

ARTIFICACIÓN DE LA ARTESANÍA Y ARTE CONTEMPORÁNEO

Omar Galliani y el pan de oro

*Artification of crafts and contemporary art.
Omar Galliani and the gold leaf*

Francesca Ferragosto / ferragosto.francesca@tiscali.it

Academia de Belle Arti de Catania. Doctoranda en Universidad de Granada

Recibido: 31.10.2022 /Aceptado: 12.12.2022

RESUMEN

En los últimos 50 años, la obra de arte se ha salido del marco en el que ha estado fijada durante mucho tiempo y se ha acercado a la cotidianidad, por lo que se ha vuelto performativa. Esto ha llevado a la consideración de objetos y procesos artísticos creados para realizar otras funciones. La artificación, como en el caso de la artesanía, también puede ser considerada como la venganza de lo culturalmente bajo, lo popular, lo plebeyo, lo anónimo y lo plural, lo necesario y lo útil, o lo que por definición queda excluido del inclinado goce estético. Con la corriente de los Anacronistas, presentada en 1984 por Maurizio Calvesi en la Bienal de Venecia, artistas como Mariani, Samorì, Galliani y Verdi se destacaron por la recuperación y reelaboración de técnicas artísticas, especialmente renacentistas. Las obras de arte de los Anacronistas o Citacionistas, gracias a la recuperación de algunas técnicas artesanales relacionadas con el mundo de la pintura, demuestran la voluntad de salir de los espacios culturales donde se guardaban para ocupar espacios sociales en los que se presentan como artificiales, manipulación de los elementos artísticos, relación cerrada entre el objeto artístico y las acciones sociales donde se producen. La obra, entonces, como en el caso de las obras "pan de oro" de Galliani, se convierte en expresión de un cambio social, nacido como un conjunto de reflexiones que contribuyen a definir los cambios del fenómeno artístico en lo social y como hecho social que, en las últimas décadas se ha analizado como un nuevo paradigma al que referirse en el análisis de los cambios artísticos y sociales.

PALABRAS CLAVE: Anacronismo, artificación, artesanía, arte, Omar Galliani, pan de oro, Renacimiento.

ABSTRACT

In the last 50 years, the work of art has left the framework in which it has been fixed for a long time and has approached everyday life, so it has become performative. This has led to the consideration of objects and artistic processes created to perform other functions. Artification, as in the case of craftsmanship, can also be considered as the revenge of the culturally low, the popular, the plebeian, the anonymous and the plural, the necessary and the useful, or what by definition is excluded from the inclined aesthetic enjoyment. With the current of the Anachronists, presented in 1984 by Maurizio Calvesi at the Venice Biennale, artists such as Mariani, Samorì, Galliani and Verdi stood out for the recovery and reworking of artistic techniques, especially Renaissance. The works of art of the Anachronists or Citationists, thanks to the recovery of some craft techniques related to the world of painting, demonstrate the will to leave the cultural spaces where they were kept to occupy social spaces in which they are presented as artificial, manipulation of artistic elements, closed relationship between the artistic object and the social actions where they are produced. The work, then, as in the case of Galliani's "golden leaves", becomes an expression of a social change, born as a set of reflections that contribute to defining the changes of the artistic phenomenon in the social and as a social fact that, in recent decades, has been analyzed as a new paradigm to refer to in the analysis of artistic and social changes.

KEYWORDS: Anachronism, artification, crafts, art, Omar Galliani, gold leaf, Renaissance.

INTRODUCCIÓN. UNA REFLEXIÓN SOBRE LA ARTIFICACIÓN

El término 'artificación' es un neologismo reciente que parece tener su origen en el verbo *artify* que, según el *Oxford Dictionary*, apareció por primera vez a mediados del siglo XVII. El verbo 'artificar' tiene diferentes connotaciones y significados: decorar y embellecer, hacer algo artificial, mejorar el entorno y la vida a través del arte, pero también ampliar las experiencias y enriquecer el mundo a través del arte y la creatividad. Si bien en el debate científico actual no se utiliza el verbo *artificar* según las acepciones antes descritas, el sustantivo 'artificación' es de uso común en diversos campos para indicar los procesos y/o resultados de prácticas y comportamientos que indican el «hacer arte»; estas actividades consisten en la producción de arte, en transformar algo que no es arte en algo que se reconoce como artístico o en la aplicación de técnicas y enfoques artísticos en objetos y contextos no artísticos. (Dreon, 2018)

Existen, con respecto al tema, diferentes teorías, como, por ejemplo, la de Ellen Dissanayake, quien utilizó el término por primera vez en 1982 para indicar la capacidad o propensión humana universal a hacer algo especial (Dissanayake, 1983 y 2013), pero también la de algunos eruditos finlandeses para quienes la artificación indicaría situaciones o procesos en los que un objeto, actividad u organización, que normalmente no clasificamos como artístico, en el sentido tradicional de la palabra, se transforma en algo parecido al arte o algo que está influenciado por el arte y, de nuevo, la de Larry Shiner para quien sería un proceso que, inicialmente, no se pretende como artístico pero que, más tarde, se reconoce como propio del mundo del arte. (Shiner, 2012, pp. 1-16)

Fundamental en el estudio de la artificación ha resultado ser la perspectiva de la sociología del arte cuyo objetivo es observar las prácticas sociales que determinan el estatuto ontológico de una obra de arte, un cambio de perspectiva que ha llevado a reconsiderar pasadas teorías generales sobre la arte y ontología de los objetos artísticos. Gracias a los sociólogos del arte, en efecto, hemos pasado de preguntarnos 'qué es el arte' a 'cuándo y cómo un objeto o práctica se convierte en obra de arte o práctica artística'. (Heinich, 2004)

De hecho, la primera área en la que pensamos cuando hablamos de *artificación* es la de la artesanía. En este sentido, el ejemplo de la pintura es emblemático: la ruptura colectiva de la categoría de pintores, en los siglos del Renacimiento, con las corporaciones y su rechazo a seguir siendo considerados practicantes de las artes manuales, llevó a la lucha por la independencia de las corporaciones y a la *profesionalización* de la práctica, hasta el cambio de su estatus social a practicantes de artes liberales. Los escultores también siguieron este camino, hasta el reconocimiento de la pintura y la escultura como *bellas artes*. (Kristeller, 1998, pp.180 y ss.) En cierto sentido, fue precisamente un vasto, largo y complejo proceso de artificio en un sentido amplio el que construyó la categoría de arte que sigue moldeando nuestra forma de pensar.

El tránsito de la artesanía a las artes propiamente dichas ha implicado no sólo la profesionalización e intelectualización de la práctica, sino también una tendencia hacia la autorización del productor, lo que se traduce en una individualización de la producción.

Los objetos, por tanto, expresan la intención personal del artista, tienen un carácter nominal, gracias a la firma, y originales, porque no pueden ser atribuidos a ningún otro artista. (Shapiro y Heinich, 2012 /1) Paradójicamente, la reivindicación de una identidad artesanal de los artistas testimonia el éxito de un proceso de artificación colectiva, que recuerda los orígenes humildes de la práctica artística en favor de un sentimiento de autenticidad. (Shapiro y Heinich, 2012 /2, pp. 276)

DE LOS TALLERES A LOS ATELIER: DE APRENDICES A ARTISTAS

Existe una extraña relación entre el arte y la artesanía y esto se debe a que, en general, se comparte el supuesto de que todo arte es artesanía, pero no el revés. La idea detrás de esta creencia se remonta a esa posición, generalmente asumida a nivel académico, que distingue entre *artes menores*, ahora definidas como *aplicadas*, que incluyen todas aquellas formas artísticas que involucran el procesamiento de materiales preciosos o de larga gestación (como orfebrería, cerámica, mosaicos y muchas otras) y *artes mayores* (como pintura, escultura y arquitectura). Aunque esta jerarquía está, hoy, en parte desfasada, todavía persisten huellas de esta visión, de estilo vasariano, especialmente en algunos manuales de historia del arte en los que ni siquiera se insinúan las *artes menores*. (Bertelli, 1999)

También es cierto, sin embargo, que donde las fuentes son escasas, por ejemplo, en comparación con épocas como la Edad Media, son los propios manuales los que proponen la orfebrería y el marfil como los mayores ejemplos de producción artística. De hecho, ni siquiera en referencia a épocas posteriores, no faltan ejemplos de objetos producidos con técnicas artesanales que, en cuanto a calidad ejecutiva y contenido, fueron posteriormente considerados a todos los efectos como obras de arte. Sin embargo, la cultura de la modernidad y la contemporaneidad, centrada sobre todo en la vasta y fecunda producción pictórica y escultórica, tendió a ignorar toda aquella producción artística artesanal que, por el estrecho vínculo que tenía con los materiales de los que estaba hecha, fue tildada, de manera negativa, como *artesanal*. (Corradi, 2014, pp. 195 y ss.)

Sin embargo, también es cierto que la pintura, pero también la escultura, son técnicas artesanales y que cualquier obra de arte, al final, es principalmente un producto de la más alta artesanía. En pintura, por ejemplo, la preparación del lienzo, los pigmentos y la misma elaboración de los colores son los elementos fundamentales de un trabajo que el artista aprende sólo con una larga práctica, muchas veces en talleres, que transmite de generación en generación sus técnicas y sus secretos.

Por siglos, las artes liberales fueron las del *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y del *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música) que ennoblecieron al hombre con un trasfondo filosófico. Ni la arquitectura, ni la pintura, ni la escultura eran consideradas artes liberales, ya que los artistas utilizaban básicamente las manos y no la mente para realizar sus obras. Gracias a León Battista Alberti las artes se colocaron al mismo nivel intelectual que las artes liberales, insistiendo en la formación intelectual de los artistas. Vale la pena recordar, sin embargo, que fue una emancipación social

extremadamente lenta, dado que, como relata Wittkower, todavía en 1482 (es decir, en pleno Renacimiento), Donatello continuaba siendo referido como cantero. (Wittkower, 1985, p. 42)

Cuando, pues, en la época del Renacimiento, los aprendices de los talleres, considerados poco más que un obrero, comenzaron a tomar conciencia de la dignidad y grandeza de su trabajo y, sin dejar de ser considerados profesionalmente como simples artesanos, poco a poco vieron mejorar su posición social, su deseo era liberarse de los talleres para emprender un camino que no sólo les garantizó una mayor autonomía, sino también libertad en la adopción de nuevas técnicas artísticas.

En la base de todas las transformaciones, que llevaron la civilización medieval a la era del Renacimiento, estaba la necesidad de una gran y profunda renovación del alma. La evolución técnica, los cambios políticos y económicos, de hecho, no eran más que un aspecto particular de un fenómeno espiritual mucho más grande que consistía en la erupción de una civilización completamente nueva y un concepto de vida sin precedentes. La vida intelectual y cultural, inspirada en ese pensamiento religioso que había impregnado toda la Edad Media, dio paso a una actitud más libre y crítica hacia la búsqueda de la verdad y la interpretación de la realidad; la exaltación del individuo se convirtió en uno de los pilares sobre los que se construyó la sociedad renacentista y esto hizo posible el nacimiento de una generación de clientes y artistas que empezaron a pedir y a producir obras que adquirían sentido y valor incluso sin relación alguna con la realidad trascendente, lo que permitió que el mercado del arte se desarrollara y expandiera en una dirección completamente nueva en comparación con el pasado. (vid. Brandi, 2006 y Goldthwaite, 1995)

El deseo de los artistas de liberarse de las *botteghe* y emprender un viaje personal fue también consecuencia de la adquisición de nuevas técnicas artísticas. En el campo de la escultura, por ejemplo,

«el empleo de modelos tridimensionales para la preparación de esculturas constituía un punto de partida nuevo; punto de partida que no podía venir separado de la instalación de talleres individuales, de la determinación de estilo y de procedimientos de trabajo personales y de la tendencia a separar la invención de la ejecución.» (Wittkower, 1985, p.104)

Así también en la pintura, donde las técnicas relativas a los distintos sectores ciertamente no eran menos variadas que las presentes en el campo de la escultura y donde «los procesos de ejecución de las pinturas sobre tabla y sobre tela, murales, pinturas sobre vidrio y miniaturas son a veces más intrincadas, subdivididas en más especializaciones cosa que no sucedía en la escultura.» (Wackernagel, 2018, p. 371). Los pintores, por tanto, al igual que los escultores y arquitectos del Renacimiento, empezaron a necesitar espacios propios, no compartidos, verdaderos talleres donde poder expresar libremente su genialidad, conjugando pasado y presente y tendiendo puentes entre la tradición y el futuro.

En ese momento la obra de arte pasó a ser algo más que el material o la técnica con la que se realizaba y lo que la distinguía de otras creaciones artesanales eran algunos factores como la *inventio*, es decir la originalidad de la composición, el significado y la representatividad del artefacto en relación con el tiempo, un gusto generalizado también según una perspectiva de innovación y experiencia ejecutiva. Los pintores, como otros artesanos, comenzaron a necesitar espacios propios, no compartidos, verdaderos talleres donde poder expresar libremente su genialidad. (Chastel, 1988, pp. 239-269)

Todas las obras que se realizaron entre los siglos XV y XVI, (desde las esculturas de Donatello a las pinturas de Raffaello Sanzio o de Tiziano), nacieron a la sombra de clientes ávidos de arte y de prestigio, quienes con sus continuas y crecientes solicitudes terminaron por elevar al artista de la condición de artesano a la de trabajador intelectual (Strinati, 2021), a diferencia de lo que sucedió a lo largo de la Edad Media, cuando la obra de arte, tal vez por su visión didáctica, no se apreciaba por sus cualidades estéticas sino por la buena calidad de la hechura y la preciosidad de los materiales, que tenían como único fin exponer narrativamente hechos vinculados a la trascendencia. (Von Schollosser y Kurz, 1961, pp. 104 y ss.)

Los artistas del Renacimiento, así como los escritores, los navegantes, los científicos de la época, absorbieron el clima de renovación y escisión con el pasado, se sintieron protagonistas de su propia época e intérpretes de lo que les rodeaba. Su visión del mundo se hizo articulada y compleja, abandonaron el rigor y el estatismo medievales para emprender un viaje hacia soluciones representativas desconocidas y, hasta entonces, inexploradas. En las artes plásticas y figurativas se prefirieron temas extraídos de la mitología clásica y de la tradición judeocristiana, aunque igualmente los hechos históricos suscitaron especial interés.¹ Una nueva concepción del espacio y el color irrumpió en la pintura renacentista, del espacio y las imágenes aplanadas a la perspectiva lineal con el objetivo de *fotografiar* lo que se veía en la realidad.²

Todos los grandes artistas de la época recurrieron a la perspectiva³ y, además, algunos de ellos (piensen en Mantegna y Bellini) profundizaron en el estudio del color de las personas y los objetos, la importancia de la luz, la atmósfera y las sombras que acercaban cada vez más sus representaciones pictóricas a la realidad.⁴ «Los artistas del Renacimiento», escribió Gombrich, «eran narradores a los que les producía horror todo lo que era rígido y sin vida tal como aparecía en el arte conceptual del medievo».

¹ La transición del arte gótico (caracterizado, entre otras cosas, por la anulación del efecto espacial, por la simplificación de las reproducciones pictóricas y escultóricas y por la ausencia de claroscuros) al renacentista no fue inmediata y hubo algunos artistas, muchos florentinos, quienes desempeñaron un papel fundamental en la orientación de la sociedad hacia las nuevas doctrinas artísticas. (Vid. Milone, 2006)

² Algunos artistas estaban tan obsesionados con las reglas de perspectiva que lo convirtieron en el tema principal de su investigación figurativa. (Vid. Ghione y Catastini, 2011)

³ El movimiento del Renacimiento pronto se extendió a Europa; entre los grandes artistas que hicieron suyas las reglas de la perspectiva recordamos a Albrecht Dürer y a los flamencos Hubert y Jan van Eyck. (Vid. Sproccati, 2006)

⁴ Para obtener más información sobre los artistas y sus obras individuales, véase la magna obra de Berenson, 2001.

Para los artistas del Renacimiento los años transcurridos entre la grandeza del pasado clásico y el nuevo fervor del presente habían estado totalmente desprovistos de valores, sumergidos en la barbarie, marcados por una profunda aspereza que, durante mucho tiempo, les había impedido cualquier desarrollo de las artes. Su arte, por otro lado, era una etapa de “luz” y “renacimiento” (Garin, 1975, p.13), sustentada en la revisión de la “*imago mundi*” realizada por el Humanismo (Ceysson y Bresc-Bautier, 1993, p. 11), lo cual permitió que la autonomía creativa finalmente pudiera expresarse y despojarse de todas aquellas trampas dogmáticas, autoritarias y teológicamente orientadas que habían sofocado cualquier reflexión personal y crítica, iniciando ese proceso de autonomía que habría empujado a los artistas de la época a buscar fuera de las *botteghe* y de los gremios no solo nuevas soluciones y nuevas técnicas sino también una nueva actitud hacia el cliente.⁵ Liberados de los grilletes de las *botteghe* y de los gremios (vid. Antonioli, 2017), los artistas del Renacimiento tardío inauguraron una etapa inédita, desligados del pasado y de cualquier finalidad práctica (ya fuera devocional o evangelizadora) para convertirse en amantes de la belleza como fin en sí misma. (Garin, 1988, pp.239-272)

Mientras tanto, gracias a la revolución copernicana y a la recuperación del neoplatonismo, que concurrieron a disolver el acuerdo sustancial entre fe y razón, que había sido la piedra angular de la escolástica medieval, el *hombre del renacimiento* fue colocado en el centro del universo y el artista se convirtió en un demiurgo de la representación secular de la realidad. (Garin y Ciliberto, 2009, pp. 34 y ss.) El arte dejó de ser considerado una actividad mecánica para convertirse en liberal, o intelectual, transformándose en un instrumento de conocimiento e investigación. Pintores, escultores y arquitectos se convirtieron en intérpretes de la centralidad recuperada del individuo y en la nueva cosmogonía, donde el hombre se había convertido en «la medida de todas las cosas»⁶, el artista no sólo recuperó símbolos y figuras de la antigüedad y la mitología para expresar lo mejor de su *hic et nunc* sino también el sentido de una nueva trascendencia.

La revolución artística del Renacimiento se expresaría a través del interés y la adhesión a nuevos temas, facilitada por una serie de cambios, como la mayor disponibilidad de papel que llevó a la multiplicación de bocetos y dibujos, o a la creación de nuevos colores, lo que permitió a los artistas un abanico más amplio de oportunidades, pero también la difusión de nuevas técnicas como el *sfumato* o el *claroscuro*. (Paoletti y Radke, 2002, p.41) El mensaje creativo y el legado técnico del arte clásico y renacentista, lejos de agotarse en los siglos siguientes, continuó transmitiéndose en el tiempo hasta encontrar nuevos portavoces entre algunos artistas contemporáneos. Particularmente significativo, en este sentido, fue el trabajo realizado por los llamados artistas “anacrónicos”, expresión de un hilo conductor entre el arte renacentista y el contemporáneo, que expusieron sus obras durante la 41ª Bienal de Venecia celebrada en 1984.

⁵ Para mayor información Garin, 1964.

⁶ Como planteaba Platón en el *Teeteto*, 151d-172b.

ARTE CONTEMPORÁNEO ITALIANO ENTRE TEMAS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS TRADICIONALES

Entre los años setenta y ochenta del siglo XX, diversas corrientes pictóricas italianas que hacían referencia a temas tradicionales se convirtieron en portavoces de la larga tradición pictórica que desde el clasicismo hasta la contemporaneidad se caracterizó por el perfeccionamiento, surgimiento y evolución de viejas y nuevas técnicas del pasado, demostrando que el empuje creativo e innovador de las neovanguardias de la posguerra, con toda la experimentación que habían emprendido, se había agotado y que, en consecuencia, se abría una nueva etapa que se caracterizaría por el retorno a una pintura que mostraba el descontento con la realidad y que llevaba a los artistas a soñar con un pasado apoteósico, abstrayéndose de la contemporaneidad y recuperando temas y técnicas del pasado, permitiendo así su artificación.

Se produjo, pues, un aumento general de la producción pictórica inspirada en los modelos de la gran tradición, una recuperación definida como "citacionista", que coincidió en Italia con el nacimiento y desarrollo de la posmodernidad, uno de los períodos más controvertidos desde la Segunda Guerra Mundial, y que ha dado lugar a debates que aún no han amainado. El movimiento, de hecho, se desarrolla en varios ámbitos culturales, desde las artes visuales hasta la arquitectura y la literatura, sin un estilo preciso, pero con el claro propósito de suplantar la era moderna, considerada superada, por una nueva era cultural (posmoderna precisamente) que se plantea como su superación. (Lyotard, 1981) En el campo artístico, los exponentes de la posmodernidad, animados por el deseo de restaurar un arte que valorara al artista y recuperar la memoria histórica, llevaron a cabo una vasta operación de redescubrimiento de la pintura a través de la recuperación de la figuración y la decoración. En Europa, como en Norteamérica, nacieron grupos que, superando las anteriores experiencias *minimal*, *povera*, procedimentales y conceptuales, se reapropiaron de la brocha, identificando en la práctica pictórica la realización más lograda de su arte. Este regreso al pasado, sancionado oficialmente por la 39ª Bienal de Venecia en 1980 y por la séptima edición de la *Documenta* en Kassel en 1982 (Cestelli, 1997, pp.95-121), comienza con la exposición *American Painting: The Eighties*, comisariada por Barbara Rose en 1979 cuyo objetivo era destacar la acción de un grupo de autores que, a través de la pintura, se habían mantenido fieles al concepto de un arte ideal, trascendente y subjetivo. (Rose, 1979)

Fue con motivo de la exposición de Nueva York que se inició un proceso cultural de "restauración" pictórica, considerada como una solución a la crisis desencadenada por el Modernismo, poniendo fin a veinte años de experimentalismo y consideraciones críticas sobre el estado del arte, la sociedad y la situación política internacional. Los años ochenta, de hecho, fueron el escenario del redescubrimiento del arte subjetivo, la recuperación de la figuración y «il ritorno alle immagini». (Cherubini, 2010, p. 32) Como argumentaba Achille Bonito Oliva, asistíamos a un nuevo récord, a saber, el de valorización «del arte y de lo flagrante de su misma exposición, de su espesor, de la materia de la pintura ya no torturada por cuestiones ideológicas y por arrogancias puramente intelectuales.» (Bonito Oliva, 1980 p. 52)

La nueva concepción se basaba, además de en una vuelta al subjetivismo y al localismo, en un regreso a la cita que remite más o menos directamente a los modelos, estilos y técnicas del pasado (cercano o lejano). A diferencia de lo ocurrido, por ejemplo, en Alemania o Estados Unidos, Italia se distinguió por el nacimiento de una serie de grupos (Bonito Oliva, 1979, p.17) caracterizados por la recuperación citacionista de la tradición y la recuperación de temas y técnicas de los pintores del pasado. (Zevi, 2006, pp. 475-476). Las muchas almas que fueron a formar esos variopintos grupos de artistas, desde la *Transvanguardia* hasta los *Nuevos-Nuevos* y desde estos hasta los *Citacionistas*, a pesar de sus diferencias, compartían un interés por buscar una mediación entre innovación y recuperación, entre nuevas técnicas y citación: «De la explosión a la implosión, de la proyección hacia el futuro a la recuperación del pasado, de la fuga hacia fuera de los sagrados recintos del arte a una inmersión en el corazón del sistema museístico más protegido y reconocido.» (Barilli, 1980, p.5).⁷

Algunos artistas de la corriente *Nuevos-Nuevos*, como Antonio Faggiano, utilizaron la técnica del transfer fotográfico con el objetivo de restaurar sus obras con «un sabor casi manual-artesanal», recurriendo a la inclusión de fragmentos extraídos de obras maestras de pintores del pasado (por ejemplo, de Leonardo da Vinci). (Barilli, 1982, p. 16) Por su parte Salvo Ontani, se distinguió, a principios de los años setenta, por la producción de copias de grandes cuadros del pasado (como la clásica iconografía de Vittore Carpaccio de San Giorgio luchando con el dragón), anticipándose, en cerca de una década, a los “citacionistas” de los años ochenta. Además de esta temática, Salvo se dedicó a reelaborar modelos renacentistas adoptando una técnica deliberadamente simple desde el punto de vista estilístico y caracterizada por una cierta desarmonía gráfica, lo que resultó en temas a menudo desproporcionados, con claras referencias al estilo nazareno y prerrafaelita. (Melotti, 2017, p.164 y ss.)

A mediados de los años ochenta surgió una nueva corriente, la de los *Anacrónicos* que se centró en reinterpretar y visitar las obras del pasado. El anacronismo, con la exposición colectiva de algunos pintores como Di Stazio, Piruca o Marrone, editada por Plinio De Martiis y Maurizio Calvesi, se desarrolló hasta alcanzar el punto máximo de notoriedad con ocasión de la exposición *Arte en el espejo*, organizada por el propio Calvesi en 1984 en el marco de la 41ª edición de la Bienal de Venecia. (Calvesi, 1983/1, p.5)

Para varios *anacrónicos*, la cita era usada como un vuelo melancólico hacia una realidad que se quisiera restaurar a través del uso de la pintura, una conexión entre «memoria subjetiva y memoria histórica». (Calvesi, 1983/2, p.5) El artista, rechazando la indefinición de la abstracción, recuperó una iconografía tradicional y bien determinada, sentando las bases de lo que se llamará *Pintura culta* y el *Nuevo estilo italiano*.⁸ Uno de los exponentes más representativos de la corriente *anacrónica* fue Carlo Maria Mariani quien, hacia

⁷ Esa efervescencia italiana está muy bien reflejada inicialmente en el catálogo de la muestra *Dieci anni dopo. I Nuovi-Nuovi*, (por Barilli, Alinovi y Daolio, 1980) y posteriormente reflexionada en un libro de Barilli en solitario (Barilli, 2006).

⁸ Al respecto se pueden consultar los libros de Mussa, 1983 y Gatti, 1986, pp. 67 y ss.

mediados de los años setenta, inició una investigación caracterizada en principio por una práctica copista desligada de cualquier orientación conceptual y, posteriormente, por un renacimiento de la tradición neoclásica lo que le llevó a desarrollar la línea de la *neopintura*.

Mariani fue uno de los primeros artistas en distinguirse en este sentido gracias a su interés por la pintura del pasado que se traduce en una mirada a los modelos neoclásicos, los teorizados por Winckelmann y expresados artísticamente por Anton Rafael Mengs, creando una pintura liberada de su tiempo poblada por antiguas divinidades en constante búsqueda de la belleza y la serenidad clásica. Mariani, sin embargo, no sólo recupera temas, conceptos y filosofías del pasado, sino también técnicas, como en el caso del mosaico realizado entre 1966 y 1967 para el ábside de la Iglesia de Santa Maria Assunta en Frosinone, obra admirada especialmente por su fidelidad a la tradición de los mosaicos romanos del siglo XIII realizados por Turríti y Cavallini. (Mussa, 1983)

Las pinturas de Mariani, inspiradas en gran medida en motivos mitológicos, se destacaron por su dibujo académico y claro y por una técnica que incluía un uso antinatural de los colores que, aplicados de forma compacta, devolvían una idea de artificialidad que, de hecho, era lo que el artista buscaba conscientemente. La pintura de Mariani se caracterizó por la recuperación más o menos precisa de modelos extraídos de la tradición artística, elección que se hizo más evidente en obras como el *Sueño profético* de 1984 (Calvesi, 1991), donde se declinó según el estilo y las técnicas de un neoclasicismo en el que incorporó suspensiones de tipo metafísico o surrealista. (Termine, 2021)

Otro exponente del grupo de los *Anacrónicos* es el pintor bergamasco Alessandro Verdi, artista cuyas obras se caracterizan por la capacidad de dialogar con la arquitectura del espacio en un sugerente diálogo entre lleno y vacío, bidimensionalidad y volumen. La pintura de Alessandro Verdi se apoya sobre una superficie de papel que a menudo toma la apariencia de una piel, cambiando de tono y textura con el tiempo. El arte de Verdi conserva huellas del pasado y se proyecta hacia el futuro. Las obras de Verdi dan testimonio de una constante búsqueda de formas, materiales y técnicas; lejos de improvisar, de hecho, su arte es fruto de estudios, apuntes técnicos o pasajes poéticos. (Pellegata, 2017) En el arte de Verdi encontramos huellas de ese figurativismo renacentista que, gracias a Giotto, se caracterizó por la perspectiva lineal, la atención al hombre como individuo, la vuelta a la esencialidad y el rechazo de los elementos decorativos; un artista contemporáneo, sin embargo, Verdi reinterpreta el arte figurativo clásico, con técnicas personales y no académicas que, si bien tienen sus raíces en el pasado, lo interpretan con una nueva mirada. (Galleria Ceribelli, 2022)

Por su parte, la obra de Nicola Samorì se caracteriza, sin embargo, por la capacidad de contrastar un virtuosismo técnico muy personal con borrados e intervenciones dramáticas sobre las imágenes que remiten a pinturas de la época barroca como las de Guido Reni y José de Ribera. (Lombardi y Lombardi, 2016) En algunas de sus pinturas, el artista evoca al *noli me tangere* de las narrativas barrocas. Considerado un artista representativo de su país, Samorì fue incluido en la 54ª y 56ª Bienal de Venecia y

considerado una expresión de esos artistas *citacionistas* capaces, a través de su arte, de unir el arte del pasado y el presente. (Merckx y Grulli, 2018)

Samorì, conocido por sus pinturas que recuerdan la estética del siglo XVII, sin embargo, argumentó que «el Barroco es solo uno de los segmentos de la historia del arte que saqueo [...]» y explicando que su atención a los modelos del pasado se basa en términos de complicidad con la memoria del arte «lo cual me obliga a confrontarlo con lo preexistente». (Baratta, 2018)

Los *Anacrónicos* continúan con una idea de arte neoconservador y posmoderno, encaminado a restaurar la sacralidad de la pintura después del “terremoto” de la estética procesual, *povera* y conceptual. Para muchos de estos artistas, la vuelta a la figuración, el retomar la paleta y los pinceles y la recuperación del oficio siguen siendo la mejor forma de mantener vivo el diálogo con un pasado abruptamente interrumpido.

Entre los diversos anacronistas, también destaca Omar Galliani, nacido en 1954, en cuyas obras hay numerosas citas de simbolistas belgas como Ferdinand Khnopff o Felicien Rops, pero también de artistas como Correggio y Parmigianino. (Crispoliti, 1994, pp. 189 y ss.) Galliani, de hecho, desarrolló una fascinación particular por el dibujo de los maestros del Renacimiento que lo indujo a dedicarse casi exclusivamente a esta técnica a partir de los años noventa. Como destacaremos, de hecho, Galliani tomó prestada de los artistas del Renacimiento la técnica del dibujo, el sombreado (introducida por Leonardo) y la antigua técnica de la hoja de oro troquelada, utilizada en la Edad Media para embellecer el tema artístico.

La crítica de arte Teodolinda Coltellarò argumentó que «*la búsqueda de Omar Galliani profundiza en la densidad figurativa del pasado, en las extensiones históricas del arte, de las cuales evoca modelos culturales y motivos lingüísticos que conjuga con original sintaxis expresiva*», mientras que para Flavio Caroli «*la segunda obsesión de Galliani era [...] la calidad en la ejecución, la técnica en el sentido antiquísimo del término, de la pintura y de sus misterios: cosa nada fácil en un tiempo en la que los balbuceos y la mala pintura parecían la clave de la modernidad.*» (cit. en Magliano, 2019)

OMAR GALLIANI Y EL PAN DE ORO

La aventura artística de Omar Galliani comienza cuando, con menos de treinta años, recibe el Premio Faber Castell para la sección Italia en la 1ª Trienal Internacional de Diseño en la Kunsthalle de Nuremberg. Sus obras, presentadas en la Bienal de Venecia de 1982, 1984 y 1986 y en las Bienales de São Paulo y París, ahora están incluidas en las colecciones permanentes de importantes museos, como la Galería Cívica de Arte Moderno y Contemporáneo (GAM) en Turín y en varios museos de arte contemporáneo, a menudo siendo solicitados para exposiciones prestigiosas en todo el mundo. (Di Giorgio, 2018)

A principios de los años ochenta, Galliani se unió al movimiento *Primary Magic*, un movimiento posmodernista fundado por Flavio Caroli que teorizaba la recuperación de las más variadas experiencias figurativas del siglo XX y el retorno a la tradición y la figuración. (Caroli, 1980) Este grupo se fijó el objetivo de superar la aridez del arte conceptual para lograr «*la posibilidad de una nueva Belleza y de una nueva Seducción, en*

busca de las entidades arquetípicas anidadas desde siempre en el corazón del hombre». (Torselli, 2007) Casi simultáneamente, el historiador del arte Maurizio Calvesi propuso en la Bienal de Venecia de 1984 el movimiento de los *Anacronistas*, pintores que dialogaban con los modelos del pasado para responder al conceptualismo dominante con una fuerte referencia a la especificidad cultural italiana, que tiene en la pintura, más que en la pura especulación filosófica, una herramienta particularmente agradable para expresar su naturaleza.

Las obras de Galliani son principalmente dibujos monumentales realizados en grafito, a veces con la adición de rojo. Entre las diversas técnicas empleadas por el artista se encuentra la que se basa en el uso de grafito o carboncillo sobre materiales blancos o ligeros, para luego trazar hábiles trazos y claroscuros, recurriendo también a la técnica del *spolvero*, técnica pictórica, utilizada sobre todo en decoración de albañilería y por los grandes artistas del Renacimiento, lo que permite llevar un dibujo sobre diversas superficies. (Weyer, 2015, pp. 133 y ss.)

Otra de las técnicas que Galliani recupera del pasado, que lo vincula al mundo de los Anacrónicos y de quienes testimonian el vínculo entre el arte y la artesanía, es la del pan de oro. Se trata de una técnica antigua de la que ya se pueden encontrar vestigios en el arte egipcio (utilizado en la decoración de las salas de las pirámides) y en el arte griego (utilizado para decorar estatuas como las llamadas 'criselefantinas'); más tarde, a partir del siglo V d. C., reapareció la técnica del pan de oro en diversos manuscritos con decoraciones artísticas hasta que, en la época medieval, se convirtió en una de las constantes de la pintura del arte cristiano. En las pinturas sagradas de la época, el cielo se realizaba con este material, según lo que era la técnica del "fondo de oro", que vio su máxima difusión hacia el siglo XIV primero en Italia y en el Imperio bizantino y, posteriormente, en otros países europeos. (Shierley, 1965 y Prajda, 2016)

Otra aplicación generalizada fue la de los halos, que se usaban en representaciones para distinguir figuras sagradas, pero en algunos casos, especialmente en Grecia, también para representar comandantes y héroes. Posteriormente, la técnica del pan de oro volvió a estar de moda alrededor del siglo XIX, especialmente entre los escultores, como por ejemplo en la estatua de *Juana de Arco* que Emmanuel Frémiet creó en 1874 para celebrar a la heroína medieval francesa. En la época contemporánea, en el mundo de la pintura, la técnica se ha dado a conocer por el uso que de ella hizo Gustav Klimt quien, en su llamada etapa dorada, creó una serie de obras con esta técnica, una de las cuales es *El Beso* (1907).

La técnica del pan de oro que varios artistas, antes y después de Galliani, han retomado y personalizado tiene su origen en la época medieval cuando artesanos especializados habían desarrollado una técnica que consistía en la fabricación de hojas de oro (láminas finas de oro) a partir de batir con el martillo algunas monedas (el grosor de las láminas dependía del número de hojas). Luego, después de trazar el dibujo sobre el lienzo con un carboncillo de sauce, se perfeccionó pasándolo por encima con agua clara y unas gotas de tinta; posteriormente, en base al dibujo, se preparaba la mesa para el dorado,

extendiendo una capa de bole, que es una arcilla mayoritariamente de color siena que le daba al oro un tono más frío. La hoja se fijaba a la base con mordientes al agua (generalmente clara de huevo), trabajando por rectángulos que se soplaban (debido a la extrema ligereza del material) con pincel y se aplicaban con la presión de las cerdas, superponiendo los bordes algunas hojas; el oro a menudo se grababa, como en halos, con ruedas y punzones. La superficie, así obtenida, parecía de un amarillo opaco más bien plano, que recobraba su esplendor sólo si se alisaba (pulía) con el bruñidor (una piedra redondeada pero también un diente de animal). Muchos de los fondos dorados de las pinturas de paneles medievales se frotaron hasta obtener una brillante suavidad similar a un espejo, antes de agregar los otros elementos de la escena. La técnica del pan de oro sobrevivió a finales del Renacimiento para caer en desuso recién a finales del siglo XVI, cuando los artistas comenzaron a mostrar un mayor interés por los fondos realistas. (*Piva, 1984, pp. 163 y ss.*)

La serie en la que Galliani experimenta la técnica de la hoja de oro es sobre todo *Mantra* (que recoge una serie de obras creadas desde finales de los noventa hasta la actualidad)

«cuyas obras están realizadas en su mayoría en lápiz negro y pan de oro sobre tablas de álamo, reúne una especie de historia artística del mundo: el dibujo, una técnica que para Galliani representa la raíz renacentista occidental, se combina con el uso del oro como un trazo de "infinito", haciendo así una especie de dilatación del tiempo que reúne las diferentes tradiciones artísticas en el signo de la eternidad.»

(Luppi, 2022).

A finales de los años ochenta, Galliani decidió abrazar la idea renacentista de la centralidad del dibujo, limitándose, a partir de ese momento, a esa única técnica en particular, prefiriendo trabajar sobre tablas de madera lisas, a veces marcadas deliberadamente por papel de lija, casi por tener relación con una superficie viva. Además, sentía una suerte de fascinación alquímica por trabajar una relación con el grafito, un material que proviene de la tierra. En aquellos años, las figuras sobre las que el artista comenzó a trabajar a menudo procedían de revistas, por lo tanto, de un soporte destinado al uso inmediato y la destrucción rápida, a través de sus dibujos, sin embargo, esas mismas imágenes parecían ser trasladadas a otro nivel, casi espiritual; de tal manera que la belleza banalizada por la sociedad de consumo, era como si Galliani la devolviera al lugar que le correspondía. Reelaborando el mito de Narciso, Galliani volvió a proponer en sus *Dibujos siameses* la misma idea de una belleza en busca de su equivalente; y así como Leonardo había investigado el cuerpo humano para descubrir su funcionamiento, de nuevo a través del dibujo Galliani había descubierto nuevas anatomías, una especie de tatuajes o bordados, como dibujados debajo de la piel. (*Minervino, 2007, pp. 34-42*)

El trabajo de Omar Galliani, obedeciendo a su vocación e injertándose en una propensión por las imágenes totalmente italiana, revela la belleza del mundo dondequiera que se manifieste. El artista también estuvo significativamente influenciado por su abuelo, muy hábil en el trabajo manual, y, de hecho, para Galliani el arte estuvo inmediatamente vinculado a la capacidad del hombre para interactuar con la naturaleza, manipular los elementos y experimentar técnicas, algunas de las cuales tomó prestadas (aunque

reelaboradas) de los artistas del pasado. Artista conocido por su obra gráfica, Galliani se ha inspirado a menudo de grandes artistas del Renacimiento, como Caravaggio, manteniendo su fisonomía y su movimiento siempre en la frontera no trivial entre lo figurativo y lo conceptual, en un diálogo constante con lo contemporáneo. Uno de los elementos distintivos de Omar Galliani fue la relación con la antigüedad, no a través de un enfoque conceptual sino figurativo, lo cual fue posible gracias a su particular habilidad técnica que lo llevó a confrontarse con los grandes artistas del pasado, contribuyendo a la artificación de algunas técnicas.

CONCLUSIONES: ANACRÓNICOS Y ARTIFICACIÓN

El debate contemporáneo sobre la artificación está hoy lejos de terminar y parece sin límites. Sin embargo, la reflexión sobre la transición del no-arte al arte, tal como la teorizan Shapiro y Heinich, resulta útil como metodología de investigación no solo para comprender el surgimiento de nuevas formas artísticas, sino también para responder algunas preguntas sobre qué es el arte y cuál es la diferencia, por ejemplo, entre arte y artesanía. Las reflexiones sobre algunos artistas contemporáneos como los Anacrónistas y la recuperación de técnicas antiguas, como la del pan de oro de Galliani, plantean algunas consideraciones sobre los mecanismos a través de los cuales funciona la artificación.

A diferencia de anteriores teorías del arte, como la fundamentalmente esencialista de Danto o la histórica de Levinson⁹, que apuntan a una definición universalmente aceptada, basada en condiciones necesarias y suficientes, la metodología de trabajo adoptada por el grupo de trabajo de Shapiro y Heinich definió la artificación como el resultado de un conjunto de acciones que conduce a los actores sociales, que intervienen en este proceso, indicando un objeto o práctica como un arte, que es lo que sucedió con las técnicas renacentistas recuperadas y reelaboradas por los Anacrónicos.

Como argumentó Shiner, el proceso de artificación, que tuvo lugar entre finales del siglo XVII y principios del XIX, hizo del arte un mundo superior, separándolo del vasto conjunto de prácticas artesanales funcionales. Si en la base de la idea moderna del arte está la estética kantiana del desinterés y la contemplación, a su afirmación también han contribuido otros muchos factores de índole social, política y económica, como la afirmación de la burguesía y el nuevo sistema de mercado de las artes. (Shiner, 2010)

El proceso no se dio de manera uniforme y lineal: a principios del siglo XX la categoría de arte se vio sacudida por los trastornos estéticos de la revolución modernista y se encontró frente a los fenómenos de resistencia de las vanguardias antiestéticas, como el dadaísmo y el surrealismo, al mismo tiempo que se inician procesos artificiosos sectoriales, como la integración de la fotografía en el mundo del arte, o la recuperación de antiguas técnicas artesanales como las puestas de nuevo en boga por Anacrónicos como Mariani, Samorì, Verdi y Galliani.

⁹ Tal como se reflejan en Danto, 1964 y en Levinson, 1979.

Galliani, en particular, con su recuperación de algunas técnicas, como la del dibujo o la hoja de oro, demuestra la pasión por el trabajo manual, la recuperación de un *saber hacer* que bebe directamente de los artistas medievales y renacentistas, por trazar signos que son, al mismo tiempo, literarios, míticos, líricos y caligráficos; tienen el encanto de los mitos y leyendas, de los lugares incluso exóticos que ha visitado el autor, de los siglos de historia del arte que se esconden tras ellos en un juego de referencias y reflexiones.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONIOLI, Andrea (2017) *Il secolo d'oro del Rinascimento*. Roma: Newton & Compton.
- BARILLI, Renato (1980) «Dieci anni dopo. I Nuovi-nuovi». En: BARILLI, Renato, ALINOV, Francesca y DAOLIO, Roberto (eds.). *Dieci anni dopo. I Nuovi-nuovi*. Bologna: Graphis.
- BARILLI, Renato (1982) «Una generazione postmoderna». En: BARILLI, Renato, IRACE, Fulvio y ALINOV, Francesca (eds.). *Una generazione postmoderna. I Nuovi-nuovi, la postarchitettura, la performance vestita*. Milano: Mazzotto.
- BARILLI, Renato (2006) *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*. Milano: Feltrinelli.
- BERENSON, Bernard (2001) *I pittori italiani del Rinascimento*. Milano: Rizzoli.
- BERTELLI, Carlo (1999) *Arti maggiori e arti minori*. Genova: Università degli Studi di Genova.
- BONITO OLIVA, Achille (1979) «La Trans-avanguardia italiana». *Flash Art*. 92-93, ottobre-novembre, 1979, p. 17.
- BONITO OLIVA, Achille (1980) *The italian trans-avanguard*. Milano: Politi.
- BRANDI, Cesare (2006) *Tra Medioevo e Rinascimento. Scritti sull'arte*. Milano: Jaca Book.
- CALVESI, Maurizio (ed.) (1983/1) *Arte allo specchio*, (41 Biennale di Venezia, 1984). Venezia-Milano: Edizioni La Biennale/ Electa.
- CALVESI, Maurizio (1983/2) «Gli Anacronisti o Pittori della Memoria». En: CALVESI, Maurizio (ed.). *Gli Anacronisti*, Reggio Emilia: Centro Stampa Litografica.
- CALVESI, Maurizio (1991) «L'ideale classico come 'Ready made'». En: *Carlo Maria Mariani. Utopia Now!* Darmstadt: Instit. Mathildenhöhe.
- CAROLI, Flavio (1980) *Magico primario: Luciano Bartolini, Omar Galliani, Luigi Giandonato, Gianfranco Notargiacomo, Aldo Spoldi*. Ferrara: Galleria Civica d'Arte Moderna.
- CESTELLI GUIDI, Anna (1997) *La "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*. Milano: Costa & Nolan.
- CEYSSON, Bernard y BRESC-BAUTIER, Geneviève (1993) «Il Rinascimento». En: CEYSSON, Bernard (ed.), *La scultura. La grande tradizione classica della scultura dal XV al XVIII secolo*. Modena: Franco Cosimo Panini, pp. 11-41.
- CHASTEL, André (1988) «L'artista». En: GARIN, Eugenio (ed.). *L'uomo del Rinascimento*. Roma-Bari: Laterza, pp. 239-269.
- CHERUBINI, Laura (2010) «Non piombo, ma oro». En: MENEGUZZO, Marco (ed.). *Gli anni 80. Una prospettiva italiana*. Cinisello Balsamo: Silvana, pp. 32-51.
- CORRADI, Eugenio (2014) *La dinamica dell'arte oltre il moderno*. Roma: Armando.
- CRISPOLTI, Enrico (1994) «La pittura in Italia». En *Novecento. 3: Le ultime ricerche*. Milano: Electa.
- DANTO, Arthur (1964) «The Artworld». *The Journal of Philosophy*. Vol. 61, n. 19, pp. 571-584.
- DISSANAYAKE, Ellen (1983) «Aesthetic Experience and Human Evolution». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 41, n. 2, winter, pp. 145-155.

- DISSANAYAKE, Ellen (2013) «Genesis and Development of “Making Special”: is the concept relevant to aesthetic philosophy?» *Rivista Estetica*, 54, pp. 83-98.
- DREON, Roberta (2018) «Artification». *International Lexicon of Aesthetics*. Spring, pp. 1-5.
- FEDERICI VESCOVINI, Graziella (2003) *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo. Studi sulla prospettiva medievale e altri saggi*. Perugia: Morlacchi Editore.
- GARIN, Eugenio (1964) *L'umanesimo italiano*. Roma-Bari: Laterza.
- GARIN, Eugenio (1975) *Rinascita e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*. Roma-Bari: Laterza, 1975.
- GARIN, Eugenio y CILIBERTO, Michele (2009): *Interpretazioni del Rinascimento*. Vol. 1. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- GATTI, Giuseppe (1986) *La nuova maniera italiana*. Ann Arbor: La University of Michigan.
- GHIONE, Franco y CATASTINI, Laura (ed.) (2011): *Matematica e Arte: forme del pensiero artistico*. Milano: Springer.
- GOLDTHWAITE, Richard (1995) *Wealth and the demand for art in Italy 1300-1600*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- HEINICH, Nathalie (2004) *La sociologia dell'arte*. Milano: Il Mulino.
- KRISTELLER, Oskar (1998) *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*. Milano: Donzelli.
- LEVINSON, Jerrold (1979) «Defining Art Historically». *The British Journal of Aesthetics*. Vol. 19, Issue, 3, 1 January, pp. 232-250.
- LOMBARDI, Enrico y LOMBARDI, Lorenzo (2016) *Nicola Samorì, Marco Stefanucci. Nella pelle della pittura*. Firenze: Gangemi.
- LYOTARD, Jean-François (1981) *La condizione postmoderna*. Milano: Feltrinelli.
- MELOTTI, Massimo (2017) *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila*. Milano: Franco Angeli.
- MERCKX, Eddy y GRULLI, Antonio (eds.) (2018) *Iconoclash: Il conflitto delle immagini*. Museo di Castelvecchio, Italia.
- MILONE, Antonio (2006) *Medioevo 1000- 1400: l'arte europea dal Romanico al Gotico*. Milano: Mondadori.
- MINERVINO, Fiorella (2007) «Omar Galliani. Un maestro tra Oriente e Occidente». En: SANFO, Vincenzo (ed.) *Omar Galliani: tra oriente e Occidente. Il grande disegno in Cina*. Milano: Electa, pp. 34-42.
- MUSSA, Italo (1983) *Carlo Maria Mariani*. Genova: Arta Studio.
- MUSSA, Italo (1983) *La pittura colta*. Napoli: De Luca.
- NAUKKARINEN, Ossi (2012) «Variation in Artification». *Contemporary Aesthetics*. Vol. 4, pp. 1-11.
- PAOLETTI, John, RADKE, Gary (2002) *El arte en Italia del Renacimiento*. Madrid: Akal.
- PIVA, Paolo (1984) *Manuale pratico di tecnica pittorica*. Milano: Hoepli.
- PRAJDA, Katalin (2016) «Goldsmiths, goldbeaters and other gold workers in early renaissance Florence, 1378-1433». *Vierteljahrschrift für Sozial-und Wirtschaftsgeschichte*. 235, pp. 195-220.
- ROSE, Barbara (ed.) (1979) *American Painting: The Eighties. A Critical Interpretation*. New York: Urizen Books.
- SHAPIRO, Roberta y HEINICH, Nathalie (2012/1): «When is Artification?». *Contemporary Aesthetics*. Vol. 4, pp. 1-17.
- SHAPIRO, Roberta y HEINICH, Nathalie (2012 /2) «Postface. Quand y a-t-il artification?». En ídem (eds.). *De l'Artification. Enquetes sur le passage à l'art*. Edition de l'Ecole des Haute Etudes en Science Sociales, pp. 267-299.

- SHIERLEY, Alexander (1965) «Notes of the Use of Gold-Leaf in Egyptian papyri». *The Journal of Egyptian Archaeology*. Vol. 51, Issue 1, pp. 48-52.
- SHINER, Larry (2012) «Artification, Fine Art, and the Myth of “the Artist”». *Contemporary Aesthetics*. Issue 4, pp. 1-16.
- SHINER, Larry (2010) *L'invenzione dell'arte*. Torino: Einaudi, 2010.
- SPROCCATI, Sandro (2006) *Per una logica della pittura*. Bologna: Bionomia University Press.
- STRINATI, Claudio (2021) *Il mestiere dell'artista dal Trecento al Seicento*. Palermo: Sellerio.
- TERMINE, Emanuela (2021) *Carlo Maria Mariani*. Milano: Allemandi, 2021.
- TOSATTI, Silvia Bianca (2006) «Le tecniche della pittura medievale». En: PIVA, Paolo (ed.) *L'arte medievale nel contesto: 300-1300: funzioni, iconografia, tecniche*. Milano: Jaca Book, pp. 295-435.
- VON SCHLOSSER, Julius y KURZ, Otto (1961) *L'arte nel Medioevo*. Torino: Einaudi.
- WACKERNAGEL, Martin (2018) *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte [1938]*. Roma: Carocci.
- WEYER, Angela et al. (2015) *EwaGlos, European Illustrated Glossary of Conservation Terms For Wall Paintings and Architectural Surfaces, English Definitions with translations into Bulgarian, Croatian, French, German, Hungarian, Italian, Polish, Romanian, Spanish and Turkish*. Petersberg: Michael Imhof.
- WITTKOWER, Rudolph (1985) *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento*. Torino: Einaudi.
- ZEVI, Adachiara (2006) *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*. Torino: Einaudi.

WEBGRAFÍA

- BARATTA, Ilaria: *Nicola Samorì: “Cerco di captare la stanchezza delle immagini nei musei”*. *Intervista esclusiva*. 13 luglio 2018. (Disponibile en línea: <https://www.finestresullarte.info/interviste/nicola-samori-intervista>). Fecha de consulta 12/10/2022.
- DI GIORGIO, Francesca: *L'estate internazionale di Omar Galliani, tra mostre ed acquisizioni*. 22 giugno 2018. (Disponibile en línea: <https://www.espoarte.net/>[...]). Fecha de consulta 12/10/2022.
- GALLERIA CERIBELLI: *L'evoluzione dell'arte figurativa nella storia*. 2022. (Disponibile en línea: <https://www.galleriaceribelli.com/it/arte-figurativa-bergamo/>). Fecha de consulta 15/10/2022.
- LUPPI, Stefano: *Omar Galliani fra Oriente e Occidente*. 23 giugno 2022. (Disponibile en línea: <https://www.ilgiornaledellarte.com/>[...]). Fecha de consulta 13/10/2022.
- MAGLIANO, Daniele: *Omar Galliani: la sua arte esposta al museo Diocesano nell'ambito di VinArte*. 3 maggio 2019. (Disponibile en línea: <https://www.salernonews24.com/>[...]). Fecha de consulta 21/10/2022.
- PELLEGATTA, Alberto: *Mostra di pittura. Alessandro Verdi al MACRO di Roma*. Testaccio-Piazza Orazio Giustiniani 4 dal 13 aprile al 17 maggio 2017. (Disponibile en línea: <http://www.RAINEWS>, 2017). Fecha de consulta 17/10/2022.
- TORSELLI, Vilma: «Magico Primario». 3 aprile 2007. (Disponibile en línea: <https://www.artonweb.it/artemoderna/artedopo60/articolo22.htm>). Fecha de consulta 20/10/2022.

