

**NUEVAS FORMAS DE PINTAR. MARLON DE AZAMBUJA Y LA
TRANSFORMACIÓN PLÁSTICA DEL ESPACIO URBANO**

**NEW WAYS TO PAINT. MARLON DE AZAMBUJA AND THE
PLASTIC TRANSFORMATION OF URBAN AREA**

Ana Ruiz Abellón
Universidad de Murcia (España)

Recibido: 15 de abril de 2017
Aceptado: 25 de septiembre de 2017

Resumen:

En la siguiente investigación abordo la expansión de la pintura hacia el espacio urbano y su hibridación con otras disciplinas artísticas, poniendo como ejemplo el proyecto “Potencial escultórico” del artista brasileño Marlon de Azambuja. En esta intervención el color, que es característico del género pictórico, delimita el espacio que ocupa y conecta a los elementos arquitectónicos del espacio tridimensional de la ciudad, rompiendo así los límites formales que definían al medio pictórico. La pintura, se aleja de la tradición de la Academia y se expande hacia otros géneros como la escultura y la arquitectura, además de desplazarse al espacio externo de la sala de exposiciones o de los museos para relacionarse con el espectador y la ciudad; así se puede ver en el citado proyecto del artista.

Palabras clave: *Campo expandido, arte público, pintura, escultura, arquitectura.*

Abstract:

In the following research I discuss the expansion of painting towards urban space and its hybridization with other artistic disciplines, taking as an example the project “Potencial escultórico” by the Brazilian artist Marlon de Azambuja. In this intervention color, which is characteristic of the pictorial genre, delimits the space that occupies and connects the architectural elements of the three-dimensional space of the city, thus breaking the formal limits that defined the pictorial medium. The painting, moves away from the tradition of the Academy and expands to other genres such as sculpture and architecture, as well as moving to the outer space of the exhibition hall or museums to interact with the viewer and the city; so can be seen in the project of the artist.

Keywords: *Expanded field, public art, painting, sculpture, architecture.*

* * * * *

1. Introducción

Con esta investigación nos acercamos al espacio de la ciudad de manos del artista brasileño Marlon de Azambuja (Sto. Antônio da Patrulha (Brasil), 1978). El artista trae a su nueva residencia en territorio español todo un gran bagaje cultural y artístico de su país natal desde donde mira hacia Europa por medio de: sus estudios de danza folclórica siciliana del siglo XVIII en el Centro Edilson Viriato y, del aprendizaje con un artista local contemporáneo, en su ciudad natal.

Azambuja llega a España en 2005 tras un intento fallido de alcanzar otros territorios europeos como Inglaterra y Francia. Madrid lo acoge, pero también se lo pone difícil en el terreno artístico puesto que en un primer momento no le reconoce su currículum artístico desarrollado en Brasil. Azambuja se enfrenta por tanto a un nuevo país, a un nuevo lugar, con un bagaje cultural, en parte, distinto del suyo. El artista queda impactado ante los auténticos “dinosaurios arquitectónicos” que conforman las ciudades europeas, incluyendo Madrid, y lo incorpora a su gusto y percepción única del espacio urbano en general y de la arquitectura en particular¹. Esta combinación de elementos enciende la llama plástica del artista y es a partir de ese momento cuando surgen los proyectos cuyo tema principal gira en torno a la ciudad y el espacio, destacando dentro de ellos el de *Potencial escultórico* (2008-2012), objeto de estudio en el presente artículo.

2. La expansión de la pintura hacia el espacio tridimensional de la arquitectura

Con el inicio del siglo XX se hace más notable el cambio de paradigma de la pintura. La pintura tradicional no muere con los movimientos rupturistas del *collage* cubista, la pintura del *color field* o la pintura *all-over*, sino que se redefine a lo largo de la historia del arte, afirmaba Rosalind Krauss en uno de sus escritos²; una historia que se dispone como un árbol genealógico y no de la forma lineal que tradicionalmente conocemos. Así pues, la pintura deja de estar bajo el condicionante de su medio y explora nuevos campos que van más allá de la planitud del soporte y de la idea de marco³, en definitiva, más allá de los medios que la definen como una disciplina artística; la pintura de Academia toma un nuevo rumbo gracias a los *collages* cubistas, los pintores del *color-field*, o los expresionistas abstractos que aumentan considerablemente el formato de la obra con su pintura *all-over*, descentralizando la mirada y la actitud del espectador frente al cuadro⁴. Ya no podemos hablar de categorías “puras” como decía Greenberg⁵, definidas por las limitaciones de su medio; ya no podemos hablar de pintura o escultura pura.

¹ ACHIAGA, Paula, “Marlon de Azambuja”. En <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Marlon-de-Azambuja/5828> (Fecha de consulta: 13-febrero-2017).

² KRAUSS, Rosalind, “La escultura en el campo expandido”. En FOSTER, Hal (ed.). *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pp. 59-74.

³ FERNÁNDEZ, Almudena, *Pintura site*, Dardo, Santiago de Compostela, 2014, pp. 38-44.

⁴ GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p.171.

⁵ GREENBERG, Clement, *Arte y cultura: Ensayos críticos* (1ª ed.), Barcelona, Paidós Ibérica, 2002, p.93.

La pintura, por tanto, rompe con la tradición y aplica la lógica inversa⁶ (el campo expandido) en una época de nuevas experimentaciones y tecnologías. Ya no se define a partir de las limitaciones de su medio, sino que se abre a influencias conceptuales y formales de otras disciplinas como, por ejemplo, la arquitectura y la escultura. La pintura, pues, adquiere un carácter centrifugo e invade el espacio que rodea a la propia obra; la pared se llena de color y posteriormente se extiende hacia suelo y techo para invadir el espacio tridimensional propio de la escultura y la arquitectura⁷. El espacio *proun* (1923) de El Lissitzky es un buen ejemplo de esta situación donde la pintura ya no se dirige sólo a la retina, sino que da cuenta de la experiencia espacio-temporal entre ella y el espectador, en un medio que ya no es plano sino tridimensional. Así pues, la sala de exposiciones se llena de color y formas abstractas que ya no aluden a la realidad y que se aproximan hacia otros ámbitos e incluso hacia otros medios de expresión como el espacio público. Intervenciones, *performances*, etc., son generadas por los artistas tanto en el taller como en el propio espacio público, conformando un obra con característica de *site specific*, puesto que el artista atiende a factores externos, del entorno, como la topografía, la arquitectura, la etnografía, la cultura, la memoria histórica, etc⁸. Así pues, con estas intervenciones, los artistas permiten que el público ajeno al circuito de las galerías y museos, puedan acercarse e interactuar con la obra de arte.

3. El caso de *Potencial escultórico*

La pintura se abre como hemos dicho anteriormente hacia otras influencias informales y conceptuales como, por ejemplo, las de la escultura; una disciplina que se deshace de su tradicional carácter monumental y de su pedestal para acercarse al suelo y a la persona. La pieza se debe recorrer e interactuar con ella, ya sea con la mirada, con el tacto o con ambos sentidos para poder conocerla en su totalidad⁹, y así ocurre con *Potencial escultórico*. Azambuja genera esta serie de intervenciones a los pocos años de su llegada a España, convirtiéndose además en el tema central de su producción artística desde 2008 a 2012 (tiempo en que desarrolla la producción de *Potencial escultórico*). El artista consigue con estas intervenciones un equilibrio entre pintura, escultura y arquitectura a razón de que genera volúmenes y ocupa el espacio con nuevos objetos artísticos con un cromatismo vibrante. Estas cualidades plásticas elevan a la pieza a un lugar fuera de los límites de las disciplinas artísticas antes mencionadas, y más concretamente se aleja de la disciplina escultórica cuyo desarrollo más destacable tuvo lugar a partir del siglo XX con la abolición del soporte o pedestal (propio de la escultura clásica) en las obras desarrolladas tanto en el espacio público como en el del interior de la galería.

⁶ FERNÁNDEZ, Almudena, *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*, Madrid, Arte & Estética Fernández, 2009, pp. 22-23.

⁷ MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en el Arte y la Arquitectura Contemporáneos 1960-1989*, Madrid, Akal, 2008, pp. 307-308.

⁸ PIZARRO, Esther, "Algunas reflexiones en torno al Arte público", *Alpanpam. Espacios para el Arte*, nº0, 2005, pp. 6-12.

⁹ MOURE, Gloria, "Creación plástica en el espacio urbano". En MADERUELO, Javier (Ed.), *Arte público: naturaleza y ciudad*, Taro de Tahiche, Fundación César Manrique, 2001, pp.99-112.

El equilibrio entre disciplinas se puede ver en la obra de Hélio Oiticica en la década de los 60 titulada *Núcleo* (Figura 1), y que Azambuja toma como referente artístico en el proyecto de *Potencial escultórico*. Oiticica es un artista destacado del movimiento neoconcreto brasileño que ya en la década de los 60 y en paralelo al movimiento minimalista que se gestaba en Europa y Estados Unidos, producía obras que se acercaban al público y que necesitaban de él para entenderlas en su totalidad¹⁰. El espectador, recorría asombrado los grandes volúmenes hipergeometrizados y de colores saturados (principalmente primarios y secundarios) que Oiticica asentaba en el espacio externo, dejando atrás el espacio cerrado del interior de las galerías, museos y salas de exposiciones.



Fig. 1. Hélio Oiticica (1960). *Núcleo*

Azambuja trabaja en *Potencial escultórico* con la cinta adhesiva de embalaje (Figura 2); un material que no es propio del ámbito artístico, económico y considerado desde el terreno artístico como banal por su procedencia industrial.

Juega con estas cintas de colores primarios vivos en cada una de las intervenciones que lleva a cabo en dicho proyecto y, genera con ellas unos volúmenes únicos, conformados a partir del espacio que envuelve y conecta a determinados elementos arquitectónicos de la ciudad como fuentes, farolas, bancos, etc. Estas obras *site specific* conectan con el lugar y con los elementos urbano-arquitectónicos del entorno donde el artista las lleva a cabo¹¹. Una conexión formal y cromática que, por una parte, puede parecer que interrumpe el recorrido lógico de los viandantes por la ciudad y que destaca cromáticamente sobre la tonalidad gris de la urbe (Figura 3); mientras que en algunas de las intervenciones el artista respeta el cromatismo y/o la trama de los elementos urbanos cercanos (Figura 4).

¹⁰ RAMÍREZ, Mari Carmen, “The embodiment of color-From the inside out”. En RAMÍREZ, Mari Carmen (Ed.), *Hélio Oiticica. Thebody of color*, London, Tate Publishing, 2007, pp.27-74.

¹¹ VILLA, Manuela, “Forma, discurso, contexto”. En MOSQUERA, Gerardo (Coord.), *11 Artistas en una cámara frigorífica. Conversaciones sobre la práctica sitio específico*, Barcelona, Destino, 2011, pp.7-20.



Fig. 2. Marlon de Azambuja (2009). *Potencial Escultórico*. Cinta adhesiva sobre mobiliario urbano



Fig. 3. Marlon de Azambuja (2010). *Potencial Escultórico*. Cinta adhesiva sobre mobiliario urbano



Fig. 4. Marlon de Azambuja (2008). *Potencial Escultórico*. Cinta adhesiva sobre mobiliario urbano

El espacio público de la ciudad se convierte en su taller de creación, que le pertenece tanto a él como a los habitantes del lugar o a los viandantes que transitan por allí, así lo manifiesta el propio artista en una entrevista de 2014 para el periódico digital *El Cultural*¹². Azambuja se apropia del espacio urbano tanto de España como de otros países europeos y latinoamericanos como Italia, Portugal, Eslovenia, México, Cuba y también del de su Brasil natal, a la que llega en 2011 con la *Bienal do Mercosul* (Porto Alegre).

Además, el espectador-transeúnte puede, además de admirar estas potentes obras, interactuar con ellas, tocándolas e incluso puede destruirlas si lo considera adecuado, apuntó también el artista en la entrevista.

4. Conclusiones

Por todo ello, se puede corroborar que el Arte se encuentra en pleno siglo XXI inmerso en este nuevo hito que es el campo expandido, donde las disciplinas artísticas y no artísticas se hibridan para formar obras únicas dentro del mundo del arte. Considero pues, a modo de conclusión de la investigación, que *Potencial escultórico*, es un claro ejemplo de esta evolución en cuanto a investigación artística a razón de una evolución de la pintura; Azambuja obtiene con el volumen y el color saturado y primario de las cintas de embalaje unas piezas híbridas que mantienen el equilibrio entre pintura, escultura y arquitectura. Estas obras, únicas, generadas a partir de las formas ya dadas por los elementos urbanos, conviven con el lugar de intervención y con sus gentes, pero sin producir daño alguno sobre éste; además de contrastar y romper con el tono frío y gris característico de las ciudades.

Azambuja se acerca con estas piezas sin pedestal, a la persona; interrumpiendo tanto su mirada mecánica como su recorrido habitual. Un público que además se distingue por ser diferente al habitual de las galerías y museos, puesto que las obras se asientan en el entorno urbano exterior.

Potencial escultórico, en definitiva, es un proyecto plástico híbrido, en el que se va más allá de los límites de la pintura, escultura y arquitectura, con la finalidad de conectar y dar un sentido lógico tanto a la arquitectura y geometría del lugar como a los elementos arquitectónicos (como por ejemplo el mobiliario urbano) que componen el paisaje de la ciudad.

¹² ACHIAGA, Paula, “Marlon de Azambuja”. En <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Marlon-de-Azambuja/5828> (Fecha de consulta: 13-febrero-2017).

Bibliografía

- ACHIAGA, Paula, “Marlon de Azambuja”. En <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Marlon-de-Azambuja/5828> (Fecha de consulta: 13-febrero-2017).
- FERNÁNDEZ, Almudena, *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*, Madrid, Arte & Estética Fernández, 2009, pp. 22-23.
- FERNÁNDEZ, Almudena, *Pintura site*, Dardo, Santiago de Compostela, 2014, pp. 38-44.
- GREENBERG, Clement, *Arte y cultura: Ensayos críticos* (1ª ed.), Barcelona, Paidós Ibérica, 2002, p.93.
- GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p.171.
- KRAUSS, Rosalind, “La escultura en el campo expandido”. En FOSTER, Hal (ed.). *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pp. 59-74.
- MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en el Arte y la Arquitectura Contemporáneos 1960-1989*, Madrid, Akal, 2008, pp. 307-308.
- MOURE, Gloria, “Creación plástica en el espacio urbano”. En MADERUELO, Javier (Ed.), *Arte público: naturaleza y ciudad*, Taro de Tahiche, Fundación César Manrique, 2001, pp.99-112.
- PIZARRO, Esther, “Algunas reflexiones en torno al Arte público”, *Alpanpam. Espacios para el Arte*, nº0, 2005, pp. 6-12.
- RAMÍREZ, Mari Carmen, “The embodiment of color-From the inside out”. En RAMÍREZ, Mari Carmen (Ed.), *Hélio Oiticia. Thebody of color*, London, Tate Publishing, 2007, pp.27-74.
- VILLA, Manuela, “Forma, discurso, contexto”. En MOSQUERA, Gerardo (Coord.), *11 Artistas en una cámara frigorífica. Conversaciones sobre la práctica sitio específico*, Barcelona, Destino, 2011, pp.7-20.