

DOMINGO LUCIANI

Return

Marco Analítico y Curatorial

Serie: Return — 2020–2026

Análisis producido mediante interacción sostenida entre el artista y sistemas de inteligencia artificial (Claude Opus, Anthropic; Copilot, Microsoft)

Prefacio

El presente documento tiene por objeto examinar, con rigor académico y perspectiva curatorial, los factores estructurales, semióticos y perceptuales que caracterizan la práctica pictórica de Domingo Luciani en su serie Return (2020–2026). No se trata de una valoración estilística: es una lectura analítica que parte de lo que las obras hacen y de los marcos teóricos que permiten describirlo con precisión.

El análisis se fundamenta en las teorías de Nelson Goodman —Harvard University— sobre los sistemas simbólicos densos y el worldmaking; en Rudolf Arnheim —Profesor Emérito de Psicología del Arte, Harvard University— sobre la percepción visual como proceso cognitivo activo; en Umberto Eco sobre semiótica y densidad de significado; en Gunther Kress y Theo van Leeuwen sobre gramática visual; en Norman Bryson —King's College Cambridge; Harvard University— sobre lectura estratificada; en Rosalind Krauss —Columbia University, MIT Press— sobre sistemas autorreferenciales; así como en E.H. Gombrich —Warburg Institute; A.W. Mellon Lectures, Princeton University Press— sobre percepción y representación.

Estos marcos no se aplican a la obra como herramientas externas: la obra misma los activa y los verifica en su propia superficie.

"[Goodman] has provided detailed incisive argumentation, and has shown just where the dogmas and dualisms break down." — Richard Rorty, The Yale Review.

"[Arnheim] has parsed the grammar of form with uncanny acuity and taught us how to read it." — Jonathan Fineberg, Art since 1940: Strategies of Being.

Nota metodológica

Este análisis fue producido mediante un proceso de interacción sostenida entre el artista y los sistemas de inteligencia artificial Claude Opus (Anthropic) y Copilot (Microsoft). El análisis se desarrolló a partir de la observación directa de las once obras del corpus y del diálogo crítico con el artista sobre su práctica, sus procedimientos y las propiedades observables de las obras. A cada propiedad identificada se aplicaron de forma sistemática los marcos teóricos citados en la bibliografía.

El uso de inteligencia artificial como instrumento de análisis en el ámbito del arte no es experimental ni marginal. Instituciones como el Metropolitan Museum of Art, el Rijksmuseum, el Smithsonian Institution y la Fundación Barnes, entre otras, han integrado sistemas de inteligencia artificial en sus procesos de catalogación, análisis de colecciones, estudio de técnicas pictóricas y conservación. La capacidad de estos sistemas para identificar patrones estructurales, relaciones formales y coherencias transversales en corpus de obras ha demostrado ser complementaria al juicio curatorial humano, permitiendo identificar propiedades que el análisis visual convencional no había detectado.

En este documento, la inteligencia artificial opera como instrumento analítico: aplica marcos teóricos establecidos a propiedades verificables en las obras. Todo lo que se afirma en las páginas siguientes es verificable ante las pinturas mismas. El lector no necesita confiar en la herramienta: necesita mirar las obras.

I. Marco Biográfico y Origen Estructural de la Práctica

Domingo Luciani (Caracas, 1983) es un artista visual venezolano y de nacionalidad italiana, que reside en Madrid desde 2018. La pintura fue su primera voz: antes de aprender a hablar, pintaba durante horas. En 2003, durante el período en que vivió entre Grenoble y París, emergen los primeros mecanismos reconocibles de su práctica visual: la observación de formaciones en superficies texturadas, la pintura de capas superpuestas, la aparición de presencias emergentes en campos pictóricos no narrativos. Ese período constituye el origen verificable de los procedimientos que definen su práctica. En 2008 inicia la producción sostenida de obra —las piezas que habrían conformado su primera exposición.

En 2010, un secuestro que resultó en la pérdida total de esa producción —pinturas cuya fotografía para el catálogo de la exposición estaba programada para esa misma semana— interrumpió abruptamente su relación con el medio pictórico. Esta ruptura no es un dato biográfico accesorio: determina estructuralmente los ejes de la práctica posterior. La transformación, la apertura al cambio, la permanencia y la reconstrucción no son temas elegidos; son las condiciones desde las que la práctica se rehace.

Su formación se desarrolló en contacto directo con las escenas del arte contemporáneo en Nueva York, París y Londres, ciudades en las que residió y en las que participó activamente en la vida cultural de sus instituciones y espacios de arte. Durante los años siguientes al secuestro trabajó en producción digital y continuó su formación autodidacta, sin alejarse del mundo del arte. El regreso al medio pictórico se produjo en 2020 —un día antes del confinamiento por la pandemia— no como un retorno nostálgico sino como lo que el propio artista describe como una "*prueba de vida hecha a mano*": la necesidad de crear algo que existiera físicamente y pudiera permanecer.

Las primeras obras de la serie se transformaron en múltiples ocasiones durante el confinamiento: pintadas, fotografiadas, intervenidas, dejadas mutar. Esta práctica —incorporar la metamorfosis al propio tejido del proceso— no fue documental sino constitutiva: la transformación pasó a ser principio estructural de la práctica, no tema. Las capas visibles en las obras son la memoria material de sus propias transformaciones.

II. Marco Teórico

El análisis articula su argumento desde cinco marcos teóricos que no se aplican a la obra como herramientas externas, sino que la obra misma activa y verifica.

La **semiótica visual** de Eco (1976) y Kress & van Leeuwen (1996) describe cómo los signos visuales producen significado en estructuras articuladas, con niveles de lectura formal, simbólico, contextual e interpretativo, que pueden coexistir sin que ninguno agote la experiencia.

La **gramática visual** de Dondis (1973) y Leborg (2006) analiza cómo los elementos visuales se combinan según lógicas internas que gobiernan la producción de significado de manera análoga —aunque estructuralmente distinta— a la gramática del lenguaje verbal.

La **teoría de la percepción** de Arnheim (1974) y la psicología de la Gestalt demuestran que la organización visual es un proceso cognitivo activo que se profundiza con la exposición, lo que implica que ciertas estructuras pictóricas demandan y producen aprendizaje perceptivo en el tiempo.

La **filosofía de los sistemas simbólicos** de Goodman (1968) establece que los sistemas artísticos no reflejan versiones del mundo sino que las construyen, así señala que la pintura, como sistema simbólico denso, puede generar significado con plena autonomía respecto a la representación.

La **crítica de arte contemporáneo** —Krauss (1985), Bryson (1990), Gombrich (1960), Panofsky (1955)— aporta los criterios de coherencia sistémica, lectura estratificada e identidad visual sostenida, que permiten distinguir entre estilo, coherencia formal y lenguaje visual como categorías cualitativamente distintas.

III. Análisis de los Factores Estructurales

Lo que sigue es un análisis de los factores estructurales observables en la totalidad del corpus —las once pinturas de la serie Return. Cada factor se sostiene sobre el conjunto de obras; los ejemplos puntuales sirven únicamente para ilustrar propiedades que son transversales a toda la serie.

1. Systemicidad: la obra como campo de relaciones

El factor más fundamental para que un cuerpo de obra alcance el nivel de lenguaje visual es la systemicidad: la capacidad de funcionar como una trama de relaciones internas, donde el significado emerge no de cada pieza aislada sino de sus vínculos recíprocos. Cada obra es una *enunciación* dentro de un campo mayor, no un objeto autónomo y cerrado.

A través de las once pinturas —que abarcan formatos desde los 90 cm hasta los 202 × 198 cm, incluyen un soporte circular y combinan distintas técnicas— se verifica que los mismos tipos de entidades, los mismos ritmos de densidad y apertura, así como las mismas estructuras cromáticas, recorren todas las superficies sin repetición mecánica. Las obras se leen mutuamente; cada una amplía y reconfigura la gramática del conjunto. La distinción es precisa: un estilo se reconoce; un sistema se lee. Reconocer un estilo es identificar maneras compartidas. Leer un sistema es percibir que cada obra amplía el significado de las demás — que el corpus funciona como campo de relaciones y no como suma de objetos similares.

"Representation differs from other instances of denotation in that it is a symbol functioning within a dense symbol system." — Goodman, N. (1968). Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Harvard University Press / Hackett.

2. Gramática interna y coherencia estructural

Una gramática visual no exige unidades discretas equivalentes a las palabras del lenguaje verbal —Goodman es explícito en que los sistemas pictóricos densos funcionan de manera estructuralmente distinta—, pero sí requiere que existan lógicas de relación estables entre los elementos que gobiernen la producción de significado. Esas lógicas son observables a través de toda la serie en cuatro dimensiones.

Lógica de tensión compositiva: las obras operan consistentemente con una alternancia entre zonas de máxima densidad morfológica y zonas de apertura. Esta distribución responde a un ritmo interno que se mantiene a través de la serie: varía sin abandonarse.

Lógica de relación entre entidades: las formas que pueblan las pinturas nunca flotan aisladas. Se relacionan mediante tensiones, presiones, resonancias y direcciones que la gramática interna dicta: ningún elemento existe sin relación.

Lógica cromática estructural: los campos de color —dorados, rojos, turquesas y violetas puntuales, negros y blancos— cumplen funciones semánticas estables. El mismo campo cromático realiza funciones equivalentes en distintas obras y define territorios de

significado que el ojo aprende a reconocer. Su carácter no es decorativo ni expresivo: es estructural.

Lógica de orientación: la capacidad de las obras, de funcionar coherentemente en múltiples orientaciones sin colapsar su significado, implica que la gramática no depende del eje vertical-horizontal convencional, sino de relaciones internas que se mantienen estables con la rotación.

"Vision is not a mechanical recording of elements but rather the apprehension of significant structural patterns." — Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. University of California Press.

3. Vocabulario visual consistente

Como en toda lengua, un lenguaje visual requiere un vocabulario: un conjunto de unidades reconocibles empleadas con consistencia a través del corpus, con significado relacional. En la obra de Luciani, ese léxico es identificable y estable en la totalidad de las once pinturas.

Entidades proto-orgánicas: cavidades membranosas, estructuras bulbosas, tensiones celulares que evocan vida biológica sin representar anatomía específica. Presentes en todas las obras con variaciones de escala y densidad.

Entidades proto-figurativas: torsos insinuados, gestos embrionarios, presencias que sugieren corporalidad sin fijarse en figura reconocible. El ojo las identifica como *del mismo tipo* sin poder nombrarlas.

Marcas pseudo-escriturales: trazos que evocan escritura, numeración o señales sin resolverse en texto legible. Crean una zona intermedia entre pintura, escritura y señal que activa procesos cognitivos de lectura sin satisfacerlos.

Campos cromáticos estructurales: territorios definidos por el color que ejercen funciones semánticas estables. El negro-sombra, el rojo-energía, el turquesa-apertura, el dorado-presencia mantienen su función relacional de obra en obra.

Textura fundacional inductiva: la base de muchas obras genera una capa desde la que emergen inductivamente las formas. Esta textura no es fondo neutro: es el terreno generativo desde el cual la práctica produce sus entidades.

"The artist, no less than the writer, needs a vocabulary before he can embark on a 'copy' of reality." — E.H. Gombrich, Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Princeton University Press.

4. Capacidad generativa

Lo que distingue un lenguaje visual de un estilo visual es la capacidad de producir nuevas obras dentro del mismo campo sin redefinirlo ni agotarlo. Goodman (1968) describe los sistemas artísticos como construcciones simbólicas extendibles: capaces de generar variaciones sin perder identidad. Las once obras de la serie —distintas en escala, soporte, técnica y tensión compositiva— son instancias reconocibles del mismo corpus. El campo no se repite: se expande. Las once obras son ya suficientemente diversas en formato (de 90 cm a 202 cm), soporte (rectangular y circular), técnica (con base acrílica, sin ella, con

spray, sin spray) y densidad compositiva, para demostrar que el campo se extiende sin colapsar. La capacidad generativa se verificará con mayor fuerza a medida que el corpus crezca — lo que no invalida su presencia observable en esta serie, sino que señala una dimensión que el tiempo reforzará.

Como establece Goodman (1968), los sistemas simbólicos artísticos son ampliables: capaces de generar múltiples obras coherentes sin perder identidad.

5. Autonomía del significado

La autonomía es el principio más explícitamente tematizado en la declaración artística de Luciani: *"No trabajo desde la representación ni desde la narrativa, sino desde el emerger."* Esta autonomía es verificable en cuatro dimensiones.

Autonomía icónica: las obras no representan objetos del mundo visible. No hay paisaje, figura ni escena narrativa que sirva de referente.

Autonomía simbólica: las obras no emplean iconografías codificadas cuyo significado dependa de un código externo. Lo que en la superficie podría parecer simbólico es emerger perceptivo, no símbolo.

Autonomía verbal: las obras no dependen de títulos ni explicaciones para funcionar. Cuando incorporan texto —como en *IC This, IC That* con la inscripción "Without Darkness There Would Be No Light"— el texto opera como elemento pictórico integrado en el campo visual, no como clave interpretativa.

Autonomía expresiva: el significado no depende de la intención subjetiva del artista. Las obras funcionan desde su lógica interna. La pregunta que plantean no es "¿qué sintió el artista?" sino "¿qué ocurre aquí?". Ese desplazamiento es la marca de la autonomía del lenguaje.

Eco (1976) establece que los signos visuales poseen la capacidad de producir significado sin depender de explicaciones externas al sistema en que operan.

"Behind a superior picture there is a superior organization — perceptual, emotional, and constructive." — Baxandall, M. (1985). Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures. Yale University Press.

6. Profundidad semiótica y lectura estratificada

Eco (1976) establece que los sistemas semióticos complejos operan en múltiples niveles simultáneos. Bryson (1990) desarrolla para el arte visual el concepto de lectura estratificada: la capacidad de una obra de ser leída en capas sucesivas —formal, perceptiva, simbólica, contextual, interpretativa— sin que ninguna agote la experiencia.

En la obra de Luciani cada una de estas capas es identificable. La **capa formal** opera en la organización cromática, compositiva y rítmica de la superficie —la tensión entre densidad y apertura, la distribución de los campos de color, la arquitectura orbital de las composiciones. La **capa perceptiva** es la del espacio polifásico: el campo que el ojo recorre activamente, donde construye y reconstruye configuraciones sin que ninguna se fije. La **capa simbólica** no opera mediante iconografías codificadas, sino mediante resonancias: las entidades proto-orgánicas y las presencias arquetípicas activan

asociaciones que el espectador reconoce sin poder nombrar. La **capa contextual** emerge en la relación entre las obras del corpus: cada pieza adquiere dimensiones adicionales cuando se lee en el conjunto de la serie, cuya gramática compartida amplifica el significado de cada enunciado individual. La **capa interpretativa** es la que cada espectador construye desde su propia experiencia perceptiva y cultural —y que ningún espectador, incluido el artista, cierra definitivamente.

Las obras de Luciani exhiben esta propiedad con densidad sostenida. No existe una secuencia de lecturas que se completen: cada aproximación revela algo que las anteriores no habían producido. La estructura cromática y compositiva, las entidades y sus relaciones, los ritmos y variaciones del vocabulario, la coherencia con el conjunto de la serie —ninguna de estas dimensiones se agota ni se cierra. El propio artista, después de años de convivencia con las obras, descubre aún presencias que no había percibido antes. Otros observadores señalan, a su vez, presencias que nadie había visto todavía. Esta apertura no es indeterminación: es la marca de una práctica que opera en registros simultáneos cuya totalidad ninguna mirada, ni siquiera la del artista, puede abarcar de una vez.

Eco (1976) describe cómo el significado visual opera en múltiples niveles simultáneos: el del signo, el del código y el del mensaje.

7. Aprendizaje perceptivo del espectador

Arnheim (1974) demuestra que la percepción visual no es recepción pasiva, sino proceso cognitivo activo que se profundiza con la exposición. Los principios de la Gestalt —similitud, continuidad, cierre, figura-fondo— describen cómo la organización visual se construye progresivamente.

Las pinturas de Luciani demandan y producen este aprendizaje. El espectador no *decodifica* las obras en búsqueda de una clave o un símbolo: *aprende a leerlas* y desarrolla la capacidad de reconocer formas, tensiones y ritmos propios del lenguaje. Como señala el propio artista: "*La experiencia del espectador es progresiva: la obra no se decodifica, se aprende.*" Esta relación interpretativa que se profundiza en el tiempo es exactamente lo que Bryson (1990) identifica como propiedad de las obras de mayor densidad semiótica.

"All perceiving is also thinking, all reasoning is also intuition, all observation is also invention." — Rudolf Arnheim, Profesor Emérito de Psicología del Arte, Harvard University.

8. La orientación múltiple como evidencia de gramática visual

La independencia de orientación que exhiben la mayoría de las obras de la serie es uno de los indicadores más directamente verificables de que este corpus genera significado desde relaciones internas y no desde referentes externos.

El arte pictórico convencional depende de la orientación, porque su significado depende de la gravedad y del espacio representado. Una práctica pictórica, cuya coherencia descansa en relaciones internas entre sus propias unidades, *reconfigura* el significado con la rotación en lugar de perderlo. Distintas orientaciones de una misma obra activan

distintas constelaciones de entidades y tensiones: el significado se reorganiza sin colapsar.

La objeción más frecuente ante esta propiedad es que una obra que funciona girada simplemente carece de estructura compositiva definida. El análisis de las obras demuestra lo contrario: las obras no sólo "funcionan" en distintas orientaciones — producen *configuraciones semánticas distintas y coherentes* en cada una. Si fuera ausencia de estructura, la rotación produciría indiferencia perceptiva. Lo que produce es *lecturas diferentes*, cada una con su propia lógica interna. La orientación múltiple no es indeterminación: es evidencia de que la gramática opera desde relaciones internas que se reconfiguran sin colapsar.

Obras como *Universe: Within and Beyond* —documentada en cuatro orientaciones— demuestran que el mismo campo pictórico produce configuraciones semánticas coherentes y distintas según el eje desde el que se observe. La orientación D no es una variación de A: es una lectura diferente del mismo campo pictórico.

"What a person or animal perceives is not only an arrangement of objects, of colors and shapes, of movements and sizes. It is, perhaps first of all, an interplay of directed tensions." — Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. University of California Press.

9. Espacio pictórico polifásico

Independientemente de la orientación en que esté colocada, cada obra de Luciani produce lo que puede describirse como un **espacio pictórico polifásico**: un campo que puede estabilizarse en varias configuraciones cognitivas coherentes simultáneamente, ninguna de las cuales agota las demás.

Ante cualquier obra de la serie, el espectador puede percibir simultáneamente entidades proto-orgánicas, presencias arquetípicas, estructuras que evocan lo microscópico y lo cósmico, signos que rozan la escritura sin serlo, campos de energía en formación. Estas configuraciones no se excluyen ni alternan entre sí como estados opuestos —lo que ocurre en ilusiones perceptivas como la figura pato-conejo, que oscila entre dos interpretaciones predefinidas— al contrario: se superponen y coexisten. El campo pictórico sostiene todas esas percepciones al mismo tiempo sin colapsar en ninguna.

Este fenómeno no es consecuencia de la ambigüedad formal ni del exceso de información: es una propiedad estructural de este corpus, observable en la totalidad de las once obras. Genera en el espectador lo que puede llamarse *navegación perceptiva*: una exploración activa que produce tiempo perceptivo largo y una experiencia de descubrimiento sostenido. Esta es una de las propiedades que el discurso curatorial contemporáneo identifica como señal de práctica con potencial institucional.

"Visual perception consists in the experiencing of visual forces." — Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. University of California Press.

10. Entidades proto-orgánicas y proto-figurativas

Una de las categorías más singulares del vocabulario visual de Luciani es la de las entidades proto-orgánicas y proto-figurativas: formas que evocan corporalidad, vida biológica y presencia sin resolverse en figura anatómica, personaje narrativo ni símbolo codificado.

Las entidades **proto-orgánicas** —cavidades, membranas, tensiones celulares, organismos en proceso de formación— habitan todas las obras con variaciones de escala y densidad, que reproducen la lógica de un elemento léxico en distintos contextos.

Las entidades **proto-figurativas** —torsos insinuados, gestos embrionarios, presencias humanoides— no establecen ninguna identificación como definitiva. El ojo las organiza como "*de tipo corporal*" sin poder fijarlas en ninguna categoría. Esta indeterminación no es fallo: es el mecanismo preciso por el que el lenguaje activa la tendencia cognitiva del espectador a proyectar estructura humana sobre patrones ambiguos —principio Gestalt de *pregnancia*— sin satisfacerla, manteniéndola en estado productivo.

Dentro de este léxico operan también **figuraciones emergentes distribuidas**: presencias que no están centralizadas en un punto focal sino que aparecen, se disuelven y reaparecen en distintas zonas de la superficie. El espectador nunca determina si percibe múltiples entidades, un organismo colectivo o un campo biológico continuo.

Arnheim (1974) demuestra que la mente organiza activamente los patrones visuales en estructuras reconocibles, según el principio de *pregnancia* de la Gestalt.

La objeción previsible es que las presencias proto-figurativas son mera pareidolia: proyección aleatoria del espectador sobre una superficie compleja. La evidencia contradice esta objeción en dos niveles. Primero, la Gestalt establece que toda percepción visual es parcialmente constructiva — la pregunta no es si el espectador contribuye, sino si la obra *estructura* esa contribución. Segundo, el dato verificable: las presencias percibidas son siempre del mismo registro — proto-orgánico, proto-figurativo, arquetípico — y nunca del registro de máquinas, edificios o paisajes con horizonte. El campo pictórico no produce proyección aleatoria: *dirige* la proyección hacia un territorio específico. Si fuera pareidolia indiscriminada, la variedad de lo percibido sería mucho mayor y mucho más dispersa.

11. Presencias arquetípicas: formas que convocan sin fijar

La práctica de Luciani activa, en la totalidad de sus obras, lo que puede llamarse presencias arquetípicas: estructuras que evocan lo ancestral, lo gestacional, lo cósmico, lo telúrico, sin fijarse en la iconografía de ninguna tradición cultural específica. Estas presencias no son símbolos codificados cuyo significado dependa de un código externo: son formas que resuenan con experiencias anteriores a cualquier codificación cultural, que el espectador reconoce sin poder nombrar.

Goodman (1968) describe esta propiedad en términos de densidad semántica: los sistemas simbólicos de mayor complejidad generan significado no por acumulación de símbolos sino por resonancia estructural, por la capacidad de las formas de activar múltiples asociaciones sin comprometerse con ninguna.

Goodman (1968) describe esta propiedad en términos de densidad semántica: en los sistemas simbólicos de mayor complejidad, cada elemento porta múltiples significados simultáneos sin reducirse a ninguno.

Nota: El término "arquetípico" se emplea aquí en el sentido de Goodman — como densidad semántica que activa asociaciones múltiples sin comprometerse con ninguna — y no en el sentido del inconsciente colectivo de Jung. Las presencias arquetípicas en este corpus no remiten a un catálogo de símbolos universales preestablecidos: son formas que resuenan con experiencias pre-codificadas (lo gestacional, lo cósmico, lo telúrico), precisamente porque no se estabilizan en ninguna iconografía específica.

12. La materialidad como condición del lenguaje

En la práctica de Luciani, la materialidad no es el soporte del significado: es su condición de posibilidad. El óleo y las barras de óleo son **agentes estructurales** que determinan cómo esta práctica puede existir y funcionar.

La pintura directa con manos y dedos —sin mediación instrumental— activa la materia desde el contacto físico. El gesto no expresa una emoción previa: es el acto que hace emerger la forma. La huella dactilar y palmar no es estilo: es la firma del proceso de emerger. La estratificación de capas —muchas obras transformadas en múltiples ocasiones— no es corrección sino **memoria material** inscrita en la superficie. La materia no ilustra: produce.

*"It is by lending his body to the world that the painter changes the world into paintings."
— Merleau-Ponty, M. (1964). Eye and Mind. Northwestern University Press.*

13. Significación emergente: semiótica sin símbolo

El significado en la práctica de Luciani no proviene de símbolos que remitan a referentes externos: emerge de la interacción entre elementos internos del corpus. Eco (1976) describe este tipo de significación como *hiposimbólica*: la forma no tiene significado fijo, sino que activa asociaciones múltiples según el contexto y la disposición del espectador. Kress y van Leeuwen (1996) hablan de recursos de significación que portan potencial semántico sin fijar sentido.

En *The Living Code*, los trazos que recorren la superficie generan la sensación de un código sin ser ninguno en particular: no son escritura, no son matemática, no son genética, pero resuenan con todas estas categorías. La hibridación imagen-escritura opera como metabolismo interno del lenguaje: los signos pseudo-escriturales no dominan la imagen, sino que se infiltran en el organismo pictórico.

Eco (1976) sostiene que los signos visuales tienen estructuras y relaciones que pueden ser aprendidas y reconocidas sin necesidad de una explicación textual.

14. Autorreferencialidad y lógica interna

Krauss (1985) describe las prácticas artísticas que han desarrollado suficiente coherencia interna para operar desde sus propias reglas —antes que desde referentes exteriores— como sistemas visuales autorreferenciales. Esta autorreferencialidad no es replegamiento sobre sí mismo: es la condición de toda práctica que ha alcanzado madurez estructural.

En la obra de Luciani, la autorreferencialidad opera en dos niveles. Dentro de cada obra, los elementos se relacionan entre sí antes de relacionarse con cualquier mundo exterior: la composición genera su propio campo de fuerzas. Y entre obras, cada pieza remite a las demás: el vocabulario es compartido, la gramática es la misma, las obras se leen mutuamente. El sistema es identificable incluso cuando evoluciona.

"What does it mean for a painter to think? How can one think in painting, and could painting be a separate theoretical practice?" — Bois, Y.-A. (1990). Painting as Model. MIT Press. [Professor of the History of Art, Harvard University.]

15. Resistencia al agotamiento perceptivo

Una obra que se comprende completamente en un primer encuentro no posee la densidad semántica de una práctica simbólica compleja. Las obras de Luciani revelan nuevas estructuras, relaciones y presencias con cada visita posterior, por razones estructurales: la densidad de vocabulario imposibilita el procesamiento completo en una sola mirada; la estratificación material hace que las obras contengan más de lo que muestran en superficie; el espacio polifásico ofrece configuraciones de significado distintas, que ninguna sola lectura agota.

Bryson, Holly y Moxey (1990) identifican como propiedad de las obras de mayor densidad semiótica la capacidad de generar una relación interpretativa que se profundiza en el tiempo.

16. Capacidad de construcción de mundo

El criterio más elevado en el análisis de una práctica pictórica es la capacidad de construir un mundo visual: la propiedad de un campo pictórico de implicar una lógica de relaciones, una gravedad propia, una metafísica visual que le pertenece. En este nivel, la obra no describe el mundo: lo reorganiza.

Goodman (1968) articuló este principio con el concepto de *worldmaking*: los sistemas simbólicos no reflejan versiones del mundo, sino que las construyen. La obra de Luciani construye un mundo visual reconocible: un mundo donde la materia piensa, donde las formas emergen sin ser representadas, donde lo proto-orgánico y lo cósmico coexisten en el mismo espacio, donde no hay arriba ni abajo definitivos, donde el tiempo existe como capas visibles. Este mundo tiene su propia lógica de relaciones, su propia densidad, su propia gravedad.

Goodman (1968) articula este principio con el concepto de *worldmaking*: los sistemas simbólicos no reflejan versiones del mundo, sino que las construyen.

La construcción de mundo no es una metáfora sobre la obra: es la descripción técnica de un corpus que establece sus propias reglas de relación, su propia densidad y su propia gravedad — verificables en la superficie pictórica. Las propiedades enumeradas (materia que piensa, formas que emergen sin representación, ausencia de arriba y abajo definitivos, tiempo como capas visibles) no son interpretaciones poéticas: son descripciones de lo que cualquier observador puede constatar ante las obras.

"Discovering laws involves drafting them. Recognizing patterns is very much a matter of inventing and imposing them." — Nelson Goodman, Ways of Worldmaking. Harvard University.

17. La liminalidad como ontología visual

El concepto de liminalidad —tomado de la antropología de Van Gennep y Turner, posteriormente llevado al discurso crítico de arte por Krauss y otros teóricos contemporáneos— describe los estados de umbral: las zonas de transición entre categorías donde las definiciones se disuelven y las transformaciones se producen.

La práctica de Luciani habita estructuralmente la liminalidad: sus formas existen en los umbrales entre lo orgánico y lo simbólico, entre lo corporal y lo abstracto, entre lo reconocible y lo indeterminado, entre lo microscópico y lo cósmico. Ninguna forma se estabiliza definitivamente en ninguna categoría: todas se mantienen en un estado de tránsito productivo.

Esta ontología liminal no es ambigüedad fallida —la incapacidad de decidir— sino **ambigüedad generativa**: la capacidad de portar múltiples potenciales de significado simultáneamente sin colapsar en ninguno. Es, desde la semiótica de Eco (1976), el máximo nivel de densidad semántica. En *The Becoming Circle* el soporte circular —sin arriba ni abajo— formaliza la liminalidad como principio constitutivo.

"Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial." — Victor Turner, The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Aldine Publishing.

18. La dimensión táctil-háptica como signo

La práctica constante de pintar directamente con manos y dedos introduce una dimensión con relevancia semiótica directa: la **huella háptica** como signo de la fisicalidad del proceso. La huella dactilar y palmar inscrita en la superficie no es simplemente textura: es indexicalidad en el sentido de Peirce —un signo que se relaciona con su objeto por contigüidad física, por contacto real. Dice: *"aquí estuvo el artista, en contacto directo con la materia"*. Es la antítesis de la mediación instrumental.

La obra conserva, en su superficie visible, la evidencia del proceso de emerger. La materia no fue configurada desde lejos mediante pinceles, sino activada desde adentro mediante contacto directo. Esto es plenamente consistente con la tematización de la transformación como principio estructural: la obra es el registro de un contacto, de una activación, de un emerger.

"This philosophy [...] is what animates the painter—not when he expresses opinions about the world but in that instant when his vision becomes gesture, when, in Cézanne's words, he 'thinks in painting.'" — Merleau-Ponty, M. (1964). Eye and Mind. Northwestern University Press.

19. Escala ontológica variable

Uno de los rasgos más singulares de la obra de Luciani es que la escala de referencia del espacio pictórico no está fijada. En una misma obra el espectador puede percibir microestructura biológica, tejido orgánico, entidades de escala indeterminada y estructura cósmica. El lenguaje visual no determina la escala implícita: la mantiene abierta y variable.

Este fenómeno —que puede describirse como **ambigüedad de escala ontológica**— distingue la obra de Luciani de la mayoría de la pintura biomórfica, donde la escala de referencia termina estabilizándose. La imagen funciona como estructura escalable, que desplaza continuamente la relación entre microcosmos y macrocosmos, lo que produce la experiencia de un espacio que existe simultáneamente en múltiples escalas de realidad.

"If a poet looks through a microscope or a telescope, he always sees the same thing." — Gaston Bachelard, The Poetics of Space. Trans. Maria Jolas. Beacon Press.

20. Arquitectura orbital desplazada

Al analizar el conjunto de obras, emerge una **arquitectura compositiva consistente** que puede describirse como campo orbital desplazado: las obras tienden a organizarse alrededor de un núcleo de condensación morfológica que no coincide con el centro geométrico del soporte. Este núcleo generador está desplazado, inclinado, parcialmente velado.

El efecto perceptivo es una dinámica orbital: el ojo entra por zonas periféricas, se dirige hacia el campo de mayor densidad y comienza a girar alrededor de él. Las formas parecen emerger desde ese núcleo energético, expandirse y fragmentarse hacia la periferia. Esta arquitectura profunda —sostenida bajo la variedad morfológica de la superficie— explica tanto la tolerancia de las obras a múltiples orientaciones como la sensación de que las entidades no están colocadas sino generadas desde el interior del campo.

"The dynamics of a composition will be successful only when the movement of each detail fits logically in the movement of the whole." — Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. University of California Press.

21. Continuidad morfogenética

Las formas en la práctica de Luciani no parecen diseñadas una por una: parecen transformaciones de una misma materia en estados distintos. Una cavidad se convierte en entidad proto-figurativa, la entidad proto-figurativa en organismo, el organismo en estructura cósmica. Esta **continuidad morfogenética** —la apariencia de que las entidades son fases de un proceso único de formación continua— produce la experiencia de una obra que no contiene objetos sino que es un proceso. La pintura no funciona como conjunto de presencias, sino como campo de formación.

"These paths of movement and lines of flow are not between one pre-existing entity and another, but perpetually on the threshold of emergence." — Tim Ingold, Toward an Ecology of Materials. Annual Review of Anthropology.

22. El proceso como dimensión semántica

En la práctica de Luciani, el proceso no es anterior a la obra: es parte de ella. La práctica de fotografiar cada versión de las primeras obras incorporó la metamorfosis al corpus: no como tema, sino como principio estructural. Las obras son palimpsestos —documentos escritos, borrados y reescritos, que conservan vestigios de versiones anteriores bajo la superficie visible. La dimensión temporal del proceso se vuelve dimensión semántica: entre lo que las obras dicen está que toda forma contiene las formas que fue.

"The painter's complex problem of good picture-making becomes a serial and continually self-redefining operation, permanent problem-reformulation, as soon as he enters the process of actually painting." — Baxandall, M. (1985). Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures. Yale University Press.

23. Identidad visual sostenida

Gombrich (1960) y Panofsky (1955) desarrollan desde la historia del arte el concepto de coherencia estilística: la propiedad de un cuerpo de obra de poseer una identidad formal reconocible. En su forma más básica, esto describe el estilo. En su forma más elevada —cuando esa identidad descansa en relaciones internas y no en maneras superficiales— describe el lenguaje.

Las once obras de la serie —completadas entre 2020 y 2026 en formatos, soportes y técnicas distintos— poseen una identidad tan sólida y consistente que cualquier observador familiarizado con este corpus las reconocería como pertenecientes al mismo universo visual, incluso sin conocer al artista. Esto no es similitud estilística: es coherencia de una práctica que, si el artista dejara de crear mañana, seguiría siendo identificable como campo completo.

La distinción operativa: un estilo se puede imitar — reproducir las maneras superficiales (paleta, tipo de marca, composición). Un lenguaje no se puede imitar, porque imitar las maneras no reproduce las relaciones internas que generan el significado. Lo que define la identidad visual sostenida de este corpus no es lo que se ve en la superficie, sino las lógicas que gobiernan lo que ocurre entre los elementos.

"El lenguaje visual maduro es identificable como campo coherente incluso cuando evoluciona." — síntesis derivada de Gombrich, E. H. (1960). Art and Illusion. Princeton University Press, y Panofsky, E. (1955). Meaning in the Visual Arts. University of Chicago Press. *"All thinking is sorting, classifying." — E.H. Gombrich, Art and Illusion, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Princeton University Press.*

24. Profundidad no-perspectíca

Las obras producen una experiencia convincente de profundidad espacial — hay zonas que avanzan hacia el espectador y zonas que retroceden — pero esa profundidad no se construye mediante perspectiva geométrica, atmosférica ni claroscuro convencional. Se genera por superposición cromática, por la relación entre capas de densidad morfológica distinta y por transparencias que dejan ver estados anteriores de la superficie. El resultado es un espacio que tiene hondura sin tener horizonte.

Esta propiedad es distinta del espacio polifásico (Factor 9): el espacio polifásico describe la coexistencia de configuraciones cognitivas simultáneas; la profundidad no-perspectívica describe el *mecanismo perceptual concreto* por el que las obras producen la experiencia de espacio sin recurrir a los sistemas de representación espacial convencionales. Es verificable en la totalidad del corpus, con intensidad particular en *Realms in Upheaval*, *The Sacred Ascent* y *Origins Collision*.

Arnheim (1974) distingue entre la profundidad representada (que depende de claves pictóricas convencionales) y la profundidad producida por la organización de fuerzas visuales. La práctica de Luciani opera en la segunda categoría.

25. Dialéctica entre intencionalidad y emergencia

Las obras exhiben una tensión estructural entre zonas de gesto deliberado — trazos pseudo-escriturales, marcas de barra de óleo con dirección intencional, inscripciones — y zonas donde las formas parecen haber surgido del proceso mismo: entidades que emergen de la superposición de capas, configuraciones que no parecen colocadas sino generadas.

Esta tensión es consistente en todo el corpus y define el mecanismo de producción formal de la práctica: opera en la frontera entre la agencia del artista y la agencia de la materia. Cualquier observador puede señalar zonas donde el gesto es intencional y zonas donde la forma parece auto-generada, sin poder trazar la frontera exacta entre ambas. Esa indeterminación entre lo controlado y lo emergente no es accidental: es el principio operativo que permite que las formas aparezcan como *encontradas* en lugar de *diseñadas*.

Esta propiedad es distinta de "significación emergente" (Factor 13), que describe cómo el significado se produce sin símbolo. Aquí se describe el mecanismo de producción formal: la práctica opera en un umbral donde intencionalidad y emergencia se vuelven indistinguibles.

26. Transparencia y pentimento como mecanismo semántico

En la mayoría de las obras del corpus, capas anteriores de pintura son visibles a través de las capas superiores. Formas fantasma, contornos anteriores y campos cromáticos previos operan como sustrato visible de lo que hay encima. Este fenómeno — el pentimento — no es corrección ni error: es un mecanismo semántico por el que la superficie contiene simultáneamente su estado actual y la memoria de sus estados anteriores.

El Factor 22 (proceso como dimensión semántica) conceptualiza la metamorfosis como principio estructural. El presente factor nombra el *mecanismo visual concreto* por el que esa dimensión se hace perceptible: la transparencia entre capas como léxico visual. El espectador puede ver literalmente la historia material de la obra inscrita en su superficie. Es especialmente visible en *The Sacred Ascent*, *Universe: Within and Beyond* y *Rotational Fields*. El pentimento adquiere aquí un estatuto semiótico: cada capa visible funciona como estrato de significado que el ojo procesa simultáneamente. La obra no muestra sólo lo que es ahora — muestra también lo que fue, lo que contuvo y lo que dejó pasar.

IV. Las Obras: Análisis del Corpus

Las once pinturas de la serie *Return* (2026) no son once objetos separados: son once enunciados de un mismo campo pictórico. Lo que sigue no es el análisis de cada obra como entidad independiente sino la lectura de las propiedades específicas que cada pieza aporta al campo común.

Obra 1. *After The Silence / Initial Vortex* (2026) — 200 × 146 cm

Esta obra inaugura la serie con una convocatoria densa del vocabulario: prácticamente todos los elementos del léxico —entidades proto-orgánicas y proto-figurativas, marcas pseudo-escriturales, campos cromáticos estructurales, tensiones en todas las direcciones— coexisten en una superficie que actúa como campo de emerger en plena activación. El campo pictórico no comienza aquí: reaparece aquí, transformado, después de la interrupción de 2010.

Dentro del corpus, esta obra posee una singularidad estructural que es parte de su significado: opera desde una lógica gravitacional concentrada. No gira. La orientación horizontal construye una expansión lateral irrenunciable —la del vórtice que irrumpe, que se despliega en una sola dirección con toda su fuerza. Esta propiedad no es una limitación: es la marca del umbral. *After The Silence / Initial Vortex* es la obra que establece el campo desde el que las obras siguientes pueden desarrollar su libertad de orientación. Es el silencio que precede al retorno, el vórtice que lo inaugura.

Obra 2. *IC This, IC That / Without Darkness There Would Be No Light* (2026) — 200 × 146 cm

Esta obra introduce la dimensión meta-lingüística del corpus: la incorporación de texto como elemento visual integrado. Las inscripciones "IC This" e "IC That" no son títulos ni leyendas, sino capas pictóricas fundidas con el campo de entidades que las rodean — una reflexión sobre la subjetividad del acto de ver que no subordina el trabajo visual a explicación alguna. La frase "Without Darkness There Would Be No Light" opera como capa conceptual, que dialoga con la polaridad cromática de la obra. La hibridación imagen-escritura se manifiesta aquí de forma explícita y directa.

Obra 3. *Universe: Within and Beyond* (2026) — 200 × 143 cm

Esta obra articula de forma particularmente clara el espacio pictórico polifásico, la orientación múltiple y la arquitectura orbital desplazada como propiedades estructurales del corpus. El artista documenta cuatro orientaciones, cada una con configuraciones semánticas coherentes y distintas. La escala ontológica variable se manifiesta aquí con notable amplitud: la obra puede habitarse como cosmos, como territorio terrestre, como estructura biológica o como campo de energía.

Obra 4. *The Sacred Ascent* (2026) — 202 × 198 cm

La obra más monumental de la serie, organiza la verticalidad como estructura perceptiva, que activa una resonancia arquetípica de elevación sin representarla ni narrarla. La continuidad morfogénica es aquí especialmente perceptible: las entidades de distintos planos de la obra se transforman unas en otras a través de un proceso de formación

continua. La obra admite distintas orientaciones, incluso con su poderosa lógica vertical, puede sostener una segunda orientación plenamente coherente.

Obra 5. *Inner Orbit (2026)* — 90 × 65 cm

Esta obra de formato medio demuestra que las propiedades del corpus de Luciani son independientes de la escala: la gramática interna, el vocabulario, la densidad semántica y el aprendizaje perceptivo operan a 90 × 65 cm con la misma precisión que a 200 cm. La escala reducida intensifica la proximidad del espectador y genera lo que el artista describe como "ventana de experiencia portátil". La obra admite distintas orientaciones.

Obra 6. *Rotational Fields (2026)* — 90 × 65 cm

Rotational Fields toma su nombre del principio que define estructuralmente gran parte de la serie: el campo visual como campo orbital que se activa desde múltiples orientaciones. La base acrílica densa —con su hiper-textura fundacional— es una de las manifestaciones más claras de la textura fundacional inductiva como elemento léxico del corpus. La obra admite orientaciones múltiples.

Obra 7. *Unfolding Realms (2026)* — 100 × 80 cm

Esta obra documenta la robustez interna del corpus: incluye intervenciones de terceros —gestos impulsivos y la participación de una curadora que aplicó técnicas transmitidas por el artista— que fueron absorbidas, reconfiguradas y trascendidas en la composición final. El campo pictórico es suficientemente sólido para incorporar el "ruido" exterior y reorganizarlo dentro de su propia gramática sin perder coherencia. La obra es un palimpsesto social.

Obra 8. *The Becoming Circle (2026)* — 90 cm (circular)

El soporte circular constituye una formalización radical de la liminalidad como principio constitutivo: un círculo está por definición más allá de cualquier orientación fija. El espacio polifásico opera aquí con plena coherencia. Las entidades proto-orgánicas y proto-figurativas emergen, se disuelven y reaparecen en un ciclo que la circularidad del soporte convierte en estructura continua.

Obra 9. *Origins Collision (2026)* — 130 × 97 cm

Origins Collision despliega con potencia singular la presencia de signos pseudo-escriturales y gestos de caligrafía abstracta como componente estructural activo. Lo que define la experiencia de esta obra es el movimiento: múltiples planos se superponen, flotan, se cruzan y chocan en un proceso de emerger continuo que activa un tiempo perceptivo de gran densidad. La arquitectura orbital produce aquí un movimiento periférico especialmente pronunciado —el ojo es atraído simultáneamente desde varios ejes, lo que produce la sensación de un campo en resurgimiento constante. La obra admite orientaciones múltiples.

Obra 10. *Realms in Upheaval* (2026) — 146 × 114 cm

Realms in Upheaval despliega fuerzas en tensión —ascendentes y descendentes, ígneas y acuosas— donde la arquitectura orbital produce una colisión activa entre planos. La escala ontológica variable opera aquí con intensidad particular: las entidades transitan entre lo telúrico y lo atmosférico, sin estabilizarse en ninguna de las dos categorías. El campo pictórico sostiene esas polaridades en coexistencia, sin resolverlas ni jerarquizarlas — la tensión misma es el contenido de la obra. La obra admite orientaciones múltiples.

Obra 11. *The Living Code* (2026) — 146 × 114 cm

The Living Code cierra la serie con una manifestación explícita de la dimensión meta-lingüística del corpus. Los trazos que recorren la superficie evocan código orgánico, escritura genética, circuitos neuronales —sin ser ninguno— y materializan la idea de un campo pictórico que se reescribe a sí mismo. La hibridación imagen-escritura alcanza aquí su forma más destilada: los signos pseudo-escriturales no dominan la imagen sino que se infiltran en el organismo pictórico como metabolismo interno. La obra admite orientaciones múltiples.

V. Posicionamiento Curatorial e Institucional

Una práctica pictórica propia, reconocible y sostenida

El criterio más relevante para la consideración de un artista por parte de museos, fundaciones e instituciones de arte es la existencia de una práctica propia, reconocible y sostenida: un corpus con coherencia interna, generatividad y densidad semántica verificables. La obra de Luciani lo demuestra a través de once pinturas en la serie Return, con formatos, soportes y técnicas distintos. La solidez de este corpus asegura que el trabajo puede soportar cualquier nivel de escrutinio sin depender de la novedad superficial ni de la tendencia.

Una primera presentación que es un retorno transformado

La ausencia de exposiciones previas convierte la presentación de Return en un acontecimiento de singular relevancia: no es la primera exposición de un artista en desarrollo, sino la primera presentación pública de una práctica que maduró durante dieciseis años en condiciones de aislamiento institucional. La primera exposición prevista en 2010 fue cancelada por las circunstancias que interrumpieron la práctica. Lo que se presenta ahora no es un comienzo: es una *reaparición transformada* de un campo pictórico que ya existía antes de su propia pérdida. Esta circunstancia —biográfica e institucional a la vez— es de alto valor curatorial.

Escala y posibilidades museográficas

Las obras van de los 90 cm a los 202 × 198 cm. Las pinturas de gran formato son presencias monumentales que requieren espacios de exhibición de nivel institucional. La obra circular introduce una singularidad morfológica que dialoga con la historia de las formas del soporte en la pintura occidental —de los tondos renacentistas a las prácticas contemporáneas. Las propiedades estructurales del corpus generan posibilidades museográficas que van más allá de la exhibición convencional:

1. Espacio pictórico polifásico. Cada obra produce configuraciones semánticas distintas según la distancia, el tiempo de exposición y la disposición del espectador. El diseño de la sala puede activar esta propiedad mediante la gestión de distancias de visión, la secuencia del recorrido y el tiempo de permanencia — de modo que el espacio expositivo se convierte en un instrumento de activación perceptiva.

2. Orientación múltiple como decisión curatorial activa. El curador, en diálogo con el artista, elige el eje de cada obra. Dos exposiciones del mismo corpus pueden proponer lecturas distintas con las mismas obras en orientaciones diferentes. Esta propiedad convierte cada montaje en un acto interpretativo singular, irrepetible e irreducible a cualquier otro.

3. Continuidad morfogenética. Las obras se leen mutuamente: comparten vocabulario, gramática y campo de fuerzas. Una disposición que permita ver varias simultáneamente activa la coherencia del sistema y acelera el reconocimiento del lenguaje por parte del

espectador, lo que produce una experiencia del corpus como campo unificado y no como suma de piezas.

4. Estatuto liminal. Las formas no colapsan en ninguna categoría —no son figurativas ni abstractas, no son orgánicas ni geométricas, no son microscópicas ni cósmicas de manera excluyente. Esta indeterminación estructural produce un tiempo de permanencia prolongado y una experiencia de navegación activa que pocas prácticas pictóricas generan. El espacio expositivo puede potenciarla mediante una museografía que no fije lecturas sino que las mantenga abiertas.

5. Escala ontológica variable. Una misma obra puede habitarse como microestructura biológica, como campo terrestre o como espacio cósmico sin que ninguna lectura sea incorrecta. Esta apertura de escala amplía el espectro de recepción institucional: públicos con formaciones y sensibilidades muy distintas encuentran puntos de entrada propios en las mismas obras, sin que ninguno agote lo que la obra ofrece.

6. Aprendizaje perceptivo progresivo. Las obras demandan y producen un vocabulario en el espectador. Una exposición bien secuenciada puede diseñar ese proceso de aprendizaje: el recorrido se convierte en una adquisición progresiva de lenguaje, donde cada obra prepara al espectador para leer las siguientes con mayor profundidad.

7. Capacidad generativa del corpus. El campo puede crecer: futuras obras se integran sin redefinirlo. Esto abre la posibilidad de relaciones institucionales de largo plazo —exposiciones sucesivas, adquisiciones progresivas, comisiones site-specific— donde la práctica se despliega en el tiempo en lugar de presentarse como un momento cerrado.

VI. Genealogías y Territorio Propio

La práctica de Luciani dialoga con varias genealogías históricas y contemporáneas, pero ninguna de ellas la explica completamente. El diálogo es de vecindad, no de derivación.

Comparte con el **Expresionismo Abstracto** americano —Pollock, de Kooning— la importancia del gesto físico, la escala monumental y la renuncia a la representación. Se distancia de él en que no parte de la subjetividad expresiva: el campo pictórico opera con independencia del yo del artista.

Se aproxima a la **pintura matérica** europea —Tàpies, Fautrier, Burri— en la agencia de la materia. Se distancia en que la materia no es el tema sino el medio por el que el campo pictórico se produce.

La hibridación imagen-escritura y la infiltración de signos en el organismo pictórico resuenan con aspectos de la práctica de **Cy Twombly**. La figuración emergente distribuida y los espacios psíquicos en transformación conectan parcialmente con **Roberto Matta**. Sin embargo, en la obra de Luciani, la inestabilidad morfológica es más distribuida y estructural, la escala ontológica variable es más abierta, el espacio polifásico es más sistemático, que en cualquiera de estos referentes.

En última instancia, la práctica de Luciani opera en un **territorio propio**. No es Expresionismo Abstracto, no es Informalismo, no es Neofigurativismo. Es una práctica pictórica que ha emergido de una experiencia singular —la pérdida, la reconstrucción, el retorno transformado— y que posee suficiente coherencia interna para ser reconocida y analizada como contribución original al campo del arte pictórico contemporáneo.

VII. Nota sobre las propiedades del lenguaje verbal ausentes en el sistema pictórico

Todo análisis riguroso de una práctica pictórica, en términos de lenguaje visual, debe anticipar una objeción legítima: si esto constituye un lenguaje, ¿dónde están las propiedades que se asocian al lenguaje? La respuesta exige una distinción que Goodman (1968) articula con precisión y que fundamenta el marco teórico de este documento.

Goodman distingue entre **sistemas notacionales** — como el lenguaje verbal, la notación musical, la lógica formal — y **sistemas simbólicos densos** — como la pintura. Exigir a un sistema pictórico las propiedades del lenguaje verbal es confundir ambas categorías. La ausencia de las siguientes propiedades no constituye un déficit: es la condición definitoria de los sistemas simbólicos densos tal como Goodman los describe.

Composicionalidad estricta. En el lenguaje verbal, el significado del todo es función del significado de las partes combinadas según reglas. En la práctica de Luciani, el significado no se compone aditivamente: emerge de la interacción total del campo. Goodman es explícito en que la densidad significa precisamente que no hay unidades discretas que se combinen según reglas finitas.

Recursividad. Los lenguajes naturales son recursivos — se puede encajar una estructura dentro de otra estructura del mismo tipo. No hay recursividad en este corpus. Ni Goodman ni ningún teórico de la gramática visual la exige: es una propiedad de los sistemas notacionales y lingüísticos, no de los sistemas simbólicos densos.

Negación. El lenguaje verbal puede negar ("esto NO es X"). No existe un mecanismo visual equivalente a la negación proposicional en este corpus, ni en la pintura en general. Los sistemas pictóricos operan por presencia, no por proposición.

Traducibilidad inter-sistémica. Un texto se puede traducir a otro idioma. Las obras de este corpus no se pueden "traducir" a otro sistema visual sin perder todo. Goodman establece que los sistemas simbólicos densos son intrínsecamente intraducibles porque cada diferencia es significativa — lo que constituye una fortaleza, no una debilidad, pues demuestra la densidad del sistema.

Metalinguaje pleno. El lenguaje verbal puede hablar sobre sí mismo. Las obras de Luciani no hacen metalinguaje visual pleno, aunque *IC This*, *IC That* se aproxima — la inscripción reflexiona sobre el acto de ver dentro de la propia obra — y *The Living Code* opera en una zona meta-lingüística donde los signos pseudo-escriturales evocan código sin ser ninguno.

Productividad léxica abierta. En un lenguaje verbal se pueden inventar nuevas palabras. El vocabulario visual de este corpus es reconocible y estable. La introducción de nuevos tipos de entidad se verificará con mayor fuerza a medida que el corpus crezca — lo que es consistente con lo señalado en el Factor 4 sobre capacidad generativa.

Diacronía visible. Los lenguajes naturales evolucionan históricamente. La serie *Return* fue producida en seis años y su identidad es estable desde la primera obra. Esto no es ausencia de evolución, sino evidencia de que la gramática estaba ya completa al

retomarse — lo que es consistente con la historia biográfica: la práctica no empezó en 2020 sino que se reconstituyó tras diez años de interrupción.

La línea de defensa global ante la objeción de las propiedades ausentes es una sola: estas propiedades pertenecen al lenguaje verbal y a los sistemas notacionales. Exigirlas a una práctica pictórica es aplicar los criterios del sistema equivocado. Lo que se exige a un sistema simbólico denso — coherencia interna, generatividad, autonomía del significado, densidad semántica, resistencia al agotamiento, capacidad de construcción de mundo — lo exhibe este corpus en las veintiséis dimensiones analizadas.

VIII. Conclusión

La práctica pictórica de Domingo Luciani — *Return* (2020–2026) — exhibe veintiséis factores estructurales observables en la totalidad del corpus:

Systemicidad. Gramática interna y coherencia estructural. Vocabulario visual consistente. Capacidad generativa. Autonomía del significado. Profundidad semiótica y lectura estratificada. Aprendizaje perceptivo del espectador. Orientación múltiple como evidencia estructural. Espacio pictórico polifásico. Entidades proto-orgánicas y proto-figurativas. Presencias arquetípicas. La materialidad como condición de la práctica. Significación emergente. Autorreferencialidad y lógica interna. Resistencia al agotamiento perceptivo. Capacidad de construcción de mundo. La liminalidad como ontología visual. La dimensión táctil-háptica como signo. Escala ontológica variable. Arquitectura orbital desplazada. Continuidad morfogenética. El proceso como dimensión semántica. Identidad visual sostenida. Profundidad no-perspectílica. Dialéctica entre intencionalidad y emergencia. Transparencia y pentimento como mecanismo semántico.

Estos veintiséis factores no son propiedades independientes: se implican y refuerzan mutuamente hasta configurar un corpus pictórico de coherencia interna excepcional. La práctica genera significado desde relaciones internas, construye un mundo visual con su propia lógica y gravedad, produce en el espectador un aprendizaje que se profundiza con el tiempo. Ninguna de estas propiedades se agota en una sola mirada, ni en muchas.

La obra no muestra significado. Piensa en imágenes.

Bibliografía

Acaso, M. (2009). El lenguaje visual. Paidós.

Arnheim, R. (1974). Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. University of California Press.

Bryson, N., Holly, M. A., & Moxey, K. (Eds.). (1990). Visual Theory: Painting and Interpretation. HarperCollins.

Dondis, D. A. (1973). A Primer of Visual Literacy. MIT Press.

Eco, U. (1976). A Theory of Semiotics. Indiana University Press.

Gombrich, E. H. (1960). Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Princeton University Press.

Goodman, N. (1968). Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Hackett Publishing.

Krauss, R. (1985). The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. MIT Press.

Kress, G., & van Leeuwen, T. (1996). Reading Images. Routledge.

Leborg, C. (2006). Visual Grammar. Princeton Architectural Press.

Panofsky, E. (1955). Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History. University of Chicago Press.

Springer. (2007). Visual Language Theory. Springer.

Domingo Luciani — Madrid, España

<domingoluciani@outlook.com> · www.domingolucianistudio.com · @DomingoLucianiStudio

Disponibile para exposiciones, colaboraciones y proyectos curatoriales