VERDADERA SOMBRA (primera nota).

Básicamente la veladura es una capa transparente de óleo que se utiliza para modificar un color subyacente en la pintura, cualidad que se debe a dos factores fundamentales; la liquidez otorgada por el médium y la baja resistencia a la luz de los pigmentos que la componen.

Se puede establecer que la liquidez notable de una veladura produce, al secar, que ésta se asemeje a un cristal muy fino. Esto se debe a las cualidades físicas que adopta el médium seco. Cualidades que a su vez se deben a la naturaleza química del mismo médium, determinada por su composición primordialmente a base de aceite y solvente (teniendo en cuenta los múltiples materiales para médiums de veladura que nos proporciona la pintura de caballete tradicional; barnices, secantes, acetona, toluol, alcoholes, etc).³

Esta “cristalización” de la veladura proviene de los componentes de su médium que actúan como aglutinantes, vale decir aceites, que secan por oxidación o absorción de oxígeno del aire, proceso de secado que va acompañado por una serie de complicadas reacciones químicas; y barnices que secan por la completa evaporación de su disolvente dejando una película fina y transparente de resina pura.⁴

Los pigmentos utilizados en la fabricación de óleos se clasifican según su origen y su naturaleza química. Una de las clasificaciones de pigmentos más importantes es la que los divide en tres grupos básicos; transparentes, semitransparentes o traslúcidos y los opacos. Según esta clasificación sólo los pigmentos del primer grupo y algunos del segundo son útiles para la construcción y aplicación de una veladura, este es el grupo de los transparentes y de los semitransparentes.

³ Ralph Mayer. **Materiales y técnicas del Arte**. Pintura al óleo. Veladuras.

⁴ **Idem**.

Esta cualidad se puede definir también como baja resistencia a la luz, lo que significa que estos pigmentos absorben casi la totalidad de la luz que incide en ellos. El hecho de que absorban la luz en vez de que rebote en ellos sumado al medio acuoso cristalino en el que se encuentran inmersos produce ópticamente la sensación de sombra en la superficie donde se aplica la veladura.

Estos pigmentos que no reflejan luz si proyectan sombra y como se encuentran a cierta ínfima distancia del soporte, debido a lo descrito en el párrafo anterior, se puede decir que además de producir el efecto óptico de la sombra también provocan el fenómeno físico de la sombra proyectada. Por lo tanto se puede establecer que, en pintura, la veladura es una verdadera **sombra**.



Pintura V, 2010

Óleo sobre tela, 140 x 200 cm

EN LA SOMBRA,

EL DIBUJO (segunda nota).

Físicamente se define la “sombra” como la carencia de luz en un espacio o una superficie. Una zona se encuentra en sombras cuando no hay presencia de luz en ella, y más aún, se encuentra en sombras cuando no hay objetos como fuente de luz ni objetos que la reflejen dentro del mismo. Una superficie se halla en sombras cuando ésta no refleja luz, y esto puede ser por la carencia total de fuente lumínica, por encontrarse en el lado opuesto a la luz de algún cuerpo iluminado o porque la luz que se dirige a su lugar está obstruida por algún otro cuerpo.

Tradicionalmente en la historia del Arte se ha dado que los artistas realizan sus dibujos casi siempre con un medio material más oscuro que el soporte, por lo cual es lógico que los elementos trazados o manchados con el medio representen en la composición el área de las sombras (evidentemente en composiciones figurativas).

Hay incontables ejemplos de esto en la historia del Arte, y en todo su largo podemos encontrar dibujos que representan la sombra dentro de una composición.

En la pintura de caballete la construcción formal o **dibujo** que le brinda estructura a ésta se realiza por medio de veladuras o simple aplicación de tintes, siendo estas verdaderas sombras en la superficie del soporte.

En Memorial I el dibujo por medio de veladuras ha sido fundamental en el proceso del trabajo, sobre todo al comienzo de éste. Desde las sombras se establecen los personajes, los objetos; la forma que a medida que avanza el proyecto van cobrando cuerpo y se van materializando.

El dibujo, como herramienta fundamental de las artes visuales y elemento vital dentro del lenguaje de la pintura, representa dentro de mi trabajo la pieza clave que lo hace posible todo; el dibujo analítico es para mí la herramienta lingüística que permite que mi proceso o mecanismo pueda existir. Sin la base del dibujo analítico no podría acudir a la descripción para situar lo conmemorado dentro del campo semántico deseado, sin esta herramienta no habría acto alguno ya que es el único elemento del lenguaje que poseo para establecer algo que no creo posible establecer con palabras ni con ningún otro medio de expresión. No puedo decir una imagen pero si puedo describirla analíticamente por medio del dibujo y eso es lo que finalmente me permitiría traer a la memoria lo que hay en esa imagen, ya que luego del proceso de dibujo aplicado con tintes sobre los soportes vienen el resto de los procesos de la pintura de caballete que es en definitiva el único medio por el cual puedo “decir” lo que pretendo conmemorar con mi trabajo.



Estudio I para Memorial I, 2009

Óleo sobre tela, 80 x 70 cm

DIBUJO,

EL ALMA DE LA PINTURA (tercera nota).

La construcción formal dentro de una obra pictórica se puede determinar como un dibujo. A su vez este dibujo, en una pintura de caballete tradicional, es obtenido por medio de una veladura la cual debido a sus cualidades físicas se puede establecer como una verdadera sombra.

Haciendo un paralelo con otra disciplina artística perteneciente también a las llamadas Bellas Artes se puede homologar esta construcción formal a base de tintes transparentes que llamamos Dibujo con el primer atisbo formal que se muestra en ciertas técnicas escultóricas; el Alma. Así como el dibujo por veladura en la pintura de caballete es el encargado de dar la forma que albergará las medias tintas y los empastes que evidentemente son más corpóreos; el alma, en la escultura, es el encargado de dar la forma que luego a través del molde acogerá la materia de la cual estará constituida la pieza final de la escultura. Por ejemplo, en el proceso de vaciado de bronce fundido la cera que se pierde es el Alma, cera que llena el molde que formará la pieza final, por lo cual se subentiende que la cera perdida es el elemento formal previo a la existencia de la escultura en sí, tal como el dibujo en pintura.

Esta analogía evidentemente tiene asidero en los procesos constructivos de la pintura y la escultura. Pero más allá de esta relación el Alma axiomáticamente se establece como “la parte principal de cualquier cosa”, “lo que da espíritu y fuerza a alguna cosa” o “lo que se mete en el hueco de algunas piezas para darles solidez”; estas diferentes y variadas definiciones apuntan concluyentemente hacia el mismo lugar y coinciden también con lo que representa el dibujo para la pintura. Gracias a esto se infiere que en la pintura el Dibujo es el **Alma**.

Así como un escultor tradicionalmente daría forma al alma de su escultura por medio de un acto paciente y riguroso yo construyo el “alma” de mi pintura de la misma manera, con rigor y paciencia utilizando sólo el dibujo analítico sin necesidad de recurrir a ningún otro medio de traspaso; entre la fotografía en papel y mi pintura sobre telas sólo estoy yo para llevar a cabo el acto.



Pintura VI, 2010

Óleo sobre tela, 140 x 117 cm

**MEDIATINTA,
ENTRE EL ALMA Y EL CUERPO
DE LA PINTURA (cuarta nota).**

Dentro de la pintura de caballete el término mediatinta refiere a la parte de ésta que técnicamente se encuentra entre la veladura que es la tinta y el empaste que es la materia. Este elemento es el pasaje entre el alma de la pintura, armada por un conjunto de tintes transparentes a los que llamamos veladura, y el cuerpo de la pintura, la materia presente por medio de los empastes. Entonces fácticamente se concibe entre la sombra y la luz.

La mediatinta le debe su nombre a aspectos técnicos propios; ya que al igual que las tintas presenta en su construcción el médium que le proporciona liquidez, condición que le otorga una materialidad similar a la de la veladura pero a su vez se diferencia de ella debido a la presencia de cargas en su constitución; cargas que se deben a los pigmentos opacos que la componen, pigmentos con mayor resistencia a la luz en relación a los de la tinta y que también se encuentran en la estructura del empaste.

Esta parte de la pintura es entonces el inicio de la corporeidad y a su vez el fin alma de la misma; es el fin de la sombra y el comienzo de la luz. Es el vehículo con el cual se saca o se trae “lo pintado” de la sombra a la luz: La penumbra.

En mi trabajo la media tinta representa el comienzo del concepto de “traer lo pintado” ya que de alguna forma en ese “momento” es cuando los personajes y los objetos salen de la sombra, de lo ligado al espíritu, del olvido y comienzan a cobrar cuerpo; instalándose en este lugar y viniendo a nuestra memoria.



Pintura VII, 2010

Óleo sobre tela, díptico,

panel izquierdo 140 x 117 cm,

panel derecho 140 x 200 cm



Pintura VII, óleo sobre tela, panel izquierdo (detalle)



Pintura VII, óleo sobre tela, panel derecho (detalle)

EMPASTES,

CUERPO Y LUZ EN LA PINTURA (quinta nota).

Finalmente sobre la veladura, la sombra, el dibujo o el alma viene la luz, el cuerpo; los empastes ayudados o soportados por la mediatinta.

Los empastes son el fin del proceso; no sólo por los aspectos técnicos sino también en el sentido temático que trae consigo el significante de memorial que en el caso de mi trabajo se realiza bajo un sentido además retórico.

Sacar de la sombra hacia la luz a estos personajes y elementos memorados, llevarlos de la inmaterialidad a la corporeidad, es la función que cumplen los empastes en mi trabajo; al final es traer a la memoria aquel momento, aquella escena y todo lo que ésta abarca seguramente olvidados más allá de este puntual registro fotográfico.

Entonces los empastes de igual forma que en la técnica de la pintura de caballete tradicional en Memorial I son el final del proceso; son los encargados de traer lo pintado o lo “conmemorado” a este mundo. En este juego retórico entonces se ubica la pintura, entendida por acto, como un memorial.

LA PINTURA COMO MEMORIAL.

Como ya se empezaba a vislumbrar en párrafos anteriores el afán de haber pintado múltiples veces la misma imagen, bajo el rigor del dibujo analítico y las posibilidades de la pintura de caballete, como un sólo acto es simplemente el afán de realizar un memorial de la misma imagen.

El objetivo final de este trabajo era realizar este memorial a la imagen, luego de tener un número importante de telas pintadas con la imagen, me di cuenta de que el objetivo posiblemente había sido desplazado ya que este trabajo no sólo conmemora la información visual que otorga la fotografía sino que algo más, un significado agregado, porque yo no había pensado en la lectura subjetivada de la obra.

Entonces **Memorial I** conmemora más que la mera información fotográfica de la cual partió, conmemora no sólo al significante sino lo que representa el significante; siendo esto algo difícilmente precisable debido a la subjetividad que existe en la interpretación de un trabajo artístico.

Finalmente puedo establecer que bajo el mecanismo de la “**pintura memorial**” comencé tratando de conmemorar una imagen, personajes, objetos y un instante salidos de una fotografía y terminé simplemente “conmemorando”; sin estar seguro de que es lo que conmemoro.



Estudio XIII para Memorial I (inacabado en el taller), 2010

BIBLIOGRAFÍA.

Allamand, Ana F.; Huneus, Teresa. **Pintura Chilena del Siglo XIX. Juan Francisco González.**

Santiago de Chile. Origo Ediciones. 2008.

Título original: "Pintura chilena del siglo XIX. Juan Francisco González".

Argan, Giulio Carlo. **El Arte Moderno.**

Madrid. Ediciones Akal S.A. 1991. 2° edición.

Título original: "L' Arte moderna".

Campaña, Claudia. **Adolfo Couve: Una lección de pintura.**

Santiago de Chile. Editorial Eco Ltda. 2002. 2° edición.

Título original: "Adolfo Couve: Una lección de pintura".

Ficacci, Luigi. **Francis Bacon.**

Colonia. Ediciones TASCHEN GmbH. 2003.

Título original: "Francis Bacon".

Foster, Hal. **El Retorno de lo Real.**

Madrid. Ediciones Akal S.A. 2001.

Título original: "The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century".

Gombrich, E. H.. **La Historia del Arte.**

Madrid. Editorial Sudamericana, Buenos Aires. 1999. 10° edición.

Título original: "The Story of Art".

Mayer, Ralph. **Materiales y Técnicas del Arte.**

Madrid. Editorial Hermann Blume. 1985. 4° edición.

1° edición española, traducción: Juan Manuel Ibeas.

Título original: "The Artist's Handbook of Materials and Techniques".

Sarduy, Severo. **Obra Completa.**

Madrid. Editorial Sudamericana, Buenos Aires. 1999. 1° edición.

Tomo 2. Capítulo V: Ensayos. Barroco.

Título original: "Barroco".

Material audiovisual consultado.

Entrevista realizada a **Adolfo Couve** por Cristián Warnken en el programa televisivo "La Belleza de Pensar" del canal ArTV. 1997.