



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**“EL RECUADRO COMO ELEMENTO COMPOSITIVO DE LA
OBRA BIDIMENSIONAL. LA PINTURA Y OTROS MEDIOS
VISUALES.”**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

Presenta:

JULIETA SANCHEZ HIDALGO HERNANDEZ



**DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICA
XOCHIMILCO D.F.**

DIRECTOR DE TESIS: LIC. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY

MEXICO, D. F. 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

*A mis papás, Doris y
Marco, por todo.*

*A mi hermano
Alejandro.*

*A mi hermana
Dora Cecilia, por ser la
primera interesada en
leer este trabajo.*

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recensional.

NOMBRE: Ulita Sánchez

Hidalgo Hernández.

FECHA: 15-junio-2009

FIRMA: JJ Hidalgo

*Al Rodas,
por haberme dado
un nuevo sentido
del tiempo y el espacio;
y por supuesto...
de la materia!*

ÍNDICE

PREFACIO.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3

Primer capítulo El espacio de representación de la obra bidimensional

1.1. El Cuadro.....	7
1.2. El marco.....	9
1.3. El cuadro dentro del cuadro.....	10
1.3.1. Como ventana.....	13
1.3.2. Como espejo.....	15
1.4. El Recuadro.....	16
1.4.1. Composición por registros.....	17
1.4.2. El recuadro dentro del cuadro.....	18
1.4.3. Polípticos.....	20
1.5. El encuadre.....	20
1.6. Fragmentación como diversidad.....	21
1.7. Disciplinas.....	25

Segundo capítulo Antecedentes históricos

2.1. La pintura en las civilizaciones antiguas.....	27
2.1.1. Pintura rupestre. La inexistencia del cuadro.....	27
2.1.2. Pintura egipcia. Registros y jerarquías.....	31
2.1.3. Pintura cretense, griega y romana. Cerámica y perspectiva falsa.....	32
2.1.4. Pintura china, japonesa, islámica e india: Rollos, miniaturas y máandalas	38
2.1.5. Pintura paleocristiana: catacumbas.....	47
Imágenes.....	51

Tercer capítulo Edad Media y Renacimiento

3.1. Edad Media. Románico y Gótico.....	55
3.1.1. Páginas iluminadas.....	55
3.1.2. Vitrales.....	60
3.2. Gótico: retablos y cuadros.....	62
3.2.1. Van der Weyden, Memling y Van Eyck.....	63
3.3. Iconos.....	66
3.4. Diferenciación de tamaños y orantes.....	68
3.6. Renacimiento: composición por registros.....	74
3.6. Reforma/Contrarreforma.....	80
3.6.1. Nuevos Géneros.....	82
3.6.2. Vírgenes con guirnalda y Gabinetes de Aficionados.....	85
3.7. Ver Meer y Velázquez.....	88
3.7.1. Ver Meer, inmersiones.....	91
3.7.2. Velázquez, desdoblamiento.....	92
Notas.....	97

Cuarto capítulo Arte Moderno

4.1. Cubismo.....	99
4.2. Otros ismos.....	103
4.3. Arte Abstracto.....	110
4.4. Arte Pop: fragmentación, repetición y close-up.....	114
Imágenes.....	121

Quinto capítulo Arte Actual

5.0. El cuadro y el recuadro en el arte Actual.....	125
5.1. Autores.....	125
5.1.2. Frida Kalho.....	127
5.1.3. Mark Tansey.....	129
5.1.4. Luis Argudín.....	137
5.1.5. José Castro Leñero.....	139
5.1.6. Manuel Marín.....	142
5.1.7. Marco Arce.....	145
5.1.8. Carla Rippey.....	147
5.1.9. Francisco Castro Leñero.....	147
5.2. Javier Guadarrama.....	148

Sexto capítulo Disciplinas

6.0. Disciplinas.....	151
6.1. Cómic.....	151
6.2. Revistas.....	158
6.3. Televisión.....	159
6.3.1. La Academia.....	163
6.4. Cine.....	174
6.4.1. Los libros de Próspero.....	175
6.4.2. Réquiem por un sueño.....	179
6.5. Comerciales.....	182
Imágenes.....	185

Séptimo capítulo Obra personal

7.1. Reseña.....	193
7.2. Antecedentes.....	195
7.3. Series.....	198
7.3.1. Credenciales o Carnets de Identidad.....	198
7.3.2. Cartas.....	201
7.3.3. Espectadores. <i>Tú espectador; yo...cuadro</i>	206
7.3.4. Portadas.....	211
7.3.5. Arte.....	215
7.3.6. Otros.....	217
7.4. Conclusiones.....	220
Lista de imágenes.....	224
Lista de obra.....	226
Bibliografía.....	227
Notas.....	230

El recuadro como elemento compositivo
de la obra bidimensional

La pintura y otros medios visuales

PREFACIO

Cuando me decidí por el recuadro como tema fundamental de esta tesis, había ya trabajado con él en la práctica durante algún tiempo; la idea entonces era analizar la manera en que este recurso había sido usado a través historia de la representación, para que existiera la posibilidad de utilizarlo en mi obra de la manera más natural, y aparentemente sencilla. De tal manera que la curiosidad en mi investigación histórica iba relacionada con la producción pictórica que hacía en ese momento y que haría en un futuro.

Este trabajo está compuesto como un catálogo de ejemplos a través de la historia de la imagen bidimensional, fundamentalmente pintura, para establecer que el recurso del recuadro tiene una evolución dentro de la historia del arte, lo que dará como resultado que en la actualidad el recurso del recuadro sea perfectamente comprendido por el espectador, y utilizado por el artista visual contemporáneo.

La estructura de esta tesis está dada en siete capítulos, que dividirán el trabajo de acuerdo a los diferentes períodos históricos que presento, y, a los subtemas.

Al ser el recuadro un espacio de representación paralelo al del propio cuadro, un elemento de composición espacial alterno dentro de la bidimensión, y por ende de fragmentación; me pareció pertinente tratar en el primer capítulo precisamente al espacio de representación de la obra bidimensional y sus elementos formales afines, incluido el recuadro.

El segundo capítulo conformado por diferentes culturas antiguas, determina un marco histórico en el que la percepción del espacio de representación dará cabida al recuadro, y en el que la historia del cuadro como objeto y como concepto se desarrolla.

El tercer capítulo abarca la Edad Media y el Renacimiento, período que abarca gran parte de la historia del arte y está lleno de ejemplos de fragmentación espacial

tanto formal como conceptual, y en que se trata al espacio de representación como una *ventana*. Posteriormente doy un gran salto temporal en el cuarto capítulo, para llegar al siglo XX, en el que el espacio de representación pasa conscientemente a ser un *plano*, y en el cual entrará de manera tajante el recuadro.

Para analizar al Arte Actual en el quinto capítulo, preferí utilizar autores individuales, que en su obra manejarán el recuadro de manera clara.

El fin de esta tesis es demostrar que es a través de la pintura que el recuadro cobra vida, y que consciente o inconscientemente mi cultura visual ha sido concretada a través de ésta, para dar forma a mi obra pictórica. En el sexto capítulo incursiono en otros medios visuales, por su importancia al desarrollo de este recurso básicamente después del siglo XX, en íntima compenetración con el arte. El arte ha servido como base para todas ellas, pero al ser otros lenguajes y tener distintos fines han evolucionado por su parte y han regresado a la pintura a su vez un reflejo transformado. El arte proyecta a estas disciplinas, como proyecta a la realidad misma. Lo que me parece importante, es que es a través de éstas que el recurso del recuadro es reconocido por la mayor parte de los espectadores, y que es a través de éstos que el espectador neófito de la pintura, podrá *ver* más cotidianamente cuadros que en su tiempo tal vez no fueron visualmente leídos de forma “correcta”.

Finalmente el séptimo capítulo está destinado a la presentación de mi obra en sus diferentes series, del año 1997 al 2003.

Este trabajo ha servido para que la fragmentación del espacio de mis cuadros sea de una manera más consciente.

INTRODUCCIÓN

El trabajo de investigación que he realizado en esta tesis en torno al tema del *recuadro*, fue motivado por su integración en mi trabajo plástico. Para mí, era importante incluir mi obra en este trabajo final, por lo que decidí plantear la utilización del recuadro como el recurso formal principal, que funciona como hilo conductor de mi producción plástica del año 1997 a la fecha. Dentro de la composición de mi obra el empleo del recuadro se fue dando de manera gradual, innegablemente de la mano con el cuadro dentro del cuadro.

Ya sea de manera consciente o inconsciente, el uso del recuadro para componer espacialmente un cuadro, implica toda una cultura visual, que tiene sus raíces en el propio nacimiento del cuadro como soporte del espacio bidimensional de representación. La presencia del recuadro en el espacio general del cuadro, significa su fragmentación, y es importante relacionar ésta con la fragmentación de nuestro entorno en todos los sentidos; que se reflejará precisamente en la distribución actual del espacio en la obra bidimensional, tanto en el arte como en otras disciplinas visuales. Es por eso, que quise presentar mediante ejemplos a través de la historia del arte, básicamente pinturas; por medio de los cuales se entendiera la manera en que se ha tratado el espacio de representación a lo largo tiempo, estableciendo la razón por la cual en la actualidad el recuadro sea perfectamente aceptado, y sea utilizado como un elemento más de composición. Por otro lado, es importante tomar en cuenta otras disciplinas visuales, como el cine, el cómic, la televisión, y el diseño gráfico; que son al fin de cuentas los que tendrán más receptores, proponiendo la educación visual hoy día. Sin olvidar que todas tienen su antecedente en el arte; y que si bien es cierto que han contribuido con sus propias aportaciones; son lenguajes distintos y tienen también distintos fines.

El papel del *cuadro* es la piedra angular de este trabajo. El origen de éste, o su invención por el hombre como espacio de representación y como concepto, será el principio de todo un desarrollo, que llevará a la pintura a cuestionarse sobre su propia esencia.

El espacio bidimensional de representación ha significado un espacio donde el hombre ha insertado un mundo paralelo a su realidad. Un mundo visual, plástico, simbólico y conceptual relacionado con su propia existencia. Pero hubo de pasar un tiempo después del nacimiento del pintor para que sucediera el nacimiento del cuadro. Con el establecimiento del *cuadro* como espacio “tangible”, se dará consecuentemente la inclusión de sí mismo como algo digno de representación y mención. Esta nueva posibilidad de tener dos niveles de realidad en una misma obra: la realidad del cuadro representado y la del cuadro representado dentro de este espacio representado. El cuadro incluido dentro de otro, estará relacionado con la obra continente, como esta última lo está con respecto a la realidad “real”. Por lo que, empezará todo un juego filosófico del “ser” del cuadro que continua hasta nuestros días. *El cuadro dentro del cuadro* se presentará además de como obra pictórica, como espejo y ventana; siendo éstos también realidades paralelas. El espejo se entiende como un espacio virtual, y la ventana como otro espacio, exterior o interior. Actualmente, podemos tomar en cuenta dentro de una representación a la televisión, la pantalla de cine, la pantalla de la computadora, como espacios diferenciados que funcionan como cuadros dentro del cuadro.

Así como es posible, tener un espacio paralelo dentro del espacio de representación, en la misma dimensión espacial; es posible tener dos espacios diferenciados en el mismo plano de representación, pero en dos dimensiones distintas. Esto es, cuando se coloca un cuadro dentro de un cuadro, se coloca en la misma “realidad” que el entorno; y cuando se coloca un recuadro, éste se encuentra en otro

nivel espacial de representación dentro del cuadro. El recuadro está sobre el plano tangible de la obra y no en su profundidad virtual. Aunque el propio espacio que contenga pueda tener profundidad.

El presente trabajo es una muestra de ejemplos del devenir del recuadro, haciendo mención por supuesto a la concreción del concepto de cuadro, y la utilización del cuadro dentro del cuadro. Conformándose como un catálogo de obras características de cada época en general; y de algunos autores en particular. Incluyendo algunas obras bidimensionales de medios contemporáneos, que están presentes en el universo visual actual como un archivo; y que han establecido junto con el Arte los nuevos lenguajes plásticos contemporáneos, dentro de la imagen bidimensional. Influyendo directa o indirectamente en la realización de mi obra.

Primer capítulo

El espacio de representación de la obra bidimensional

Primer capítulo **El espacio de representación de la obra pictórica bidimensional**

1.1. El Cuadro

La palabra *cuadro*¹ en nuestros días está íntimamente ligado al espacio de representación bidimensional por excelencia, y, aunque *el cuadro* no ha sido el único espacio a través de la historia del arte —hablando de pintura primordialmente—, es el más importante. Ahora bien, el *cuadro* como concepto va de la mano con el principio y fin de la Pintura, convirtiéndose en un espacio de representación visual y en un espacio de análisis formal y teórico. Para entender el uso del *recuadro* como elemento formal de composición en la pintura, debemos comenzar con el propio *cuadro* que lo encierra. Los espacios de representación pictórica han variado a lo largo del tiempo, y, los nombres dados a éstos también varían según las lenguas y las características de los mismos. “En castellano, la palabra “cuadro” aplicada a la pintura aparece a finales del siglo XVI. En sus *Comentarios de la pintura*, escritos hacia 1560, Felipe de Guevara emplea las de “tabla” o “lienzo”; en 1602, el padre Sigüenza, moderno en eso como en todo, emplea ya la de “cuadro””.¹ El cuadro se puede considerar como objeto, como espacio libre de representación o como pintura. Precisamente la definición de *pintura* de Julián Bell es una aproximación útil para entender la diferencia. Según este autor, la pintura es el objeto plano formado por marcas y una superficie. Pero una vez marcada, la superficie de la base se convertirá en parte integrante de esa pintura.² La superficie del cuadro es el lugar físico donde existe el universo de representación, dependiendo de si en la pintura se quiere “borrar” esta superficie o si se evidencia, el recuadro existirá o no; pero eso lo veremos más adelante. En el presente trabajo presentaré de forma general al *cuadro* desde el punto de vista pictórico, y en forma particular la manera que

¹ Julián Gallego. *El cuadro dentro del cuadro*, 3ª, Ed., Madrid, Cátedra, 1991, p. 10.

² Julián Bell. *¿Qué es la pintura?: Representación y arte moderno*, trad. Vicente Campos, Galaxia, círculo de lectores, España, 2001, p. 30.

el término y el concepto han trascendido hasta llegar al plano digital, en el que las *marcas* ya no son materia sino bits.

El cuadro es un medio visual que se convierte en contenedor de la representación, es una delimitación de un espacio físico transformado en un espacio virtual; espacio que ha llegado a ser un universo en sí mismo.^{II}

El concepto de *cuadro* nace después de milenios de historia de la pintura. En los primeros ejemplos que se tienen de un espacio de representación bidimensional el antiguo “cuadro” era parte del espacio total; es decir, existía en la forma que conocemos hoy como *cuadro dentro del cuadro*.³ Los espacios que el hombre ha utilizado para representar de forma plástica su entorno, ideas y emociones han sido variados y distintos de una cultura a otra. A partir de la percepción de su propia realidad y existencia, el hombre ha manejado estos espacios de acuerdo a sus aspiraciones dándoles significados mágico-religiosos, simbólicos, ornamentales o conceptuales. De esta manera la obra bidimensional ha ocupado un lugar importante en el desarrollo cultural de las sociedades a las que pertenece, es por ello que su historia como espacio de representación que conformará el concepto de *cuadro* actual ha tenido un largo proceso que involucra a artistas, comunidades y gobernantes, a la vez que a sus ideales y creencias.

El nacimiento del *cuadro* ocurrió cuando *la pintura* se separó del muro materialmente, en este momento la obra se conformó por sí misma: se convirtió en un objeto transportable y autónomo.⁴ En este sentido, todo el espacio que el *cuadro* como representación necesita existe en sí mismo y, a la vez está incrustado en otro que varía, es decir, el espacio “real” que lo circunda. Este último espacio puede influir distintamente en la percepción del *cuadro*, no así en su esencia; de manera que es

³ [...] idea del cuadro dentro del cuadro, es decir, de la composición que dentro de su espacio admite el espacio distinto de otra composición. (Gallego, *op. cit.*, p. 15).

⁴ En cuanto la pintura se hace mueble y transportable se inicia el coleccionismo. (*Ibid.*, p. 30).

importante resaltar el hecho que el hombre haya concebido un espacio expositivo particular de la idea plástica o visual –el cuadro– que evolucionó de tal forma que en el mundo contemporáneo es un concepto perfectamente asimilado y aparentemente obvio. El concepto de cuadro como espacio delimitado de exposición se utiliza también en otras áreas visuales: el teatro, el cine, la fotografía.

Reducir, encarcelar, dividir, encasillar un espacio, delimitarlo, guardarlo, no entre cuatro paredes sino entre cuatro líneas, es crear un espacio aparte: *el cuadro*, figura geométrica de cuatro ángulos rectos que para este caso sería mejor llamar paralelogramo. ¿Cómo hemos llegado a reducir el mundo en esta forma básica? Se decía que el mundo era plano, pero ¿cuadrado? Mas el *cuadro*, es decir la obra pictórica es también plana, bidimensional, estrictamente hablando. Podemos encontrar formas que nos remitan al cuadro en la naturaleza, pero es el círculo, las líneas curvas los verdaderos constructores del universo.

Es importante en este trabajo saber de qué manera el hombre empezó a delimitar un espacio para incrustar en él su propio mundo, el arte; para entender como entran dentro de estos espacios creados tanto el *cuadro dentro del cuadro* como el *recuadro*.

1.2. El marco

Un factor que se debe tomar en cuenta en el momento de la aparición del cuadro, es que su forma “lleva inmediatamente consigo el sentido de “cuadrado” y de “marco”, es decir, el de la línea que aísla el fragmento pintado, dándole un perímetro regular y rectilíneo”.⁵ Esto es, el hombre aprovechará la diferencia entre perímetro y área para establecer la separación entre los dos espacios, el real y el creado por él. Y aún más, se cuestionará sobre el sentido de la “realidad”. El *marco* aísla al cuadro y lo comunica al mismo tiempo con el espacio exterior como un puente; pero puede que nos tienda una

⁵ *Ibid.*, p. 11.

trampa al borrar las barreras que los separan, para que el espectador *funda* la realidad del espacio de representación y la física.

El *marco* cuenta con su propia historia, paralela a la del cuadro. En ocasiones le afecta, y en otras lo enriquece formalmente. Joseph Kosuth, aborda el concepto de marco en su obra *Frame- One and Three* de 1965. Primeramente coloca un marco tangible, después la representación bidimensional de éste, y, por último, la definición escrita de la palabra *marco* en alemán. Esta obra muestra la preocupación del artista por establecer los términos y significados referentes al *cuadro* en un intento por comprender mejor el arte de la pintura y su relación con el espacio exterior a ésta. El marco ha evolucionado como un recurso formal más en el lenguaje visual, por lo que incluso se llega a prescindir de él.

1.3. El cuadro dentro del cuadro

Y a hora que tenemos el cuadro-objeto, móvil, separable, lo mejor que podemos hacer (dado nuestro afán de contradicción) es colocarlo fingidamente en una decoración mural. Hemos tardado varios milenios en librar a la pintura de su condición de sierva de la arquitectura; ahora que está libre, ¿por qué no coquetear un poco con el edificio, con el espacio, con la vista?

Julián Gallego

El hombre es un ente creador, no se detiene. Experimenta con su propia creación, con el sentido de *realidad*. Se cuestiona constantemente la función de lo que crea, su sentido, su existencia. Así, la creación del cuadro como un objeto independiente abre mil posibilidades al pintor. El cuadro se puede descolgar y cambiar de lugar, pintarlo, hacerle un “retrato”, representarlo de nuevo sobre el muro, posteriormente introducirlo dentro de él mismo. Es así como un cuadro puede ser tangible, pero también intangible como aquello que en principio representa. En la literatura encontramos varios ejemplos del tema. En *Momo* de Ende leemos: “La cueva de piedra

debajo del escenario se había convertido en una acogedora habitación. El albañil, que tenía aptitudes artísticas, pintó un bonito cuadro de flores en la pared. Incluso pintó el marco y el clavo del que colgaba el cuadro”.⁶ Este fragmento nos sirve para darnos cuenta de la posibilidad de crear un cuadro a partir de su representación pictórica. Si a ésta le aumentamos el espacio circundante (columnas, mesas, sillas) el *bonito cuadro de flores* se convierte en lo que se entiende por cuadro-dentro-del-cuadro. Este recurso es una característica importante de la pintura Pompeyana (s. I a.C.-II d.C.), en la que la representación del espacio “real” del cuadro ha sido incluido en la obra mural. Y lo que varios siglos después, en la pintura flamenca de los siglos XVI y XVII, se dará como la continuidad del interior “real”, la representación de otro interior con su propio cuadro, a su vez la continuidad de este nuevo espacio.

La relación que se había establecido entre el cuadro autónomo y el espacio exterior no era fija, pues este último podía ser variable, convirtiéndose en un buen motivo de representación. Al incluirse el espacio exterior dentro del cuadro, que obviamente incluye al cuadro “pintado” al que pertenece este espacio, se habla ya de *cuadro-dentro-del-cuadro*. Tanto este último, como el espacio fuera de cuadro, existen gracias al cuadro que lo contiene y lleva implícita su dualidad. Ésta abre las posibilidades de representación y significación en la pintura, dando como resultado el *cuadro-dentro-del-cuadro*. La idea de cuadro se ha concretado.⁷

Todos los elementos paralelos al cuadro —la ventana, el espejo, el marco— como fragmentos del mundo se utilizan ya como cuadro dentro del cuadro. Éste último se convierte en una especie de paréntesis a veces tan extenso como el cuadro matriz, enriqueciéndolo en significados. Las ventanas representadas unirán dos espacios distintos, el exterior con el interior. Los espejos nos dejarán ver en su interior un espacio

⁶ Michael Ende. *Momo*, México, Alfaguara, 1973, p. 20.

⁷ Ni tampoco de la exclusiva consideración del cuadro *contenido* como clave del cuadro *continente*, sino toda una serie de reflexiones sobre el sentido del cuadro [...] (Gallego, *op. cit.*, p. 9, pp. 33-35)

o punto de vista que de otra manera nos sería imposible ver, inclusive lo que está detrás de nosotros, los espectadores. Las pinturas representadas nos hablarán más del mundo del cuadro, fungiendo como citas o comentarios relacionados.^{III}

El retrato de alguien que no está, es un cuadro dentro de un cuadro, ya sea colgado en la pared de la habitación representada, en forma de camafeo o miniatura.^{IV} En los retratos Reales de los siglos XVI y XVII se acostumbraba que sus miembros llevaran la efigie de alguien de su familia, o su prometido/a, en forma de camafeo, ya fuera colgado en el pecho o mostrándolo al espectador, pues era importante tener plasmado en imágenes a los integrantes especificando el parentesco. Del siglo XX un ejemplo conocido en nuestro país es el cuadro *Las dos Fridas*, en el que la Frida de la derecha sostiene un pequeño retrato ovalado en blanco y negro de Diego niño. En este caso ya no se trata de una miniatura pintada sino de una “fotografía”.

El cuadro dentro del cuadro se inserta pues en otro, sin embargo no necesariamente es más pequeño, sino que puede ser de mismo tamaño, como en el caso de la representación de una ventana o de un cuadro completo, pintándole incluso el marco. El cuadro dentro del cuadro se puede dar como la representación de una escena espacialmente distinta dentro de otra, conjugándose dos espacios diferentes en uno sólo: el terrenal y el celestial, el real y el onírico, el visual y el racional.

Pero no solamente existen las obras pictóricas dentro de un cuadro como cuadros dentro del cuadro, sino cualquier otro elemento que aluda a un espacio independiente dentro de uno mayor:

[...] el cuadro dentro del cuadro se impone, a veces, por una necesidad claramente significativa: el estandarte, el blasón, la tarja, la cartela, son elementos figurativos, auténticos objetos-cuadro en sí mismos considerados, pero que se colocan dentro de otro cuadro por necesidades de claridad, de identificación o de énfasis.⁸

⁸ *Ibid.*, p. 40.

Cuando el espacio de representación donde se encuentra el cuadro-dentro-del-cuadro no es el mismo que el suyo, es decir, que no están en la misma “dimensión virtual”, sino en un sólo plano pero en distintos espacios, se convierte en *recuadro*, del cual hablaré más adelante.

1.3.1. Como ventana

Donde tal vez alguien, en la sombra de un árbol o un portal, miraba hacia arriba, escuchando la música que salía también de la otra ventana, la pintada en el cuadro, hacia el paisaje de suaves verdes y ocres en que despuntaba, apenas esbozada por un finísimo pincel, la minúscula aguja gris de un lejano campanario.

Arturo Pérez-Reverte.

Windows es el nombre del “ambiente” en el que funciona el procesador de palabras con el que redacto esta tesis, lo que no podría ser más acertado: Ventanas. El cuadro ha sido siempre comparado con una ventana, la primera definición que encontramos de ésta última en el diccionario de María Moliner es la siguiente; *Ventana* (Deriv. de «viento») *Abertura de forma regular dejada o practicada en un muro para que el interior se comuniquen con el exterior.*⁹ Podríamos pensar también en una puerta, pero básicamente éstas las atravesamos físicamente, es decir, las atravesamos con nuestro propio cuerpo. Las ventanas (regularmente) en cambio las traspasamos con la mirada, siendo por medio de la vista que llegamos a otro espacio, del interior al exterior o viceversa. La pantalla de la computadora es, o pretende ser la ventana y, el marco el borde blanco que la rodea. Es una ventana que me permite ver mis pensamientos en palabras.

En la pintura también se requieren las ventanas para saber qué hay *más allá* de la escena que se pinta, darnos una fuente de luz, dar mayor profundidad al cuadro, dejar respirar mejor a los personajes que se encuentran en el interior y/o ligarlos con el

⁹ Diccionario. Moliner, María. Del uso del español, tomo II, p.1458.

mundo exterior. Las ventanas nos hacen más libres, sabiendo que un mundo aparte sucede del otro lado; igualmente los cuadros nos permiten ver otro mundo diferenciado.

La ventana como recurso nos muestra el mundo exterior encuadrado; es decir, el paisaje como cuadro. Nos da una distancia favorable para su apreciación, nosotros como espectadores veremos el paisaje por medio de la ventana, como vemos la imagen por medio del cuadro. “Es el rectángulo de la ventana lo que transforma el exterior en paisaje”,¹⁰ no será sino hasta después del siglo XVII que el paisaje nace como género pictórico aislado.^V En la Edad Media cuando se empieza a jugar con el espacio de esta forma, la representación del espacio exterior se hace por oposición al interior, desde el taller; en el que “la naturaleza traducida a imagen, supone la existencia de un espacio de cultura, es decir, de civilización a partir del cual se contempla un exterior. Incluso cuando se trata de paisajes urbanos, la separación es indispensable”.¹¹

La diferencia entre la representación de una ventana (*veduta*) y una pintura, es que la primera enmarca la continuación interior o exterior del espacio representado y en el caso del cuadro, es la representación de una realidad paralela. “El marco de la ventana es como el marco del cuadro, y, en realidad, la “veduta” es como un “cuadro dentro del cuadro”,¹² lo que ha dado pie a pintarlos muchas veces de manera ambigua, sin saber si es en realidad un cuadro o una ventana. Se han pintado cuadros de ventanas solas, cerradas, con el marco o las cortinas. Al colocar el marco en un interior se abre instantáneamente una ventana en el muro que “yuxtapone un espacio distinto, cuidadosamente limitado”,¹³ y como el cuadro pintado sobre la pared nos engaña, pues llegará un momento tal vez que queramos abrirla.

¹⁰ Víctor I. Stoichita. La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea, Barcelona, Serbal, 2000, p. 44.

¹¹ *Loc. Cit.*

¹² Rolf Wedewer. El concepto de cuadro, España, Labor, 1973, p. 87.

¹³ Gallego, *op. cit.*, p. 89.

Cada vez miramos menos por la ventana, cada vez estamos más enclaustrados. Ahora las ventanas están en el interior, en el televisor. Nuestra vista es más difícil que se pierda en el horizonte dentro del paisaje urbano, tan saturado. De acuerdo a esto último la relación cuadro-ventana cambió radicalmente.

1.3.2. Como espejo

En el Museo del Papalote en la Ciudad de México, hay un *juego* que es una pantalla que funciona como espejo, donde la imagen está invertida. Cuando yo me muevo, yo o mi imagen que tengo enfrente también. Esta pantalla es un espejo digital, y, de repente mi imagen ya no me hace caso, yo me río y ella no, ¿qué pasa? me he perdido. Los espejos siempre me hacen caso, pero resulta que esta pantalla empieza a ir en reversa, así que es un espejo que miente.

En la pintura, los espejos nos hacen *ver* parte del espacio que de otra manera no podríamos. Si la persona está de espaldas y sostiene un espejo podemos verle la cara, con lo que el cuadro-espacio se vuelve circular. Y si el personaje nos mira a través del espejo nos involucra en la escena.

La integración del espectador en el conjunto pictórico, persuadiéndolo de que el espacio desde donde se contemplaba la pintura era el mismo que el contenido en el interior de ésta; como si el cuadro mismo fuese un fragmento de la realidad, o la realidad un fragmento del cuadro. Contribuían a ello la ventana pintada en el lado derecho de la composición, con un paisaje exterior *más allá* de la escena, y un espejo redondo y convexo pintado en el lado izquierdo, en la pared, que reflejaba los escorzos de los jugadores y el tablero de ajedrez, deformados por la perspectiva desde el punto de vista del espectador, situado *más acá* de la escena, consiguiendo así el asombroso efecto de integrar tres planos: ventana, habitación, espejo, en un sólo ambiente. Como si el espectador —pensó Julia— estuviera reflejado entre ambos jugadores, dentro del cuadro.¹⁴

Cuando nos tomamos una fotografía en un espejo y lo que le circunda, tendremos dos espacios, donde actualmente nos encontramos reflejados en el espejo y

¹⁴ Pérez-Reverte. *La tabla de Flandes*, México, Alfaguara, 1999, p. 17.

donde se encuentra éste. Como si tuviésemos ojos en la espalda, podemos ver el espacio exterior del espejo y el espacio que se encuentra enfrente de él. Un espejo también funciona como cuadro dentro del cuadro, en él podemos ver algo que de otra forma nos estaría vedado y que cambia toda la espacialidad del cuadro y su relación con el espectador.

A partir de la aparición del espejo, el reflejo que se tenía del mundo real en él, era en cierta medida un encuadre directo de éste. De ahí que el autorretrato, sea en principio el retrato de un espejo. Facilitando la tarea del pintor, al estrechar el gran espacio total; lo que más tarde haría la ventana cuadrículada del Renacimiento.^{VI}

1.4. El Recuadro

El recuadro^{VII} es un elemento compositivo perfectamente asimilado actualmente y de hecho explotado como recurso estructural de todos los espacios bidimensionales de representación que existen. El mundo está siendo fragmentado so pretexto de la diversidad de posibilidades. Ejemplo de esto son los cientos de canales en la televisión, posiblemente innecesarios. Las imágenes también se fragmentan para seducir continuamente al ojo del espectador. La conformación del *recuadro* como elemento en sí mismo va indisolublemente de la mano con el propio reconocimiento del *cuadro* como objeto autónomo, así también el *recuadro* será de manera similar un espacio autónomo dentro del espacio del *cuadro*. El recuadro es un cuadro *sobre* otro, es volver a fragmentar el espacio, sirve para separar dos espacios o dimensiones distintas.

El *recuadro* se diferencia del *cuadro dentro del cuadro* en que puede darse, por un lado, como la parcelación del espacio en espacios más pequeños, esto es por *composición de registros* y, por otro lado, puede utilizarse como una superposición de un espacio alterno sobre otro. También son lo mismo en muchos aspectos: los dos

encierran dos o más mundos distintos, sin embargo, mantienen su unidad, y a la vez integran a estos mundos por el hecho de compartir un espacio general, logrando así, una fuerza de atracción entre ellos. Ambos pueden enriquecer, contar más sobre la obra. Y sobre todo para que logren “su efecto de sorpresa y de incertidumbre ha de destacarse sobre un espacio claramente legible”.¹⁵ El hecho de que el recuadro no pertenezca al espacio de la realidad representada en un cuadro, permite que se juegue aun más con la elección de la imagen insertada, que la cita además de ser indirecta pueda ser totalmente arbitraria. El recuadro se utiliza en la actualidad continuamente como algo totalmente dispar, como un motivo de sorpresa, o como un absurdo.

El *recuadro* se puede dar por lo tanto, de diferentes maneras, ya sea como *composición por registros*, como *recuadro dentro del cuadro* y como parte de un *políptico*.

1.4.1. Composición por registros

Un paisaje pintado sobre un muro completo lo sustituye, tomando su lugar, el muro deja de existir. Se quiere así, dar la impresión de que el muro ha sido derrumbado y que del otro lado hay un espacio distinto, más amplio; para recrear el ojo del espectador en espacios interiores. Pero qué sucede si ese espacio es suplantado por un conjunto de espacios diferenciados, ya no se pretende imitar del todo a la naturaleza, pues tales composiciones no existen en ella. Se convierte en un lenguaje. El tipo de composición se codifica. Un ejemplo de esto son las pinturas murales funerarias egipcias, en las que el muro está pintado en su mayoría por registros a la par de su escritura jeroglífica. O en el caso de la Capilla Sixtina en que está compuesta por medio *de registros*, y a su vez *contiene cuadros dentro del cuadro*.

¹⁵ Wedewer, *op. cit.*, p. 37.

La composición por registros ha servido como una forma de organizar el espacio de representación y diferencia a sus componentes dentro de un todo.¹⁶ Utiliza la totalidad del espacio, ya sea un lienzo, un muro, una página; lo organiza y divide de tal forma, que cada espacio está delimitado y ocupa su lugar. En la actualidad podemos tomar como sistema de registro a cualquier plano dividido en partes de manera clara; puede ser en pocos espacios, dos o tres, a manera de compartimentos, funcionando como si fuese un díptico o tríptico en un sólo cuadro. O puede estar dividido en muchos más espacios, conformándose como una especie de catálogo. O tras, los recuadros se sobreponen unos a otros de manera definida, o fundida.

La fragmentación por registros puede ir desde un cuadro a manera de viñetas hasta la pantalla del cine. En la televisión contemporánea vemos por ejemplo la división de pantalla de manera continuada, en la cual pequeños recuadros con distintas imágenes conviven en la misma, a veces sin relación alguna. Hoy por hoy, los recuadros que se nos presentan pueden ser del todo contrarios, como la imagen de un sartén, y aquella de un hombre andando en patineta.

1.4.2. El recuadro dentro del cuadro

La fragmentación inherente del *cuadro* derivará en el *recuadro*, siendo éste un eco del mismo, utilizando su propia conformación existirá dentro del *cuadro*, aumentando las posibilidades de espacios diferentes dentro de uno solo.

El *cuadro dentro del cuadro* se encuentra básicamente en el mismo espacio de representación, y el *recuadro* no. Por lo tanto se puede pintar un cuadro-pintura como recuadro, si éste no se encuentra en el mismo espacio “real” del cuadro general. Es como toparse con el vidrio de un gran ventanal que aparentemente no existe. Y así

¹⁶ A diferencia del políptico, en el cual cada una de sus partes es a la vez, parte del conjunto y cuadro independiente.

poder poner un Retrato *sobre* un Paisaje. Sería como pegar una foto tamaño pasaporte encima de una postal de Acapulco.

En la pintura, con la aparición del *collage* y el nuevo carácter de plano-superficie del cuadro, se insertaron imágenes autónomas sobre éste, y dieron nacimiento al recuadro contemporáneo ya perfectamente delimitado o, de manera más sutil con la inserción de elementos que aunque no encuadrados dentro de un cuadro, están sobre la otra imagen y no dentro de ésta.

Como hemos visto, la utilización del recuadro se da de diferentes maneras. En primer lugar, cuando hablamos de un *recuadro dentro del cuadro*, hablamos de un plano sobre otro. A diferencia del *cuadro dentro del cuadro*, que está dentro del mismo espacio virtual que el que lo contiene, el recuadro se sobrepone al plano literal de la obra. En segundo lugar, el recuadro existe en un cuadro dividido en dos o más espacios o registros, los cuales son espacios distintos en un único plano visual. En ambos casos el recuadro se establece cuando la imagen es colocada directamente sobre el plano de representación, cuando se utiliza el espacio del cuadro como plano y no como ventana. Puede ser un espacio-texto o el espacio-imagen; un eco de la forma del propio cuadro que lo contiene. El recuadro existe *sobre* el espacio de representación, al contrario del cuadro dentro del cuadro, que existe en su profundidad.

Es posible por supuesto, tener un cuadro dentro de un recuadro, un recuadro sobre otro, y hasta un recuadro sobre un cuadro dentro de un cuadro. Dentro de la realidad pictórica del mundo de la representación caben ahora todos los universos posibles. Y ante tantas posibilidades, el juego de realidad también se expande. También puede tratarse de recuadros traslapados; siempre y cuando cada espacio-imagen haga gala de su bidimensionalidad.

1.4.3. Polípticos

La fragmentación espacial del plano de representación incluye a los polípticos, éstos se dan cuando una idea plástica se divide espacialmente entre el espacio de dos o más cuadros independientes. Cada uno de los espacios devendrá en una especie de recuadro de la obra general. A diferencia de la composición por registros, en que es imposible separar sus partes, en el caso de los polípticos cada cuadro es independiente.

1.5. El encuadre

El poder de encuadrar cualquier cosa visible de una forma común y cotidiana como al tomar una fotografía, o al ver encuadrada constantemente una imagen en el televisor, ha hecho que nuestra percepción sea distinta que en otras épocas. Tal vez se haya empobrecido en algún sentido la experiencia visual del mundo tridimensional real, a veces “vemos mejor” el mundo a través de sus imágenes, que a través de nuestra propia experiencia, es decir a través del encuadre de alguien más.

El *encuadre* es la reducción de la realidad desde un punto de vista particular. En la actualidad gracias a la fotografía y al cine, tenemos una clara idea de lo que el *encuadre* significa. El punto de vista incluye la lejanía del objeto o escena que se mire y la posición del espectador en referencia a éstos. Entre más cerca tengamos lo que se ve obtendremos un detalle más cercano, hasta hacerlo incluso irreconocible. Cuando tenemos la imagen bidimensional y encuadramos un detalle de ésta, la imagen devendrá en *recuadro*. Así como el haberse encuadrado el paisaje a través de la ventana dio como resultado un cuadro.

El *recuadro* tiene un cierto carácter “incompleto”, pues en el momento que la imagen es un detalle —en el sentido de ser un recuadro de la imagen completa— es solamente una parte de un todo que no conocemos. Y cuando el *recuadro* está sobre

otro plano ocultará lo que hay debajo. Dos de los autores que presentaré más adelante en este trabajo, demuestran precisamente esta preocupación, logrando con dos soluciones distintas, que veamos ambas imágenes a la vez: la que está arriba y la que está abajo.

1.6. Fragmentación como diversidad

Es esta una época en que todo parece fragmentado. Hay tantas posibilidades, tantas veredas del camino, y todo parece ser tan relativo que los números enteros ya no existen. A pesar que se habla tanto del mundo globalizado la realidad es otra, el mundo está fragmentado, cosa que se refleja en la estructura de las imágenes. Se ha formulado sobre todo la idea que hay para todos los gustos; por eso en la televisión hay canales de todos los tipos, éstos a la vez se fragmentan en programas, que se fragmentan en capítulos, que se fragmentan en tiempo para dejar paso a los anuncios publicitarios que se fragmentan en tomas, y éstos dejan paso al espacio para el logotipo de la televisora; no hay ningún momento de descanso para el espectador. Igualmente pasa en el cine comercial: primero los comerciales, luego los adelantos de otras películas, los anuncios de bienvenida de la empresa y, finalmente la película que si es de acción tiene los veinticuatro cuadros por segundo diferentes, para que todo el tiempo haya “acción”. En las revistas entre menos contenido será más fragmentaria, como el *tvnotas* o el *tvnovelas*; para que el ojo siempre esté en constante movimiento. En el internet, a su vez, se van abriendo ventanas y más ventanas en su espacio virtual, hasta ¿el infinito?

El hombre se ha acostumbrado a pedir más todo el tiempo aunque no sepa ya para qué o si es necesario. Las posibilidades de elección son aparentemente ilimitadas. La fragmentación existe en todos los sentidos. ¿Existe una ideología clara hoy en día? ¿Ideas colectivas? ¿Ideales colectivos? Ninguno, claro excepto el de ganarse el *Melate* un buen domingo. El hombre actual está solo.

Si hay una categoría que guste a los postmodernos es la de fragmentario [...] guarda estrecha relación con el individualismo surgido de la quiebra de metas colectivas. En el terreno del arte ello se traduce a varias maneras: desde la más vulgar copia de elementos formales aislados y mezclados con otros de origen distinto a modo de *collage*.¹⁷

La educación visual del hombre está siendo mediatizada, todo lo podemos ver ahora en *close-ups*, incluso las cosas más nimias. Vemos también fragmentos de estos *close-ups* que nos harán cambiar nuestra percepción de las cosas que representan, y llevarnos a un culto hacia la imagen, hacia su "perfección". Lo único que se pretende es que se consuma, tanto productos como imágenes; el arte no importa si no es consumible.

La dinamitación de la razón, la muerte de las ideologías, ha conducido a una sociedad desideologizada, donde el quehacer del pensar ha perdido su preponderancia, los peligros con que amenaza esta desideologización han sido denunciados tanto desde la vieja izquierda moderna como desde la derecha. Si «todo vale», cualquier cosa es cultura, «si un par de botas son igual a Shakespeare», no hay ningún criterio ideológico, ético, estético, se baja la guardia ante el camelo (cualquier individuo es artista, pues puede hacer cualquier cosa que sea arte, la «democratización del genio» de que habla Daniel Bell), ante el dominio y la manipulación de las masas, de los espectadores y de los ciudadanos, que están desarmados, desintegrados como subjetividades y disponibles para el bombardeo exterior, fundamentalmente a través de los medios de masas.¹⁸

Hoy día se puede ser vegetariano-homóforo de izquierda, o budista-de ultraderecha, lo que se quiera, sólo basta con hacer el *collage*; también se puede ser anarquista una temporada y un buen burócrata otra; ni las convicciones ni las ideologías están definidas, todo es posible, incluso se puede ser hombre o mujer en un chat y quién lo sabrá. El mundo está *al alcance de tu mano*; puedes *visitar* cualquier lugar vía televisión o internet sin salir de tu casa. Por todo esto nuestra concepción del tiempo y el espacio se ha colapsado. *Vemos todo, sabemos todo*, pero no somos capaces de contemplar un cuadro más de tres segundos porque una imagen única se vuelve aburrida. Los tiempos caminan, el artista plástico está inmerso en ellos, crece dentro de

¹⁷ De Vicente Alfonso. *El arte en la postmodernidad: Todo vale*. España, ediciones del Drac, colección Contrastes, 1989, p. 109.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

esa sociedad en metamorfosis. Esta fragmentación es hoy en día perfectamente aceptada.¹⁹

Los polípticos en la pintura son ya tan “normales” como lo son los cuadros únicos; se critica la narratividad de la pintura y, sin embargo, los polípticos nos cuentan algo en fragmentos, por la relación entre ellos. El espectador tiene que hacer el fundido de imágenes en su mente y sacar conclusiones o inventárselas; consciente o inconscientemente.

En el arte se han dado “manifestaciones a lo largo del siglo XX, grosso modo, o, al menos, con uno de los dos fenómenos que han rivalizado durante toda esa época: vanguardia frente a academicismo, modernidad frente a tradición, por ello, paso a resumir someramente todo ese camino que ha conducido directamente a lo que ha venido después de lo moderno: lo postmoderno”.²⁰ Si vanguardia es ir en contra de lo anterior, en qué se puede ir en contra ahora que todo “está ya establecido”, pues nada, *de tutti frutti*.

No es que se acepte al otro porque todo es subjetivo, sino que más bien se le ignora y, esta aparente diversidad de posibilidades es todo lo contrario. Todo el mundo quiere estudiar las mismas carreras, usar la misma ropa, ver las mismas películas, comer las mismas hamburguesas, vamos lo que se llama globalización. Poder comprar un *snickers* en Tailandia y un *Mickey Mouse* en las islas Canarias. Esta diversidad es sólo saturación, y sobre todo saturación de mercado por las transnacionales.

En la gran biblioteca de imágenes de la humanidad, los artistas tenemos de donde escoger cualquier imagen de cualquier época, de cualquier país, de cualquier

¹⁹ Para los pintores influidos por esa sensibilidad posmoderna, no sólo las formas del mundo sólido, sino el tiempo de la historia del arte se presentaban como superficies planas que podían procesarse. (Bell, *op. cit.*, p. 140.)

²⁰ De Vicente, *op. cit.*, p. 15.

autor, por eso no es difícil entender la divergencia de éstas en muchas de las obras contemporáneas, la relativización de la forma.

Lo fragmentario de la obra de arte supone —aparte del elogio de la diferencia que lleva consigo y, por tanto, la tendencia a taxonomías formales —una doble ruptura en las relaciones entre significante y significado del arte anterior, sobre todo del que toman como modelo a imitar: por una parte, la descontextualización surgida de esta indiscriminada toma de elementos aquí y allá; por otra, la negación de la unidad estructural entre fondo y forma, como la pretendida por otras teorías «totalizadoras» para las manifestaciones artísticas de otras épocas. Según éstas cualquier elemento formal en el arte nace condicionado por un significado que es fruto de factores históricos y sociales. Al cambiar la sociedad y desaparecer esos factores solamente quedan los elementos formales, desprovistos de su simbolismo. De ahí la acusación de formalismo que se ha vertido sobre el arte postmoderno, por emplear unos elementos formales sin soporte histórico.²¹

Esto se ve claramente en la moda, donde un día se retoman los años cuarenta, otro los veinte, otro los sesenta o si no todos juntos; la historia está a nuestra disposición para hacer la mezcla. En la música pasa lo mismo, en el cine, en la vida cotidiana. Cuando ir por la calle significa ver imágenes de las cosas más dispares, unas junto con otras. Anuncios en contra de la violencia y junto un gran panorámico de algún actor empuñando un arma.

Mucha gente comprará por igual un *poster* de una reproducción de *Las meninas* de Velázquez, y el de Jennifer López porque son al fin imágenes, y satisfacen el hambre visual. Así como también los *fast-foods* satisfacen perfectamente el hambre, y la gente se olvida de la importancia de una buena comida con sobremesa. En el arte,

[...] a la vez se ha eliminado la jerarquía de las artes mayores y menores: un cómic tiene tanto interés como un gran lienzo y el diseño de un mechero lo mismo que una torre de viviendas. A ello debe, el gran auge del diseño, en donde es posible la mayor disparidad, en donde cabe todo lo diferente. Y de ahí también la inclusión en el arte de la cultura visual producida por los medios de masas: si no existe una ideología previa con que contrastar aquello que nos llega a través de los medios de comunicación, se transforman en auténtica realidad que no es preciso referir a nada fuera de ella misma.²²

Por eso, así como ya hay edificios que son como pequeños pueblos que tienen su propio gimnasio, súper, cine, lavandería, sin necesidad de salir a la calle, así también a

²¹ *Ibid.*, pp 109-110.

²² *Ibid.*, p. 31.

través del internet y la pc se puede platicar, poner películas, oír música y ver la televisión. No hay necesidad de salir a la calle, todo el mundo está ahí, y se convierte en algo más real que lo real.

1.7. Disciplinas

El *mixed media* elimina las fronteras entre los diferentes medios: pintura, cine, foto, diseño gráfico, televisión, cómic. No nos es raro ver un cómic tratado como si fuese una pintura, un video como grabado, y viceversa. Es una torre de babel, y el lenguaje es el que utilizara Salvatore en el *Nombre de la rosa*.^{VIII}

Este nuevo sistema de citas, no es dado de manera intertextual —en el que la cita sirva para dar un significado perfectamente ordenado y estudiado a la obra que la contiene— sino que cae muchas veces en la mera diversidad. El artista puede caer en el papel de un simple compilador al no proponer nada extra.

La publicidad toma todos los elementos de la historia del arte y los modifica para sus propios fines. Y el arte hoy recupera sus propios elementos con el antecedente publicitario, también con un fin determinado. En la televisión, no se nos hará raro ver un pequeño recuadro con unos esgrimistas dentro de un programa de cocina. Ya no hacemos ninguna clase de fundido, sino que las vemos por separado, para sendos ojos. El mundo de las imágenes se ha diversificado tanto, que el mundo real amenaza en convertirse en un medio más de comunicación de masas. Los afiches, las postales, los volantes, las revistas, el periódico, el internet, los panorámicos, los videos, los comerciales de televisión, las películas; todo contiene imágenes, y todo está instalado en un tipo de composición visual, en su mayoría en recuadros.

En el presente trabajo de tesis trataré la relación que existe entre algunos medios visuales y el recurso de composición en cuestión: el recuadro.

Segundo capítulo

Antecedentes históricos

Segundo capítulo **Antecedentes históricos**

2.1. La pintura en las civilizaciones antiguas

2.1.1. Pintura rupestre *La inexistencia del cuadro*

Hemos de centrar nuestra atención en como el hombre ha buscado espacios bidimensionales de representación; espacios, donde a través del tiempo fue dibujando elementos conocidos de su entorno. Observando y simulando, para comunicarse por medio de éstos en un plano práctico y más tarde místico. Pintando en las piedras o en las cuevas; luego con la cerámica comenzaría un largo proceso en relación con el soporte de lo que sería más tarde reconocido como cuadro (lo que en la actualidad conocemos como pintura rupestre, establece el principio de la historia de la pintura).^{IX}

En el caso del arte prehistórico mi interés radica en el hecho de la inexistencia del cuadro, como concepto y como término. El hombre tenía la necesidad de representar su vida diaria: la necesidad de supervivencia. La caza, esto es la representación de sus presas, sometiéndolas, poseyéndolas por medio de dichas representaciones; sólo más tarde se convertirán en símbolos. También dentro de este universo, incluyó su propia imagen, marcando así el comienzo de su conciencia existencial a través del arte.

La representación como forma de comunicación, como lenguaje, debió de ser muy eficaz. Suponiendo que el tipo de comunicación verbal era limitada, la representación visual de animales en general y de una escena de caza en particular, debió fortalecer el entendimiento, pasando de la representación del acto de cazar a la práctica. Dicha representación o suplantación del animal real, servía para aprehender su poder, recreando la acción de la caza *virtualmente*.²³ Teniendo el hombre un sentido de

²³ El pintor y cazador paleolítico pensaba que con la pintura poseía ya la cosa misma, pensaba que con el retrato del objeto había adquirido poder sobre el objeto; creía que el animal de la realidad sufría la misma muerte que se ejecutaba sobre el animal retratado. La representación pictórica no era en su pensamiento sino la anticipación del efecto deseado; el acontecimiento real tenía que seguir inevitablemente a la mágica simulación [...] (Arnold Hauser. Historia social de la literatura y el arte, 3 T., 3ª. Ed., edit. Labor, t. 1, Colombia, 1994, p. 16.)

observación, no deja de sorprendernos la naturalidad de sus dibujos; la perfección de la forma con la que consiguió atrapar a estos animales en los muros de las cuevas. Éstas debieron ser lugares conocidos, con los que el hombre prehistórico tenía una relación directa de habitación o lugar sagrado. A través de las pinturas, nuestro ancestro se sentiría un poco más cómodo ante la naturaleza indomable, sometiendo de alguna forma a sus criaturas. Debido a que esta pintura primigenia no tenía sentido alguno de obra de arte y se tenía respecto a ella una relación por mucho más interactiva que contemplativa, se encuentran por lo regular en lugares poco accesibles y el sentido de composición es casi nula, sin sentido espacial ni perspectiva. Ahora son percibidas de manera distinta, aumentado su valor estético, revalorizadas plásticamente, dentro de la historia de la pintura y el dibujo. Pero en ese entonces, el lugar donde se insertaban no tenía el sentido que puede llegar a tener el espacio delimitado por un cuadro actualmente. El hombre primitivo no tenía interés en preservar las pinturas, como es el caso de un cuadro, porque la concepción misma de la obra tenía otros fines; es increíble que en la actualidad tengamos la oportunidad de conocerlo y de reconocerlo como arte.

En las pinturas rupestres del Paleolítico superior (de 50.000 a 8.000 a. de J.C.) no existe la noción de cuadro. Los pintores anónimos de Puente de Viesgo o Altamira, de Cabrerets o Lascaux, eligen, sin duda, el trozo de pared rocosa que les parece reunir mejores condiciones de lisura, sequedad, accesibilidad (o lo contrario) y hasta, si queremos, aislamiento, sin pretender aislarlo artificialmente.²⁴

Esta cita nos hace pensar la relación espacio-pintura. En la *Cueva del Ratón* (fig.1),²⁵ una de tantas pinturas rupestres ubicada en la sierra de San Francisquito cerca de Santa Rosalía, Baja California Sur. Dichas pinturas están en una pared cóncava expuesta. Los motivos que llevaron a sus realizadores a escoger ese lugar específico no las sabemos; se puede pensar que está ligado con el hábitat de los mismos. Que en un intento por imitar a los animales que representa (borregos cimarrones, venados y

²⁴ Gallego, *op. cit.*, p.11.

²⁵ Nombrada así por un francés quien creyó ver en la representación de un puma, la imagen de un ratón.

pumas), la forma en que éstos accedían a lugares escabrosos y de difícil acceso. En este caso la delimitación del espacio la da la propia forma del “muro”, y no el hecho de que se haya querido delimitar el espacio de una manera concreta.

Tanto ha cambiado el significado de estas pinturas, que en la actualidad muchas de ellas son fragmentadas de manera ilegal y compradas por coleccionistas, colocándolas tal vez en sus casas, de forma más cercana al *cuadro*, que como fueron concebidas. Este tipo de saqueo siempre ha existido, en el Museo Británico se pueden ver fragmentos del frontispicio del Partenón, de Atenas, transformados en cuadros-escultura.

Pasaron muchos cientos de años para que el hombre primitivo “descubriera” el marco, Gallego nos menciona también un ejemplo sustancial,

[...] en el arte rupestre la aparición del marco es muy tardía: yo no conozco marco anterior al del dolmen de Bredarod, en Kivik (Escania, Suecia), donde las composiciones, figurativas o “abstractas” [...] aparecen circundadas por un cuadro lineal [...] estos marcos monumentales aparecen en lo que hoy llamamos Europa entre 1600 y 750.²⁶

La composición se ve más organizada dentro de estos grandes marcos; no hay imágenes superpuestas, (lo que sucede en *La Cueva del Ratón*) y las imágenes de hombres, animales y objetos están inscritas en ellos de una manera lineal casi escritural.

Así como los muros de las cuevas eran espacios abiertos a ser utilizados como soportes, los objetos han sido buen medio de experimentación por su mismo carácter “rápido” de producción. La cerámica ocupa un lugar esencial en el desarrollo del arte, permitiendo al hombre experimentar con líneas y formas, que terminarán en composiciones y estilos sorprendentes. El hombre decora los utensilios de su vida cotidiana, hasta convertirlos —algunos de ellos— en objetos sin otro fin que el adornar. Arbitrario sería como dice el propio Gallego, dejar fuera a las llamadas artes menores;

²⁶ *Ibid.*, p.12.

esto es, a los utensilios de uso doméstico como son los platos, ya que existen ejemplos de éstos anteriores a los marcos primitivos, como uno de la cultura Samarra, que representa cuatro antílopes.²⁷ Gallego menciona que a pesar de que el objeto, en este caso pintado sobre cerámica termina en su propia redondez como plato, este efecto de aislamiento ha sido recalcado por el decorador con un marco rayado. Pero el paso de la separación de la pintura del muro se dará mucho después. Tanto la pintura mural como la pintura en cerámica tendrán que recorrer mucho camino, para después unificarse en lo que será el cuadro propiamente dicho.

Los platos tienen un papel importante dentro de la cerámica, poco a poco se fueron separando aquellos de uso y los ornamentales, ligado esto al desarrollo técnico de la cerámica misma y a su dificultad de realización; y, por ende, su valor de cambio. Los platos son una de las más antiguas formas de cuadros, una imagen aislada creada por el hombre. Objetos autónomos, separados de la arquitectura; y utilizados en la vida cotidiana. Es interesante mencionar, que en su mayoría no se colgaban en la pared como se hace hoy. “Pero en Atenas, en el siglo VI a. de J.C., nos encontramos ya con verdaderos “cuadros”, en el sentido actual de pinturas enmarcadas y muebles, para colgar de un muro: se trata de placas votivas de barro, horadadas para pasar el cordel que las sujeta a la pared”,²⁸ dentro de sus habitáculos, recintos, templos o cualquier construcción donde el hombre antiguo deseara poner estas imágenes. A diferencia de lo que pasaba en las cuevas, las imágenes se convierten en objetos de propiedad.^X

Después que el hombre comienza a crear utensilios para su supervivencia, empieza a trabajar en tercera dimensión, a modificar una forma, para luego adornarla con líneas, con escenas de la *realidad*, o de su percepción de ésta. Crea también figurillas mágico-simbólicas, ídolos. Talla en piedras grandes y semiplanas estelas,

²⁷ *Loc. Cit.*

²⁸ Wedewer, *op. cit.*, p. 27.

convirtiéndose en antecedentes del cuadro. En las culturas mesoamericanas existen ejemplos varios de éstas, hay incluso las que están grabadas por ambos lados.

2.1.2. Pintura egipcia. Registros y jerarquías

La pintura egipcia era básicamente una pintura para no ser vista, ya que se realizaba en espacios cerrados como las tumbas y, a diferencia de la pintura rupestre, estaba destinada para acompañar al difunto en su viaje hacia la eternidad, para que éste llevara consigo su historia, todo lo necesario para que su identidad no se perdiera. Al ser la muerte tan importante para esta civilización, la pintura de las tumbas es sustancial; y era hecha más para los muertos que para los vivos. Así, todo el espacio, era cubierto con las imágenes y jeroglíficos que acompañarían al difunto en su viaje al más allá, con todo lo referente a su vida terrenal.^{XI} Continuando este procedimiento en el propio cuerpo embalsamado, cubierto y dispuesto en un sarcófago. Esta saturación estaba perfectamente ordenada y distribuida para que pudiese ser comprendida claramente. Como un lenguaje escrito, el arte egipcio seguía normas muy definidas y mantuvo un mismo estilo por mucho tiempo. Con una composición ante todo de registros, esto es, espacios perfectamente delimitados y organizados dentro de uno mayor. La pintura egipcia se establecía mediante jeroglíficos y composiciones pictóricas que también tenían que ser leídas de una manera clara; como lo son sus figuras características de perfil que no pretenden ocultar nada. Esto está en relación directa con que “los artistas egipcios, descuidando el testimonio de sus sentidos, han buscado para representar los objetos y los seres, no solamente lo que éstos eran ni lo que ellos veían, sino su aspecto más característico”.²⁹

La representación de los personajes importantes siempre será distinta a la de sus parientes, séquito o sirvientes; esto nos hará recordar a la pintura occidental religiosa en

²⁹ Robert Boulanger. Historia de la pintura, 4 T., España, Asuri, 1989. “La pintura egipcia”, t. 1., p.119.

la que los orantes aparecen muchas veces reducidos de tamaño para manifestar la importancia de los personajes divinos. Lo que da también una diferenciación de espacio por tamaños, recurso que analizaré más tarde.

Por ejemplo, “las tumbas tebanas aparecen decoradas en tonos claros, con escenas repartidas en numerosos registros superpuestos, sobre los que se recorta a veces la figura del difunto, del soberano o de alguna divinidad, de mayor tamaño”.³⁰

La división del espacio está dada mediante la composición en pisos y recuadros que ha sido comparada con la escritura jeroglífica monumental; tal es el caso de tumbas que están cubiertas de pinturas desde las paredes hasta el techo, en estos espacios que a veces parecieran un corte transversal de algún edificio o estratos de la tierra, en los que sus habitantes realizan distintas actividades, “varias realidades cuya coexistencia es perfectamente posible”.³¹

2.1.3. Pintura cretense, griega y romana *Cerámica y perspectiva falsa*

De la pintura griega no quedan prácticamente originales, por lo que tomaré como ejemplo principal la cerámica, pues ya “desde el V Milenio antes de nuestra Era, un plato con su borde decorado que sirve de marco está mucho más cerca de lo que hoy llamamos “cuadro” que una pintura mural”.³²

Es importante mencionar a la civilización cretense como antecedente de la griega, aunque la cerámica dentro de la primera cultura no alcanzó la perfección que en la segunda.

Para el siglo XVI a. C. en Creta se da un periodo de esplendor y riqueza, los vasos son decorados con escenas de la vida principesca, primeramente en un estilo naturalista, en el que predominan las líneas ondulantes. Posteriormente este naturalismo

³⁰ Gallego, *op. cit.*, p. 20.

³¹ *Ibid.*, p. 21.

³² *Ibid.*, p. 23.

se vuelve esquemático, “imitando la gran pintura y para obtener un efecto decorativo más intenso, se procede a la división del vaso por zonas superpuestas decoradas con motivos diferentes. Se llega así al “estilo del Palacio”, a mediados del siglo XV”.³³ Se puede hablar entonces de fragmentación espacial y su evolución. Al respecto Gallego nos ilustra con un ejemplo de un sarcófago³⁴ del siglo XIV, en el que lo importante es, precisamente la división de espacios, conjugando los motivos marinos y la representación de la figura humana. Esta escena que incluye dos procesiones en direcciones opuestas, está pintada como si fuese un friso, con un marco claro y líneas anchas paralelas rellenas con los motivos antes citados. Las bases del sarcófago forman espacios ornamentados. Uno de los detalles que más llaman la atención de este trabajo es el hecho de que el tocado de una de las tres mujeres, que se dirigen hacia la izquierda, sobrepasa el marco de la composición, igualmente un pájaro posado en lo que pareciera una palmera en el extremo izquierdo. Esto es muy significativo ya que “hay, pues, un intento de mostrar, al mismo tiempo, la existencia de un espacio en otro y un intento de destruirlo, de demostrar su ilusión”.³⁵

Es así entonces, como cualquier objeto-espacio de representación puede a otro, en cuyo propio espacio creado quepa una representación representada. Es decir, que contenga un cuadro dentro de un cuadro, ya sea como un escudo, un plato, un vaso, etc. Así, en contraposición al ejemplo que presenta Gallego de una placa votiva (más semejante a un cuadro), en el que se representa a un guerrero con un escudo, propongo otro, en el que la imagen es la decoración de un objeto tridimensional, un ánfora. Me interesa rescatar la importancia que da el autor al escudo como cuadro dentro del cuadro, pues con el tiempo su forma circular trascenderá como espacio de representación diferenciado al general. Volviendo al ejemplo, de un ánfora del siglo V

³³ Tony Spiteris. Historia de la pintura. “La pintura griega”, t. 4, *op. cit.*, p. 146.

³⁴ Sarcófago sobre alabastro originario de Hagia Triada. (Gallego, *op. cit.*, p. 24).

³⁵ *Loc. cit.*

a. C., en la que aparece la figura de Atenea³⁶ (fig. 4) sosteniendo con una mano una jarra (oinochoe), y, con la otra, una lanza y un escudo. El escudo tiene un marco grueso y al centro va otro círculo con una máscara, de donde salen cabezas de animales, alas y pares de patas colocados que giran de manera centrípeta. “El escudo nos da un elemento figurativo “falso” en relación con [el personaje] que lo lleva que es “real”.³⁷ Los dos niveles de realidad representada serán en conjunto lo que den vida al cuadro dentro del cuadro.

Otro objeto relacionado al cuadro como soporte de la imagen bidimensional es la copa griega, cuyo soporte circular es similar al de los platos. En una copa laconiana, del año 550 a. C., vemos una pintura titulada *Arcesilas haciendo pasar delante de él el Sylphium* (fig.2) cuya composición es complicada, narrativa y saturada. Aún así es uniforme y se puede ver una línea de separación de espacios. Arcesilas está sentado debajo de un toldo en una silla o taburete (debajo de éste hay un gato, lo que nos remite al arte egipcio irremediamente). Enfrente de él se encuentra un grupo de trabajadores de menor tamaño que se ocupan en pesar el producto. La línea que separa ambos espacios funge como piso de la escena anterior, quitando un tanto la sensación circular a la composición. Debajo de esta línea divisoria, en el segundo espacio se encuentran dos personajes corriendo con grandes arrobos para colocarlas en un montículo en el extremo inferior derecho. El marco grueso, está adornado con una hilera de flores estilizadas. Al estar divididos ambos espacios, nos da la posibilidad de conocer dos actividades a la vez, o la continuación de una misma. Y por lo tanto, la sensación temporal de la escena. Por lo que, el espacio está fragmentado en dos secciones continuadas, a manera de compartimentos.

³⁶ La figura humana empieza a tomar preponderancia, siguiendo el ejemplo dado por los egipcios. Ya para el año de 570 a.C. aproximadamente: “La difusión de los poemas épicos llevan a los pintores a romper los estrechos límites del estilo geométrico por el realismo de las imágenes y la descripción de los mitos (Spiters, *op cit.* p.153).

³⁷ Gallego *op.cit.*, p. 27

Debido a que no existen ejemplos de la pintura griega en sí, sino sólo a través de las copias e influencias en la pintura romana,

[...] nos queda solamente mencionar a los “pinakes”, (incluso estos ejemplos fueron encontrados en Pompeya, pero de innegable origen griego), estos paneles o cuadros de pequeño formato eran colgados en las paredes o incrustados en los muebles; con temas íntimos cotidianos como “escenas de alcobas y de interior, juegos y lecciones dados por maestros griegos”.³⁸

Según Gallego, otro presunto antecesor griego del cuadro es un conjunto de placas en tierra pintada encontradas en Etolia. Éstas eran utilizadas para adornar templos de madera en el siglo VI. Y para el siglo VII existieron también unas tabletas en arcilla encontradas en el templo de Poseidón cerca de Corintio. Siendo este último el único lugar en que se han encontrado testimonios de pintura sobre madera.

A partir de éstas placas podemos decir que comienza más concretamente la utilización del “cuadro” como soporte. Además para fines del siglo V a. C. se utiliza ya el cuadro al caballete, se pinta sobre todo en tabla, sin negar la posibilidad del lienzo.³⁹

Por último, la pintura romana nos ilustra mucho sobre lo que fue la pintura griega. Esto gracias a que la tomaba como ejemplo, copiándola o utilizando directamente artistas griegos. Este interés hacia el arte helénico, se daba básicamente en las clases altas e ilustradas. A partir del descubrimiento de las ciudades enterradas por las cenizas del Vesubio, se conoce la pintura de un periodo romano particular. Hablaré entonces de la pintura mural, especialmente la considerada de estilo pompeyano y del arte del retrato que tenía soportes variados.

La pintura mural tuvo gran importancia en el mundo romano, ya que la arquitectura era el área en la que los romanos se desarrollaron con más fuerza. La decoración de los muros de sus estancias se hacía mucho más importante por el juego

³⁸ Gerald Gassiot-Talbot. Historia de la pintura. “La pintura romana”, t.1, *op. cit.*, p. 184.

³⁹ A fines de este siglo se cultiva ampliamente el cuadro de caballete, del que por desgracia, no tenemos muestras, sino referencias escritas. [...] A fines del Imperio romano la pintura sobre tela es ya corriente. También parece que en Grecia se conocía el caballete y no sólo el pincel y la paleta (sin agujero central) [...] (Gallego, *op. cit.*, p. 30).

espacial que esto significaba. El hecho de que en los frescos romanos se juegue con la perspectiva rompiendo los muros pictóricamente (para transportarnos con la mirada a paisajes o mundos ilusorios) es importante en relación con el cuadro. Es en ese momento cuando la ventana aparece como representación pictórica y más allá, ocupa todo el muro. Esta pintura “aportará especialmente una concepción nueva del espacio y una ampliación de las perspectivas pictóricas”.⁴⁰ No solamente juega con la ilusión del paisaje natural sino con la arquitectura misma, engañando al ojo con elementos arquitectónicos inexistentes. El juego espacial se complica, insertando en ellos al *cuadro*, que antes se había separado. Por lo que el concepto de cuadro como espacio ilusorio se amplía.^{XII}

Dentro de los murales romanos, unido a esta idea de engañar al ojo, se encuentra ya la utilización del *trampantojo*, recurso que existe como mediador entre la realidad y la pintura, haciéndonos creer que lo que vemos es parte del espacio exterior. Ventanas, puertas, columnas que invitan al espectador a considerar lo que ven como continuación del espacio donde se encuentran. Estas innovaciones espaciales se verán trasapeladas cerca de un milenio durante “la llegada del cristianismo y la consiguiente suspicacia religiosa acerca de las imágenes; sólo se reavivó a inicios del siglo XIV con Giotto, tanto en los trampantojos que agregó a la capilla de la Arena en Padua como en las figuras de sólida corporalidad de sus narraciones”.⁴¹ Giotto pinta dentro de la capilla el fresco de una ventana, con ello el pintor nos quiere hacer creer que esa ventana en realidad existe y forma parte de la arquitectura de la capilla. La ventana como concepto evolucionará aún más con relación al cuadro, y será Filippo Brunelleschi quien sistematizó esto cuando estableció que las cosas pueden verse en un cuadro tal como en una ventana, dependiendo del ángulo de visión.^{XIII}

⁴⁰ Gassiot-Talabot, *op. cit.*, p. 179.

⁴¹ Bell, *op. cit.*, p. 35.

El *trampantojo* se utilizó vastamente en los frescos romanos antiguos, por ejemplo, en un fresco vemos un espacio encuadrado cual escenario teatral.^{XIV} En la parte superior hay un friso redondeado con arabescos y en el centro del arco un pequeño rostro; este arco sostiene una cortina plegada que nos invita a ver la continuación del espacio en que se encuentran innumerables columnas, arcos y esculturas que en su profusión no nos dejan ver un paisaje final. A diferencia, otro ejemplo en el que una perspectiva menos saturada nos permite ver claramente un cuadro insertado como panel en una representación de un muro con elementos arquitectónicos.

Un moderno *trampantojo* lo vemos en la primera película de Liza Minelli titulada *Una cabaña en el cielo*, en la que “el sótano de Satán es una especie de *night club* [...] El humo entra en los ojos como un trampantojo”.⁴² Es interesante ver cómo se ha usado en el cine, el que cada vez nos quiere involucrar más en su realidad lumínica.

Veremos finalmente al retrato, género en el que el arte romano alcanzó un gran nivel, incluyendo la técnica del mosaico, que más tarde sería uno de los legados más importantes al arte románico. Pero en este caso, describiré un retrato de pequeño formato que por su soporte (cristal) y su formato (circular), está más cerca del cuadro que de los grandes murales de mosaico.

En una copa del siglo II a.C. está grabado el retrato de un hombre que nos remite a un medallón. El busto del hombre está circunscrito por un marco doble, uno de finísimo espesor y el otro más grueso, que a su vez conforma el filo del soporte. El retrato forma parte de un objeto, por lo que no es en sí un *cuadro*, pero nos encontramos ante un espacio aislado por su forma, que ocupa un lugar especial en la historia tanto del retrato como del cuadro. Dentro de la pintura romana, el retrato se concretará como un verdadero cuadro, pues han sobrevivido ejemplos importantes.

⁴² Guillermo Cabrera Infante. *Puro Humo*, Alfaguara, México, 2000, p. 150.

2.1.4. Pintura china, japonesa, islámica e india: Rollos, miniaturas y mándalas

Pintura china

La pintura china abarca poco más de dos milenios⁴³ y variados estilos a lo largo de las dinastías que conforman su historia. En este trabajo sin embargo, me referiré básicamente al soporte y su forma con relación al *cuadro*. La pintura china se hace sobre seda o papel de formatos particulares que tienen un carácter íntimo al abrirse ante el espectador que los recibe. “Las pinturas chinas no están hechas para decorar los muros, sino que se presentan en forma de rollos, de hojas de álbumes o de abanicos, que se desenrollan y se enseñan en ciertas ocasiones escogidas”.⁴⁴ Lo que establece una relación más personal entre la obra y el espectador o coleccionista. Como un libro que se tiene en un librero, se toma y se ve en un momento especial penetrando en sus páginas, ya que conforme se despliega el rollo empieza una secuencia narrativa. A diferencia de los libros iluminados (que tenían también una secuencia al voltear las hojas), los rollos se conforman de una sola pieza, que puede medir varios metros; en dos formatos: el gran formato y el pequeño formato. Los rollos más antiguos que se conservan son copias de rollos anteriores —pues la copia sirve dentro de la cultura china precisamente para prolongar la tradición— copias del siglo X d.C. de rollos pintados originalmente en el siglo IV d.C.

Primeramente, entre “los grandes formatos se encuentra el rollo vertical, conocido bajo su designación japonesa de *kakemono*. Una vez desenrollado, se abarca de un solo golpe de vista por una lectura de arriba hacia abajo”.⁴⁵ Estos rollos pintados a mano con tinta o colores ligeros sobre seda o papel, representan en la mayoría de los casos paisajes naturalistas, plantas, animales, mujeres y hombres. Dándole por supuesto

⁴³ La pintura sobre seda más antigua proviene de una tumba [...] datada en el siglo III a.C. (Marie-Thérèse Coullery. *Historia de la Pintura*. “La pintura china”, t. 1, *op. cit.*, p. 58).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁵ *Loc. Cit.*

gran importancia al dibujo, el hombre es insertado en estos paisajes como si fuese parte de ellos. Siendo una forma de expresar la sensación de estar dentro del paisaje como vivenciador y no como simple espectador. Los *kakemonos* (fig. 6) miden hasta un metro de largo por la mitad de ancho o menos, pero al tener que ser captados de un sólo golpe deben ser detenidos por alguien más para comodidad del espectador. Por lo que la obra final nos remite a un *cuadro*, un espacio creado recortado sobre otro, el real.

En segundo lugar está el rollo horizontal, “en japonés *makimono*” que “se desenrolla en las manos, sección por sección de alrededor de sesenta centímetros”,⁴⁶ y nos remite más a la idea de un libro, en el cual las secciones se abren y se ocultan a sí mismas. Los *makimono* permiten al espectador tocarlo, leerlo, convirtiéndose en “otra aproximación que mezcla el espacio y el tiempo; una noción “cinematográfica” de la imagen”.⁴⁷ En occidente, particularmente en Francia, existe una obra de formato semejante, que a pesar de no ser pictórica pues se trata de un tapiz, se relaciona directamente con los rollos chinos por el formato. El *Tapiz de Bayeux*, del siglo XI d. C., bordado de casi .80 m. de longitud y .50 m de ancho, narra la historia de Guillermo el Conquistador; y, estaba destinado para “cubrir las bandas de mampostería desnudas sobre la arquería central”⁴⁸ de la catedral de Bayeux, a la que debe su nombre. El tapiz se contrapone al carácter intimista del *makimono*, pues es una obra hecha para ser expuesta y contar una historia; pero el sentido de continuidad narrativa se mantiene en ambos ejemplos.

En oriente, la relación especial y elitista que se tenía con la obra, establece una diferencia de percepción y de relación con la misma. Sus espectadores, nos dejan un registro de su recorrido. “Sobre los rollos verticales, las hojas de álbumes o los abanicos, la presencia de sellos rojos de los sucesivos coleccionistas, dan testimonio de

⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁷ *Loc. cit.*

⁴⁸ William Fleming. *Arte Música e ideas*, Nueva Editorial Interamericana, 1971, México, p. 112.

este cuidado y se le observa más frecuentemente en los colofones añadidos a la extremidad de los rollos horizontales. Éstos expresan la opinión crítica de los espectadores sobre la calidad de la pintura o comentan de manera poética la emoción sentida”.⁴⁹ Además de ser importante históricamente lo es en el sentido compositivo, puesto que los sellos se convierten en una parte importante en el estilo pictórico chino, y son a su vez recuadros, que son a la vez textos.

La pintura china, como veremos más tarde, tendrá junto con la estampa, una influencia considerable en el arte occidental desde el siglo XIX.

Pintura japonesa

La pintura japonesa tiene una cercanía indiscutible con la china. En ella se utilizan los mismos soportes, como el papel y la seda. Los enriquece sin embargo en su montaje, ya que los rollos japoneses serán encuadrados en brocado y tejidos, que fungen como marcos.^{XV}

Otra forma de cuadro son los biombos y las puertas corredizas, no obstante tienen una relación más directa con la arquitectura que la del cuadro propiamente dicho. Al igual que los rollos verticales en los que al abrirlos se les va recorriendo poco a poco con la mirada, las puertas corredizas tendrán ese efecto de desplazamiento. A veces queda oculto y otras ante la mirada.

Gallego nos dice a propósito de los biombos que su marco es dado precisamente por este corte de luz con el fondo, lo cual es suficiente para considerarlo en una escena como cuadro-dentro-del-cuadro. Los biombos, a pesar de estar en paneles separados, tienen en su mayoría una continuidad, por lo que será una sola composición en un soporte quebrado.

El rollo horizontal japonés alcanza hasta doce metros de largo, sin embargo no más de 35 cm. De ancho. Este rollo proviene del chino, y se conforma con la

⁴⁹ Coullery, *op. cit.*, p. 57.

influencia budista india,⁵⁰ dando como resultado el *e-makimono*, un rollo narrativo iluminado, en el que se ilustran los sutras búdicos, las obras literarias, los relatos históricos, los poemas y leyendas en los siglos X y XVI. Los *e-makimono*s son una de las manifestaciones más originales de la pintura japonesa. Éstos, a diferencia de los chinos, ponen más atención en la vida particular de los personajes contemporáneos, lo que los convertiría en pintura costumbrista. Sin embargo al incluir visiones fantásticas, hacen de esta pintura una forma de expresión mucha más libre. El rollo japonés como soporte de la representación, con su carácter narrativo y temporal, presenta a la vez varias escenas dentro de un mismo espacio.^{XVI}

Pintura islámica

Dentro de la pintura islámica, me interesan especialmente las *miniaturas*, conformadas por caligrafía e iluminaciones, y en las que se utiliza un refinado uso tanto del recuadro como del cuadro dentro del cuadro.

Debido a que la historia islámica está llena de sucesiones dinásticas e influencias de los distintos pueblos que iban conformando su identidad a través de los siglos y de su expansión territorial, veremos únicamente un brevísimo marco histórico de las *miniaturas* que en este caso me interesan.

Hacia el final de la dinastía Abasida⁵¹ (siglos XI y XII de la era cristiana), aparecieron los primeros ejemplos de *miniaturas*, cuando los artistas empezaron a ilustrar los diferentes escritos. Algunos de estos escritos eran traducciones del griego y otros recopilaciones cuentos y refranes árabes. La conformación de estas primeras *miniaturas* tienen diferentes fuentes contemporáneas a su época, por un lado las iluminaciones cristianas y por el otro las bizantinas.^{XVII}

⁵⁰ En el deseo de transmitir la doctrina a las masas incultas el espíritu misionero. Imaginan un método pictórico simple, para expresar en términos directos los aspectos evidentes de la fe. (Marie-Thérèse Coullery. *Historia de la Pintura*. "La Pintura japonesa", t. 1, *op. cit.*, p. 73).

⁵¹ Los Abasidas eran descendientes de Abbas, tío del Mahoma. Y fueron quienes derrocaron a la dinastía Omeya, primera dinastía islámica después de la fundación en el año 622 de la Era musulmana. (*)

Veremos ahora dos ejemplos contrapuestos. El primero es *Historia Universal*, en el pasaje *El Rey Kayumarth y su Corte* realizada en Irán a mediados del siglo XV (fig.7). El segundo, *Visir vestido como Derviche mendigando delante del Palacio del Rey* (fig.8), procedente de Herat del año 1427. Dicha contraposición reside en que en *Historia Universal* la iluminación está insertada en un espacio caligráfico y en *Visir vestido como Derviche mendigando delante del Palacio del Rey* es lo contrario, el espacio destinado al texto está insertado en un espacio iluminado. En el primer ejemplo, la escena del rey sentado en un tapete, rodeado por su corte en un prado ornamentado, la composición es muy sencilla, los personajes que dirigen su mirada al monarca están caracterizados con distintas vestimentas y de una manera casi frontal al espectador.

En el segundo ejemplo el sentido del espacio es más estudiado. Esto se puede apreciar en la representación del edificio, el cual contiene dos ventanas y una puerta entreabierta. El sentido de perspectiva es más complejo, incluso se ven algunos detalles del techo. En la miniatura podemos ver a través de las ventanas y de la puerta el mundo interior del palacio que contrasta con el mundo exterior en el que precisamente se encuentra el personaje mendicante. En la iluminación el uso del cuadro como ventana permitirá hacer una diferenciación de espacios donde el interior es visto desde el exterior. El movimiento dentro de la composición es paralelo a la composición misma de la iluminación. En este caso, en forma conjunta a los juegos de perspectiva que se da a través de la arquitectura palaciega, el recuadro está incrustado en el espacio siguiendo dos líneas del edificio. La caligrafía sale del recuadro y ocupa una franja en lo alto del edificio y los arabescos de los marcos de las ventanas y puerta evidencian la forma de cuadro dentro del cuadro. Al tener poca diferencia de planos, el edificio, las ventanas y los personajes parecieran estar en el mismo espacio, conformando una especie de tapiz

en el que precisamente el marco-ventana azul nos permite separar claramente el espacio interior del exterior. En el caso de la *El Rey Kayumarth y su Corte*, la composición lineal del horizonte dado por unas bajas colinas y la alineación del séquito, van en concordancia con la inserción del recuadro como otra línea horizontal dentro del espacio total. Esta horizontalidad se rompe tan sólo con la parte superior del tocado del rey, el cual sale levemente del recuadro, lo que insinúa su importancia ante su séquito.

Los ejemplos anteriores contienen recuadros de imágenes sobre texto o viceversa, ventanas y puertas como elementos de encuadre que funcionan como cuadros dentro del cuadro, sin olvidar que el plano donde están insertadas las miniaturas en su totalidad es el cuerpo de un libro, por lo que en sí mismas pueden ser un recuadro.

Pintura india

En el caso de la pintura india veremos el tema del recuadro a través de la forma geométrica de la *Mándala* y de las páginas iluminadas. Empezaré en el periodo de la India Clásica, dentro del que se desarrolló una de las dinastías más importantes de la historia India: la Gupta⁵². La relación que se dio entre la alta sociedad gupta y el arte bajo el gobierno de uno de los emperadores más humanistas de esta dinastía, Kumaragupta I, fue intensa. Demostrándose en el hecho de que “saber pintar era nota de buena educación y toda mansión, santuario o monasterio se engalanaban con frescos de brillantes colores”.⁵³ Además de los murales existentes en los recintos privados y públicos de la sociedad gupta, existía un soporte separado del muro (nos recuerdan los rollos japoneses y chinos), que tenían por lo visto una función instructiva y didáctica. A la vez esta educación, abarcaba “la formación del gusto y se apreciaba particularmente las críticas de los retratos y cuadros que adornaban las viviendas de la nobleza”.⁵⁴ Es

⁵² Dinastía que dominó el norte de la India en los siglos IV y V d.C., dando lugar a un elevado desarrollo de las artes. (*)

⁵³ Jean Eracle. *Historia de la Pintura*. “La Pintura india”, t. 1, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁴ *Loc. Cit.*

importante mencionarlo porque el desarrollo de la pintura se extendió más allá de la élite, es decir, hacia las clases populares. “Veíase desarrollar una pintura religiosa más accesible al pueblo, porque los predicadores ambulantes llevaban consigo telas pintadas (pata) que desenrollaban y comentaban durante sus sermones”.⁵⁵ Es imposible poner algún ejemplo de lo que fueron estos rollos, pues han sido destruidos por la acción del tiempo y por el material poco resistente que se utilizaba en su producción.

“El apogeo de la civilización india puede ciertamente situarse bajo la dinastía Gupta, que dominó en norte de la península en los siglos IV y V y se mantuvo después en un territorio más restringido hasta la mitad del siglo VII”.⁵⁶ Durante esta dinastía aparecen en la pintura religiosa, cuya evolución va de la mano a la evolución artística, las primeras obras teóricas sobre las artes, puesto que la forma de pintar los diferentes personajes míticos se establece de manera indisoluble dentro de esta cosmogonía. El desarrollo de la nueva iconografía religiosa india, se da conjuntamente a la literatura tántrica, cuyos libros básicos, “los *Tantra*, es un conjunto de concepciones y métodos espirituales que se encuentran, con variantes, igualmente en el hinduismo o el budismo”,⁵⁷ que dan origen al Tantrismo. Y es aquí donde encontramos la *mándala*, elemento circular compositivo que representaba el universo interior espiritual. De alguna manera, para promover la mitología contenida en estos libros, se utilizó un dibujo perfectamente definido, en el que se estableció con todo detalle a las diferentes divinidades. Al trasladar literalmente lo que está escrito, se fue consolidando un arte muy específico y detallista característico de los personajes del panteón. Cada una de estas divinidades es la representación visual de una realidad interior humana; por lo que era necesario que fueran correctamente representadas con todos sus atributos, para que el receptor o meditante comprendiera el mensaje. Delimitando las características de la

⁵⁵ *Loc. cit.*

⁵⁶ *Ibid.*, p 101.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 103.

iconografía que reconocemos en la imaginería india hasta la fecha. Al ser una religión que pone la vida interior en un nivel importantísimo, la *mándala* es un recurso especialmente funcional para establecer esta diferenciación. El meditante encontrará una excelente delimitación a través del círculo del universo interior, mismo que se buscará con la meditación.^{XVIII}

Así, en un estandarte del Tibet (fig. 9) del siglo XVIII d. C., la *mándala* es la forma que reconocemos de manera inmediata. La composición está saturada de formas y figuras ondulantes, por lo que la *mándala* sirve para ordenar el espacio y ayudar a que la mirada viaje a través de la pintura de manera pausada. Dentro de la *mándala* se encuentra un recuadro con semicírculos en dirección a los cuatro puntos cardinales y dentro del recuadro, otro rodeando por divinidades. No hay espacios vacíos, cada rincón está cubierto de formas y elementos ornamentales, que van tomando su lugar a partir de la figura simétrica de la *mándala*, dentro y fuera de ésta.

Comparativamente, un ejemplo contemporáneo donde vemos el uso de la *mándala*, es en la obra de Gustavo Monroy *Mándala III*, 2000 (fig. 10). Sin tener el preciosismo indio, este cuadro reutiliza la forma original de la *mándala* conjugado con elementos cristianos, de pintura metafísica y anatómicos. El uso de un horizonte bajo, donde se encuentran figuras místicas de recortes, un acueducto y una gran cabeza con el sistema circulatorio evidenciado, le da profundidad a la obra (lo que no tiene la original *mándala*) que se desarrolla en un espacio plano uniforme. El espacio exterior de la nueva *mándala* es plano, por lo que ésta pareciera flotar. Y lo que en la *mándala* original funciona como marco doble, en la segunda está dado por un marco-acueducto. El recuadro interior que contiene cuatro casitas con la misma función de los semicírculos de la *mándala* india, contiene igualmente otro círculo trenzado dentro, con la figura de lo que podría ser Jesús en una barcaza.

Con tres siglos de diferencia estas dos *mándalas* nos sugieren un mundo espiritual. Esta transcripción visual de los libros tántricos se estableció por lo tanto como un lenguaje visual, el cual sigue las reglas de sus fundadores después de ocho siglos, por lo que su evolución ha variado poco desde la dinastía gupta. No voy ahondar más en la descripción de los elementos visuales de ambas *mándalas*, lo que me interesa destacar es su importancia como elemento compositivo reutilizado en la pintura contemporánea, que funciona como un espacio de diferenciación espacial. La diferencia esencial entre ambas es que, en la primera la *mándala* funciona como recuadro (pues está sobre el plano de representación) y, en la segunda funciona como cuadro dentro del cuadro (está en el espacio profundo de representación).

Las *miniaturas* indias se desarrollan con la influencia del mundo árabe, que se da a partir del siglo VIII d.C., cuando empieza la invasión musulmana cambiando para siempre la historia de la India. El choque mayor que se dio entre las dos culturas fue religioso, por lo tanto difícilmente fue una colonización total, pues la cultura local mantuvo siempre resistencia ante la cultura invasora. Principalmente porque “la India medieval se complacía en el culto de y la representación de una multitud de divinidades que a veces se revestían de extrañas formas, manifestación en el mundo de la multiplicidad del Único y del Absoluto, los conquistadores islámicos llegaron con un monoteísmo estricto y rigurosamente anicónico”,⁵⁸ por lo que no podrían estar más enfrentados.

En una pintura del siglo XV d.C., *Consagración de Mahavira* que es un extracto del *Kalpa-Sutra*, se ve claramente un recuadro iluminado rojo dentro de una página con manuscrito indio. “En particular las obras jainistas, como el *Kalpa-Sutra*, son totalmente típicas: sobre fondo rojo vivo, que cortan aquí y allá motivos

⁵⁸ *Ibid.*, p. 105.

arquitectónicos”.⁵⁹ Es una página iluminada, con los dos espacios: el textual y el figurativo perfectamente ordenados y diferenciados.

La influencia europea, por su parte, se filtra hacia la pintura india a través también de la pintura islámica, el motivo principal es el retrato. Este gusto por la representación humana más individualista es la aportación europea a oriente, manifestándose desde el siglo XVI.^{XIX}

El *Retrato de Janghi sosteniendo el Retrato de su Padre Akbar* de comienzos del siglo XVII, es un verdadero ejemplo de cuadro-dentro-del-cuadro en el que Jahangir como su título lo indica, sostiene el retrato de su padre con ambas manos. Lo interesante es que el retrato no está de frente sino en perspectiva, dejándonos ver el retrato y al mismo Jahangir.

La pintura india, a su vez, influenciará a la japonesa y a la china, en gran medida por medio de la religión: el budismo.

2.1.5. Pintura paleocristiana: *catacumbas*

La pintura paleocristiana nos va a servir de preámbulo en la historia de la pintura religiosa cristiana. Este estilo tiene influencias tanto del mundo helénico como de las antiguas civilizaciones orientales para conformarse como un arte que da importancia sustantiva al mundo simbólico místico y no al mundo de las apariencias. En este sentido, el recuadro es un recurso central en un intento por englobar este mundo y diferenciarlo claramente del cuadro-dentro-del-cuadro.

El desarrollo de la pintura paleocristiana surgió a la par de la introducción y propagación de un nuevo dogma religioso. Dirigido a un público humilde es un arte sin complicaciones formales aparentes. Esto, aunado a la desconfianza que los primeros padres de la Iglesia tenían por la forma, y a la dificultad de representar el mundo

⁵⁹ *Ibid.*, p. 107.

interior y la realidad de la fe, se concreta como un arte de simbolismo didáctico y simplista.^{XX}

En el principio de su conformación el arte cristiano mantiene sin embargo muchos aspectos del formalismo pagano (tradicón helenística). Se apropia de algunos personajes mitológicos y los transforma en su lenguaje plástico, haciéndolos parte de su repertorio de alegorías y símbolos. Pero su forma de componer varía radicalmente del complicado manejo de la perspectiva en los frescos romanos. En la pintura paleocristiana, la perspectiva está totalmente ausente; el dibujo se simplifica, volviendo a una frontalidad simétrica de la figura humana. La diferencia mayor radica principalmente en el gusto por fragmentar el espacio de representación. Tal es el caso de la composición del techo de la cripta de Santa Lucina, en el cementerio de Calixto, donde se encuentran “el orante y el Buen Pastor, los amores y las estaciones se reparten en casillas definidas por un juego de círculos y de líneas octogonales, sin que la composición produzca el sentimiento de una unidad deliberada”.⁶⁰

Esta nueva forma narrativa visual la heredarán desde los manuscritos miniados, los vitrales y las grandes catedrales, hasta el cine contemporáneo y el cómic.

Gassiot-Talabot nos remarca un ejemplo de frescos monumentales en un edificio de culto, realizados en una sinagoga en Siria hacia mediados del siglo III de nuestra era. Al ser una narración visual de los episodios de las Sagradas Escrituras se tiene un cuidado especial para dar una continuidad entre éstos. Los métodos narrativos son variables. “Unas veces los acontecimientos se suceden en el friso con un desarrollo lógico, otras las escenas, aisladas en sí mismas o agrupadas en pares, se refieren; por fin, por una curiosa disposición de escritura, muchas escenas se reúnen a momentos distintos en una sola alrededor de un personaje que preside dos o tres acciones

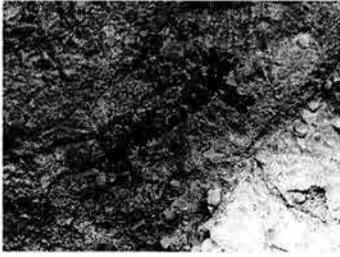
⁶⁰ Gérald Gassiot-Talabot. Historia de la pintura. “La pintura paleocristiana”, t. 1, *op. cit.*, p. 200.

cronológicamente distintas”.⁶¹ Este tipo de composición nos podría hacer pensar en una película discontinua, de escenas a saltos en distintos tiempos de la vida del personaje principal, mostrando lo más representativo. Más adelante servirá como antecedente de los retablos religiosos en que es representada la vida de un santo como si fuese también un cortometraje. Lo que manifiesta seguramente “por el entrecruzamiento de los temas y por la complejidad del contexto narrativo que despliega, que los artistas no procedían espontáneamente en la decoración de los edificios, sino a partir de modelos transmitidos por las ilustraciones de rollo de papiro”.⁶² Lo que sería a su vez retomado para componer el espacio narrativo de los mosaicos bizantinos. Este carácter episódico, y de narrativa a saltos, diferenciará sustantivamente la pintura paleocristiana de la románica, que es más continua.^{XXI}

⁶¹ *Ibid.*, p. 200.

⁶² *Ibid.*, p. 203.

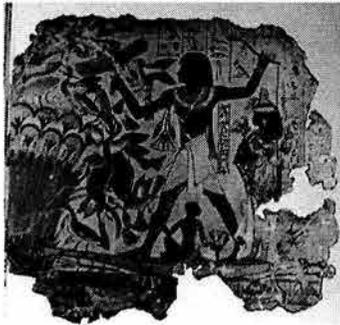
Capítulo Segundo



1. Cueva del ratón, puma y venados (detalle)



2. Arcesilas pasar delante de él el Sylphium



3. Escena de Caza en los pantanos



4. Atenea



5. La Creación



6. Consejos de una institutriz a las Damas de la corte (detalle)

Capítulo Tercero y Cuarto



7. "Historia Universal", *El rey y su Corte*



8. "Gulistan" de Saadi, *Visir Kayaumerath vestido como Derviche mendigando delante del palacio del rey*



9. *Mándala de la Divinidad Samvara*



10. Monroy, *Mándala III*



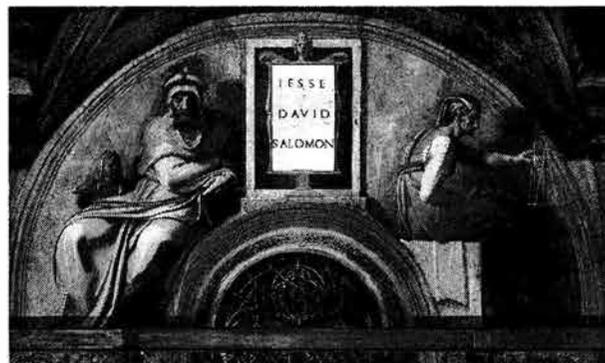
11. *La Sagrada familia*



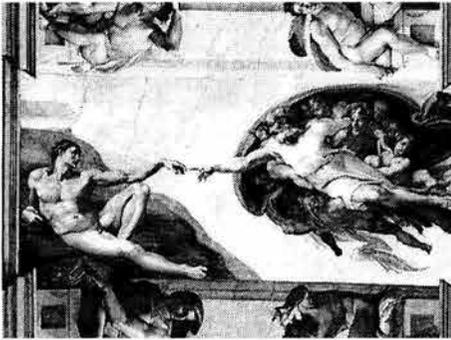
12. *Esquilando ovejas*



13. *Enjuta de Josías, su madre, padre y hermano*



14. *Luneta de Salomón y David*



15. *La Creación del Hombre*, Seudoencastre



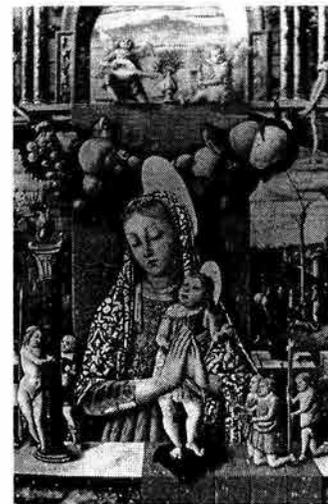
16. Brueghel y Rubens, *Alegoría de la vista*



17. *Nuestra Señora de Vladimir*,
Plantación del árbol del Estado
Ruso



18. Giotto, *San Francisco*
recibiendo las estigmas



19. Crivelli, *Virgen de la Pasión*



20. Doré (*Gargantúa recién nacido*).



21. Van Eyck, *Virgen del*
canciller Rolin (detalle)



22. Van Eyck, *La Santísima*
Virgen de la Fuente



23. Van der Weyden, *El Juicio Final*



24. Memling, *Virgen con el Niño* (detalle)



25. Molenaer, *Escena de taller*



26. Vermeer, *La Muchacha y el soldado*



27. Velázquez, *Cristo en casa de Marta*

Tercer capítulo

Edad Media y Renacimiento

Tercer capítulo **Edad Media y Renacimiento**

3.1. **Edad Media Románico y Gótico**

3.1.1. *Páginas iluminadas*

El espectador contemporáneo de los libros iluminados medievales y góticos no tenía la misma relación con éstos, como la que un espectador actual tiene con un cuadro. Las iluminaciones o miniaturas⁶³ eran más imágenes de culto y didácticas, que de contemplación por sí mismas. Por esta razón su composición está pensada para que el espectador las lea dentro de un sistema de doctrina. Y serán tanto el cuadro-dentro-del-cuadro como el recuadro, componentes importantes de su estructura.⁶⁴

En el románico, las miniaturas se concretan a partir de un nuevo sincretismo cultural entre el nuevo mundo cristiano en crecimiento y los pueblos denominados *bárbaros*. Cuando misioneros romanos llegan a lugares lejanos como las islas británicas y España, se funden diversos estilos que incluyen al celta y al árabe. El arte románico se verá también enriquecido por la cultura de Bizancio por medio de Carlomagno, gran coleccionista de los más finos libros iluminados. A través de esta dinámica, tanto geográfica como estilística, y del nuevo ideal espiritual, el arte románico se caracterizó por ser un arte en movimiento, distinguiéndose de su continuación el arte del gótico, más estático.

Los libros iluminados fueron siempre un medio importante de intercambio de estilos y un medio de propagación de la fe cristiana por toda Europa. En esta doctrina la revelación “iluminada” es su base fundamental; especialmente porque era mejor entendida por los pueblos que no podían leer ni entender latín. Tenemos que las

⁶³ La palabra “miniatura” viene de la palabra en latín *minium* que significa “colorear en rojo”, el rojo fue uno de los primeros colores usados en los códices y más tarde el término vino a definir todas las imágenes con las que eran acompañados los textos en los libros iluminados. (Gill D.M., *Illuminated Manuscripts*, London, Brockhampton press, 1996, p. 56.)

⁶⁴ La representación de personajes en cuadros u óvalos del marco de la escena o figura principal es constante en la miniatura, arte riquísimo en soluciones, en organizaciones de registros, en asimilación de recetas de todas clases, en ambigüedades de espacio, con interpenetraciones de los personajes de un registro a otro. (Gallego., *op.cit.*, p.61)

miniaturas sincréticas de las páginas profusamente ornamentadas nacidas en Irlanda e inspiradas en los antiguos dibujos celtas representan un importante intercambio artístico. Al regresar los monjes romanos con los manuscritos hechos por los nuevos adeptos británicos, influirán a los artistas continentales, aportando nuevos elementos ornamentales a las culturas mediterráneas. Este nuevo estilo se difundirá por todo el mundo cristiano de occidente dándole una nueva vivacidad al arte románico.

El desarrollo de la miniatura incluirá un estudio del espacio, de la línea y de la forma, que poco a poco se introducirá a la pintura formal. A diferencia de las ilustraciones que acompañan a los textos actuales, libros, revistas, cómics; el espacio era tratado más de manera simbólica que práctica, pues era la representación visual de las *Sagradas Escrituras*, y de una creencia o forma de entender el mundo.

En la Edad Media la producción de libros era muy limitada, ya que eran un artículo de lujo, más de lo que son hoy día. En su mayoría eran libros religiosos en los que la representación visual de las escenas iba a la par de los textos.

Los primeros libros iluminados eran de producción monacal y estaban escritos en latín. Los manuscritos fabricados para uso diario en los monasterios, quizá libros de consulta o Biblias para uso *the dortoir*, no estaban decorados. Pero las Biblias mejores y los libros de oraciones estaban elaboradamente adornados. La razón más importante seguramente era para exaltar el misterio y la complejidad de la Palabra de Dios con la belleza, la laboriosidad y el tiempo dedicado al manuscrito. Además, los colores brillantes y la elaborada decoración de las letras iniciales de una página debió de haber sido altamente atractiva para la vista. En algunos casos, esta primera letra al inicio el libro ocuparía la mayor parte, sino la hoja completa. Las Biblias de aquellos días no estaban divididas en capítulos ni versículos tan familiares hoy en día, por lo que era otra manera de localización era necesaria.⁶⁵

En general las iniciales en la época románica son exquisitas. La influencia celta se mantiene en el uso de encuadres de lacerías para los textos; éstos “están dispuestos en forma de pórticos de arcos de medio punto [...] Más tarde, este tipo de encuadres adquirieron importancia y dieron lugar a diversas variantes”,⁶⁶ que anunciaban ya características góticas. Dichos arcos, entre otras formas arquitectónicas, eran también

⁶⁵ Gill, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁶ Michel Hérubel. *Historia de la pintura*. “La pintura gótica”, t. 2, *op. cit.*, p. 276.

utilizados compositivamente para enmarcar las escenas bíblicas de la vida de los santos e incluso escenas costumbristas.

Poco a poco la producción de los libros dejó de ser exclusiva de los monasterios. Así la estructura de la naciente industria creció y a los monjes se les agregaron escribas e ilustradores itinerantes; otra razón por la que se dio la extensión del estilo. El concepto de los artistas medievales no era como lo es en la actualidad, el trabajo se hacía muchas veces en equipo. Se llevaba un ritmo de vida diferente al nuestro, los horarios de trabajo eran establecidos por las varias horas del monasterio. La distribución perfectamente ordenada de las páginas de los libros se entiende dentro de su contexto histórico.

Desde el siglo XII los monasterios contaban con grandes y exclusivas bibliotecas. Por esta razón la mayor producción de libros era casi siempre alrededor de tema religioso; para el final del siglo XII, sin embargo, dentro de los monasterios la producción de traducciones de libros profanos helénicos o árabes aumentó, y el estilo de las miniaturas era a la vez influenciado por el manejo del dibujo y de la perspectiva utilizada por estas culturas.

A comienzos del gótico, la miniatura dejará atrás lo abstracto del románico y se volverá más naturalista. Siendo todavía un realismo más preocupado por la espiritualidad, será “ingenuo” en algunos aspectos, como la falta de perspectiva que dará un escenario un tanto teatral a las figuras. Más tarde, las miniaturas se divorciarán de la letra inicial románica, aunque ésta se seguirá utilizando, las composiciones como escenas aisladas tomarán importancia, conformándose cada vez más como un cuadro.^{XXII} Los temas también dejarán de ser exclusivamente religiosos y, “gracias a la protección de la clase profana, los iluminadores podrán realizar obras de carácter profano, dirigiéndose a clases diferentes, muy numerosas y de ellas algunas poco

refinadas”.⁶⁷ Ahora veremos a través de ejemplos como se manifiesta el recurso del cuadro dentro del cuadro y del recuadro en las miniaturas occidentales.

En el caso de *La Creación* (fig. 5), miniatura románica de finales del s. XIV, se narra que en forma aparentemente sencilla dentro de un mismo cuadro los cuatro primeros días del Génesis, divididos a manera de registro en cuatro espacios diferenciados (paneles) por marcos azules y rojos. En cada uno de ellos se encuentra el creador sosteniendo a la tierra y creando el mundo la tierra. La forma circular de la tierra funciona como cuadro-dentro-del-cuadro, y el exterior como universo místico. Los recuadros (paneles) funcionan para narrar de manera efectiva el Génesis, y el cuadro-dentro-del-cuadro para separar al creador de su creación.

A diferencia de la miniatura anterior, que contaba con una composición muy austera, en una famosa miniatura románica titulada *Ciudad de Dios* del s. XI, vemos una rica combinación de soluciones espaciales. En principio nos encontramos con una composición simétrica, inspirada en la arquitectura, conformada por tres arcos que remiten a la nave central y laterales de una iglesia, con columnas y torres; los arabescos y los elementos decorativos siguen la línea de las pinturas de origen celta; los arcos nos sirven para encuadrar en tres los elementos figurativos de la obra. San Agustín, figura principal, está situado en la mitad de la composición en actitud de enseñanza sosteniendo un libro en su mano; y a ambos lados bajo dos arcos más pequeños se encuentran dos grupos de personajes, de tamaño menor al Santo. Los arcos sirven como recuadros para diferenciar la importancia jerárquica entre Santo y discípulos. *Ciudad de Dios* insinúa “todas las soluciones que han de emplear, durante mucho tiempo, los artistas Mayores de las paredes y altares. La organización geométrica y mental del retablo, que ha de dominar en Europa de los siglos XII al XVI”.⁶⁸

⁶⁷ *Ibid.*, p. 265.

⁶⁸ Gallego, *op.cit.*, p. 61.

En *El libro de Horas de Catherine Cleves*,⁶⁹ de 1440, tenemos una miniatura gótica de la *Sagrada familia* (fig. 11) muy particular pues es la imagen un “auténtico” cuadro insertado en la página. Incluye un doble marco que encierra la escena: la *Sagrada Familia* está captada en el interior de su casa realizando actividades cotidianas. La Virgen María hila; mientras José trabaja con un trozo de madera y el niño Jesús aprende a caminar en una andadera. En esta miniatura tenemos una excepcional observación por parte del pintor de un interior. Como mencioné, en el gótico la letra inicial deja el lugar principal a esta iluminación, y decrece en forma integrada al texto. Ya en esta pequeña miniatura del siglo XV tenemos lo que Jan van Eyck y Roger van der Weyden de forma contemporánea utilizaban en sus cuadros: el uso de ventanas vistas desde un interior dejándonos ver la relación espacio interior-exterior.

En el siguiente ejemplo, el espacio del texto está sobre la imagen; por lo que podría considerarse un recuadro sobrepuesto (de manera similar a la miniatura islámica de *Visir vestido como Derviche...*). En este ejemplo de un *libro de horas* flamenco de 1525, la miniatura gótica titulada *Esquilando ovejas* (fig. 12), pertenece a la página de junio del santoral. Un recuadro específico para el texto del mes está sobre la escena vertical: dos pastores se encuentran sobre el pasto esquilando ovejas, al fondo se ve una aldea, y el recuadro nos impide ver los árboles enteros que cobijan a los pastores, no así la parte superior de las copas. Como el recuadro en la página islámica, nos oculta una parte mínima del edificio. Es importante notar que tanto el recuadro como el cuadro tienen marco.

⁶⁹ *El libro de horas*, era de uso particular, ampliamente extendido entre la aristocracia. Estos libros de oraciones eran lujosamente iluminados. Y para finales del gótico serán una excelente muestra del triunfo del espíritu burgués; y del cambio que esto implicó no solamente en el gusto de la nueva burguesía sino en la antigua clase cortesana; el naturalismo suplantará el antiguo gusto estilizado del romántico. Y lo más importante, que podemos ver en “Los libros de horas miniados, de los duques de Borgoña y del duque de Berry representan no sólo el comienzo del “cuadro de costumbres”, esto es, del género pictórico burgués por excelencia, sino que son en cierto modo el origen de toda la pintura burguesa, desde el retrato hasta el paisaje”, (Hauser, *op. cit.*, t. I, p. 329) cuya principal heredera será la pintura flamenca de los siglos XIV al XVII, y continuará dentro de la tradición de toda la historia de la pintura.

La pintura en miniatura fue un modelo de la posterior pintura mural y de los diseños de los vitrales, por lo que la importancia de su estructura y forma trasciende a través de estos últimos, hacia los paneles y más tarde a cuadros autónomos.

3.1.2. Vitrales

En el período gótico, los vitrales multicolores vinieron a reemplazar a los mosaicos y los frescos de las iglesias anteriores. Para el espíritu religioso-místico de la época, fueron éstos la mejor forma de expresar lo etéreo e inasible de los conceptos divinos. Modelar la luz era contener dentro de las catedrales lo incontenible; siendo que la principal meta del pensamiento gótico era;

[...] elaborar un método que abarcara lo inabarcable, ponderara lo imponderable y dividiera lo indivisible. En su totalidad, el arte gótico fue creado como un puente para salvar el abismo imposible entre la materia y el espíritu, la masa y el vacío, lo natural y lo sobrenatural, la inspiración y la aspiración, lo finito y lo infinito.⁷⁰

Además, la conformación de los vitrales es fragmentaria, ya que su técnica se basa en juntar, mediante barras de plomo, vidrios de colores diversos, donde se imita la composición de las pinturas, basadas en las pinturas románicas y góticas.

Estas dos tradiciones siguieron la composición pictórica de la época, lo cual se ve reflejado en el uso del recurso de la mandorla⁷¹ y de los recuadros circulares y cuadrados inscritos en el espacio general de los vitrales. Con el tiempo se irán alargando, o tomarán forma de rosetones. El hombre de la Edad Media, ya entrado el gótico, ve cómo cambia la luz dentro de las catedrales coloreadas con el maravilloso efecto de los vitrales, con el mismo movimiento y naturalidad con que se mueven los personajes en sus páginas iluminadas. “Hoy podríamos comparar algunas vidrieras a

⁷⁰ Fleming, *op. cit.*, p. 143.

⁷¹ La miniatura románica, al igual que el fresco y que la escultura, es siempre el hombre frente al animal, al vegetal, a todo el cosmos, pero sobre todo el hombre frente a dios. La imagen románica por excelencia, la que siempre encontramos en el centro de todas las Iglesias, es el Hombre-Dios sentado dentro de la mandorla. (Joseph Richard. Historia de la pintura. “La pintura románica”, t. 2, *op. cit.*, p. 243).

ciertas películas, pues algunos gestos parece que se desplazan gradualmente dentro de la misma vidriera para lograr una misma acción”.⁷²

La interpretación de la existencia a través de Dios cambia del románico al gótico, de más intuitiva y emocional en el primero a una explicación más lógica en el segundo. La forma de llegar a Dios, y de entender el universo en el nuevo pensamiento escolástico en un mundo “basado en los principios de la razón, por la fuerza y el poder lógicos del espíritu”,⁷³ era fundado en la racionalidad; incluyendo la filosofía y el arte, que debían de entrar dentro de este sistema lógico-racional.

De la primera mitad del siglo XIII, en el vitral de la *Trinidad de Vendôme*, de factura estrictamente románica, el trazo geométrico es muy riguroso, en forma de *mandorla* muy alargada, contiene un *Árbol de Jesé*, con dos paneles que forman parte de una ventana de forma semicircular. En la parte posterior dentro de la primera *mandorla*, encerrándolo, se encuentra el Santo padre de frente, fuera de la *mandorla* se forman arabescos en los que se insertan peces y aves. La parte inferior de la ventana, está compuesta por una segunda *mandorla* en la que se inserta la figura de la Virgen coronada. En el espacio exterior hay dos figuras de santos. El recurso de la *mandorla* sirve en este caso para resaltar el espacio que ocupan los personajes principales, como trono, símbolo de su mayor grado jerárquico. Este profuso uso de divisiones espaciales va de la mano del gran desarrollo que sufre el arte del vitral en este siglo, “los encuadres se llenan de medallones, que con frecuencia albergan personajes secundarios que rodean al principal”.⁷⁴ En general cada panel es encuadrado de diversas formas, y enmarcado, aludiendo a piedras preciosas, ayudándose de la bella luz de cada vidrio coloreado. Basta recordar la imagen de la Virgen de Guadalupe, para visualizar el

⁷² Hérubel, *op.cit.*, p. 271.

⁷³ *Ibid.* p. 272.

⁷⁴ *Loc. Cit.*

recurso de la *mandorla*; en cuya forma a manera de rayos se encuentra enmarcada la figura.

La función abrazadora y de organización espacial de la *mandorla*, la tienen también los medallones y las diferentes formas geométricas en un vitral. En el gótico, los vitrales, recordemos, se tornan más dinámicos. Y cada una de sus partes será independiente, y a la vez, formará parte de la figura total del vitral. Esto se ve claramente en el vitral *Historia de la Virgen Santísima*, en el que la composición general gira alrededor de la vida de la Virgen; los paneles se interrelacionan unos con otros, dando al final la sensación de una figura totalizadora, pero por separado nos permitirán ir descifrando cada uno de los pasajes bíblicos. En este carácter totalizador se ve definido precisamente el sentido enciclopédico del momento histórico.^{XXIII}

3.2. *Gótico: retablos y cuadros*

Este apartado incluye a los retablos como continuadores de las miniaturas y los vitrales, y como precursores de un nuevo concepto de *cuadro*, más cercano a la noción de *ventana*. Los retablos se establecen en la cultura gótica, donde el “aspecto del “margen de la vida”, que suprime la división neta entre escenario y auditorio, es la expresión especial, se podría decir “cinematográfica”, del sentido dinámico de la vida, propio de la época”.⁷⁵ Al espectador se le ha permitido entrar a la obra; el espacio entre la realidad representada y la realidad donde él se encuentra se ha cerrado, pues el fin del arte gótico es la ilusión total. Ver un retablo, en su conjunto es ver la acción del transcurrir ante nuestros ojos. Como parte de esta característica ilusoria, el marco del cuadro se abre como una ventana, el espacio que se presenta es continuidad de este mismo espacio, lográndolo por medio de la profundidad del más allá, fuera de la ventana. El paso que se dio hacia final del naturalismo gótico, que rompe con las

⁷⁵ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 329.

severas formas de composición anteriores, demuestra el nuevo espíritu de representar una realidad más “real”.^{XXIV} A continuación veremos algunos ejemplos de tres de los autores más importantes flamencos, que son a su vez precursores de Renacimiento.

3.2.1. Van der Weyden, Memling y Van Eyck.

Jan van Eyck (-1441), Rogier van der Weyden (1400-1464) y Hans Memling (1435-1465), son tres de los grandes pintores del siglo XV, en los países denominados bajos.

De Rogier van der Weyden, el *Altar de Miraflores* de 1437-8, comprende varios de los recursos que he nombrado a lo largo de este trabajo. Tres marcos materiales se continúan hacia adentro por tres arcos pintados con una archivolta, correspondiente a cada uno de los paneles del tríptico. En la primera archivolta vemos la *vida de la Virgen*, en la segunda la *Pasión de Cristo* y en la tercera la *Resurrección*.

Teniendo en cuenta que el

[...] arco diafragma que se interpone entre el marco real y la escena representada tiene el aspecto de un portal que concentra en él la función simbólica y la función segmentante. Es bueno recordar (y esto vale para toda la época) que estas pinturas solían disponerse en un ambiente arquitectónico (Iglesia) que realizaba no sólo el valor divisorio del arco diafragma, sino también el de enlace entre las diferentes escenas de un retablo, entre el encuadre del retablo y su espacio sacro de exposición.⁷⁶

Dicho arco contiene las figurillas representadas como si fuesen labradas en piedra, haciendo la distinción, la transición de espacios.⁷⁷ Dentro del espacio de representación propiamente dicho, tenemos en el primer panel a la *Sagrada familia*, en el segundo la *Piedad* y en el tercero la *Aparición de Cristo resucitado* ante la Virgen. Las figuras e mergen del espacio delimitado por el arco hacia a fuera, conformándose como un espacio arquitectónico real. Aparecen tres cartelas explicativas de la mano del

⁷⁶ Stoichita, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁷ El desdoblamiento operado por el encuadre de la imagen como marco de puerta hunde sus raíces en el arte de la Baja Edad Media. En la pintura flamenca del siglo XV este motivo alcanzó gran éxito, lo que hace de esta época, una vez más, una especie de inagotable depósito de soluciones espaciales que debemos tener en cuenta. (*Loc. cit*)

pequeño ángel, quien sostiene su vez la corona de la Virgen; estableciendo una tercera división de tamaños junto con las estatuillas “labradas” en piedra de las archivoltas. En el primer panel, la *Sagrada Familia* se encuentra en un interior; una gran tela los realza. En el tercer panel, la escena tiene un paisaje de fondo, que podemos ver a través de una puerta doble. Y por último, en el panel central el espacio se ha abierto casi en su totalidad, y vemos solamente dos columnas, que termina en arco que son a su vez un eco del arco principal. La cruz es ahora la que divide el espacio lejano, de la misma forma que la anterior puerta doble, dividía el paisaje anterior.

La rica tela que realza a *La Sagrada Familia* en este ejemplo, simboliza un espacio sagrado. Así también en *La Santísima Virgen de la Fuente* de Van Eyck hacia 1439 (fig. 22), tiene detrás suyo sostenida por dos ángeles, una tela ricamente bordada. A pesar de estar en un jardín con una fuentecilla, su jerarquía precisamente es aludida con la presencia de esta tela, espacio simbólico que enmarca a la Virgen completa incluso el suelo que pisa, otorgándole un espacio divino en la tierra. Conviirtiéndose en una especie de icono dentro de un jardín, imagen que si nosotros recortáramos, podríamos pensar que es un cuadro en sí mismo, ha no ser por la figura de la fuente que en primer plano, invade de pronto el espacio de la tela. Esta relación, de figuras encuadradas dentro de un espacio exterior, nos recuerda a las fotografías profesionales actuales, en que el fotógrafo utiliza una tela para dar a los personajes un espacio aislado uniforme. En el momento que tenemos la imagen que abarca el espacio delimitado y el *fuera de cuadro*, tendremos un cuadro dentro de un cuadro (la fotografía final) y lo que no hubiéramos podido ver de otra manera: el estudio o un exterior, que puede ser un paisaje. En el libro titulado *1000 familias*,⁷⁸ el fotógrafo Uwe Ommer presenta su obra, realizada desde África hasta América. Él ha tomado fotos precisamente de familias,

⁷⁸ Uwe Ommer, *1000 families, The Family Album of Planet Earth*, Taschen and UNICEF, Germany, 2000, 576 p.

numerosas o pequeñas; vemos a estas últimas sobre un fondo blanco o azul, no nos molestamos en pensar si fue por *photoshop*, o si las tomaron dentro o fuera de su casa; pero el mismo libro nos da la respuesta. En otras imágenes vemos el pequeño telón claro de fondo, a la familia delante y alrededor los escenarios más increíbles, desde Camerún hasta Canadá.

También de Jan van Eyck, la *Virgen del canciller Rolin* de 1435 (fig. 21), es un cuadro que está compuesto precisamente de manera que se incluye al espectador. Vemos en una habitación de cuerpo completo a la *Virgen y el niño*; ella está siendo coronada por un pequeño ángel. Enfrente suyo se encuentra el canciller Rolin en un reclinatorio a manera de orante, y de tamaño proporcional al de la Virgen. Al fondo, hay tres arcos alargados, a través de los cuales se abre ante la vista, la inmensidad de un paisaje con río. Fuera del espacio interior hay una terraza, donde se encuentran dos pequeños personajes ante una muralla mirando *más allá*, la muralla es el límite con el paisaje, y hace eco con un puente en el río que continúa nuestra mirada hacia el fondo de cuadro. Los espectadores son a su vez nuestro eco; y son espectadores de la naturaleza, como nosotros lo somos de la obra de arte a la que pertenecen.

La presencia de estas pequeñas figuras de espaldas dentro del cuadro de la Virgen del Canciller las veremos como el reflejo de las figuras principales de la obra, *Los esposos Arnolfini*, de Van Eyck, hacia 1434. En ésta los contrayentes están reflejados en un espejo convexo al fondo, se refleja además la habitación desde atrás: una ventana y dos personajes a través de una puerta. Lo que antes era la continuación espacial hacia atrás, lo es ahora hacia adelante por medio del reflejo; podemos ver dos ángulos del cuadro a pesar de ser una imagen bidimensional, característica antes negada a la pintura. El marco del espejo, cuenta en una narrativa circular, por medio de doce

medallones la *Pasión de Cristo*. El espacio del espejo engloba de manera continua el mundo real en el que está inserto, incluyendo aquello que no podemos ver en el cuadro, lo que pertenece ya al espacio del espectador real.^{XXV}

Por último, Hans Memling, en su *Virgen con el Niño*, hacia 1480 (fig. 24), incluye también un espejo convexo del lado izquierdo de la Virgen. En el cual se refleja junto con la figura de un orante (el que está en otro panel, pues es un díptico), ambas figuras están enmarcadas por dos ventanas que nos dejan ver el cielo, ventanas que corresponderían al espacio de frente de la Virgen. Dos ventanas más detrás de ella con vitrales, nos permiten a su vez ver una composición con un escudo y cuatro círculos narrando de forma repetida la creación de las plantas; y en otro vitral la historia de *San Miguel y el dragón*, y la de *San Cristóbal*. Nuevamente tanto las ventanas como el espejo funcionan como cuadro dentro del cuadro. Esta obra es una transición entre el retablo y el cuadro, al ser un díptico se conforma como el retablo por partes, pero cada vez se torna más como un cuadro, pareciéndose a *Los esposos Arnolfini*.

3.3. Iconos

En el mundo cristiano oriental se dará vida a los iconos, los que son importantes también con relación a la conformación del cuadro, pues son un espacio bidimensional determinado principalmente de culto, y serán de gran importancia en relación al concepto de la imagen como imagen meramente de culto o imagen meramente estética. El término *ikonopis* incluye el conjunto de la pintura religiosa, mural y portátil. En este caso me referiré a la portátil, precisamente porque se relaciona directamente con la conformación del cuadro.

La producción de iconos en la Europa oriental se extendió desde la fundación de Constantinopla hasta nuestros días, consolidándose como un estilo plástico definido

desde el imperio bizantino. Siendo una rama del arte cristiano, este estilo se caracteriza por la utilización de “superficies planas bidimensionales, fondos dorados, diseños en que se omitía la representación, formas abstractas y geométricas, y arabescos abigarrados”.⁷⁹ En occidente el arte cristiano se conformó como arte paleocristiano.⁸⁰

En el imperio Bizantino el poder radicaba en un emperador-autócrata que tenía poder absoluto, representaba a la vez el poder temporal como un César, y el religioso, como un patriarca. Los iconos se desarrollan en Oriente, cuando la Iglesia y el Imperio estaban en una lucha constante por el control de la representación de las imágenes religiosas. Esto dio como resultado la revolución iconoclasta, pues los emperadores utilizaron el rechazo a las imágenes religiosas básicamente como respuesta al creciente poder de la influencia que tenía la jerarquía eclesiástica. Al prohibirlas, le vetaba a la Iglesia la mejor herramienta de propagar su fe; afectándolos no sólo como propietarios de las imágenes, sino como sus fabricantes y custodios; pero sobre todo la vetaba del poder que dichas imágenes tenían como objetos sagrados. Era por tanto, una estrategia política que iba en contra de las imágenes religiosas y no contra las imágenes en general, la prohibición del culto a las imágenes no fue sino una de sus medidas de guerra. Por lo tanto, durante la revolución iconoclasta no se detuvo la creación de obras, sino que cambió de dirección, y al ganar la Iglesia el poder sobre las imágenes religiosas, se estableció definitivamente la producción de iconos para difundir la fe en lo privado. A partir de esta victoria de los monjes greco-ortodoxos, la producción de iconos se volverá tan conservadora que difícilmente se puede hallar una diferencia entre los iconos del siglo XVII a los del siglo XI; la técnica utilizada será heredada de siglo en siglo como una demostración de su victoria en la defensa de la representación religiosa de las imágenes.

⁷⁹ Fleming, *op.cit.*, p. 89.

⁸⁰ El cual retoma del arte romano los mosaicos en la bidimensión, y en la escultura algunas características naturalistas, y el uso de la tercera dimensión en sus figuras.

Los iconos que siguen a esta crisis iconoclasta son realizados en encáustica sobre madera, y se conforman como un género más místico que ornamental, son imágenes dedicadas a la invocación y al culto, que al ser para uso particular se desarrollaron de manera mucho más extensa en formas de representación de los distintos temas bíblicos que abarcaban. Entre los siglos IV y XI, podemos ver representados a los donantes de algunas obras, lo que nos habla de su carácter de posesión individual y particular. Los iconos eran imágenes que *sustituían* para los devotos, al santo o figura representada en su sentido más amplio, por lo que su carácter portátil se adaptaba para ser llevado de un lado a otro con su propietario. Fungiendo como símbolo mediador entre el mundo terrenal y el celestial, sin ser ídolos, son objetos *mágicos*.^{XXVI}

Resumiendo; diré que los iconos al ser portátiles, modifican notoriamente la concepción del cuadro; aunque no son vistos como obras de arte sino como la imagen religiosa *per se*; en el seguimiento de la historia del cuadro son de vital importancia, pues se han separado del muro, y quizá su sucesor más importante en el mundo occidental sean los retablos, que a su vez se convertirán en cuadros religiosos, y más tarde en cuadros independientes.

3.4. Diferenciación de tamaño y orantes.

La diferenciación de tamaño de las figuras y de elementos arquitectónicos tiene una importancia como separación de espacios simbólicos y espaciales. Cada espacio diferenciado será como un cuadro dentro del cuadro, o en su caso un recuadro. Los orantes son retratos de personas que insertadas en el cuadro, autentizan la fe que éstas profesaban a Dios, a la Virgen o a los santos correspondientes. Después este recurso fue utilizado como medio para insertar el retrato de quien fuera el mecenas de la obra,

manteniendo una presencia continua como espectadores y vivenciadores en la obra. Ilustraré ambos casos con algunos ejemplos de varias épocas.^{XXVII}

En una pintura mural del antiguo Egipto, vemos una escena de caza titulada *Los Pájaros* del siglo XV a.C. (fig. 3). La jerarquía de las figuras se da a través de la diferenciación de tamaños. El faraón de mayor tamaño cazando pájaros, una mujer de menor tamaño detrás suyo, y, finalmente una diminuta mujer está sentada debajo del faraón entre sus piernas. Cada figura contiene a su alrededor un espacio simbólico invisible que las separa de las demás y, las coloca en el lugar que les “corresponde”.

Ahora bien como ya hemos visto, la ordenación del espacio en el gótico, sobre todo en los retablos, los santos o personajes más importantes son de mayor tamaño y, los secundarios o los pasajes de la vida del santo se encuentran distribuidos en espacios más pequeños (predelas). Es así, que la diferenciación de tamaños funciona también para establecer jerarquías y dentro del discurso narrativo.

En un icono del siglo XVII de la Señora de Vladimir (fig. 17), vemos como los medallones diferencian a la virgen (de mayor tamaño) y a los demás personajes de la iglesia rusa (de menor tamaño). La composición ilustra *La Plantación del árbol del Estado Ruso*, el cual nace en un pequeño edificio de arquitectura oriental, y toda una muralla con torres sirve como base y a la vez como representación del mundo terrenal. Algunos personajes eclesiásticos —recordemos que los emperadores eran a la vez funcionarios de la Iglesia—, lo riegan en su base. A la derecha vemos el pequeño personaje de la reina con sus dos hijos, la descendencia; y a la izquierda un personaje lee los fundamentos del Estado. El gran árbol crece y en cada una de sus ramas emerge un medallón. Las ramas más altas del árbol tocan un espacio celestial donde dos arcángeles hacen honor a una pequeña figura de Dios entre las nubes. A diferencia del *Árbol de Jessé* donde los personajes eran los descendientes bíblicos de Adán y Eva, en

este árbol son los descendientes que por “designo divino” gobiernan el estado ruso. De nuevo la diferenciación de tamaños entre la Virgen y los demás personajes es jerárquica. Las dos escenas, la que se desarrolla en la tierra y la que se desarrolla en las nubes, están también espacialmente diferenciadas.

De Giotto, la obra *San Francisco recibiendo los Estigmas* de 1312 (fig. 18); es un retablo en el que la escena principal y la mayor se encuentra la figura del santo, con una rodilla en el piso y recibiendo los estigmas de Cristo. De menor tamaño son las pequeñas capillas, las montañas y los árboles —el fondo es sólo parte de la composición, y la figura humana es lo principal—, por lo que simbólicamente no importa la discordancia de tamaños. Debajo de esta escena tenemos tres recuadros (predelas) que nos hablan de la vida del Santo. Este tipo de composición tiene como función ilustrar al espectador, presentando ante él una secuencia casi cinematográfica de imágenes. Así, por medio de la diferenciación de tamaños se separa la escena principal de las demás que funcionan como partes aclaratorias.

En la *Virgen de la Pasión* de Carlo Crivelli del siglo XV (fig. 19); tenemos un caso distinto. Las escenas aclaratorias están dadas en el mismo espacio real que el de la figura principal, en lugar de estar dentro de una presella, a manera de miniaturas. La Virgen está detrás de una cornisa en primer plano, donde el Niño en tamaño natural es colocado parado en un cojín sobre un lienzo rojo. En dicha cornisa se desarrollan las escenas de *La Pasión* en menor tamaño. Del lado derecho de la cornisa hay tres personajes hincados (orantes) de menor tamaño alabando al niño, y, sosteniendo la corona de espinas y la cruz. Del lado izquierdo se desarrolla la escena del *Cristo en la columna* asediado por soldados. Anunciando la *Resurrección*, hay un gallo cantando sobre la columna. La Virgen se encuentra al centro de una estructura arquitectónica de tres arcos; dos de los cuales, uno tapiado atrás de la columna y otro abierto detrás de los

tres orantes, nos deja ver *más allá del cuadro*: un paisaje desdoblado en que vemos la *Crucifixión* a tiempo real, a diferencia de las dos escenas que están en la cornisa de forma simbólica, atemporales. La diferenciación de tamaños entre los personajes los coloca en dimensiones distintas pero en un mismo espacio “real” de representación, ya no están separados en predelas.

De Roger Van der Wayden me interesa un retablo magnífico del *Juicio Final* de 1450 (fig. 23). El retablo está conformado por nueve paneles, donde el central está ocupado por la figura del Salvador sentado sobre un arco dorado. El arco enmarca al Arcángel, quien con una balanza determina para que lado irán los resucitados, si hacia el izquierdo a las fauces del infierno o hacia el derecho, hacia la puerta del cielo. El espacio total está dividido en dos franjas: la que abarca la fuerza de Dios entre nubes doradas con unos *orantes* del mismo tamaño al de Dios y el Arcángel; y una segunda franja donde están los muertos saliendo de sus tumbas. Dos pequeños paneles colocados en la parte superior del panel central, contienen a cuatro ángeles que llevan los símbolos del martirio de Cristo, son de menor tamaño, al igual que cuatro ángeles que tocan las cornetas para resucitar a los muertos. En la segunda franja “celestial” por debajo de la franja antes descrita, vemos a todos los resucitados desnudos y de menor tamaño, saliendo de la tierra. En los platos de la balanza que sostiene el arcángel se encuentran dos personajes más pequeños proporcionales a ésta, que están siendo pesados. La balanza cae hacia la derecha, y cae también la aureola del personaje que está destinado al infierno. Los cuerpos o las almas se dividen, unos van hacia la salvación y otros a su condena. Es notable cómo la estructura, a diferencia de los retablos más antiguos que separaban de forma tajante las escenas o los personajes, casi puede considerarse un cuadro en si mismo, un todo continuado. Incluso, parte de las figuras traspasan los

marcos de los paneles para seguir en el siguiente; dando un movimiento que dirige nuestras miradas continuamente, desde la figura omnipotente hasta los ambos destinos.

En *La Virgen con el Niño*, conocida como Madona de Galtz del siglo XV; la Virgen está insertada en un gran trono, que es a la vez una estructura arquitectónica. Entre sus arcos y pequeñas ventanas se encuentran cuatro ángeles, uno de ellos nos mira introduciéndonos en la escena. Un personaje de mayor tamaño que los ángeles la corona. A un pequeño orante, en la parte baja del cuadro, le vemos solamente de la cintura para arriba, como si se saliera del cuadro perteneciente aún al espacio terrenal.

La pintura virreinal cuenta con ejemplos varios de orantes, que trascenderán de la alta alcurnia novohispana (que encargaba estos cuadros a los pintores de la época) a las clases bajas en forma de ex-votos, inspirados claramente en la pintura europea.^{XXVIII}

En un cuadro anónimo del siglo XVIII de *San Antonio*, tenemos al santo patrono representado tres veces. Una ocupando casi todo el espacio, y dos de menor tamaño en diferentes actitudes. La diferencia con los retablos estriba, en que los tres se encuentran en un mismo espacio, el recuadro está implícito en la diferenciación de tamaños. Francisco de León realiza una pintura, en el mismo siglo, de *Santa Rita de Casia* postrada ante la imagen de la *Crucifixión*. La santa no está presente en el acontecimiento, sino que ora ante un crucifijo, ante la imagen de Cristo; por lo que el orante en este caso es de mayor tamaño que el personaje divino. Esta diferenciación de tamaño en lo que vendría siendo un personaje *real* y un objeto de culto, lo podemos ver también en la primera imagen del libro de Toussaint,^{XXIX} del siglo XVI, en donde *San Francisco* coge —en un acto doliente—, entre sus manos un crucifijo con la figura de Jesús chorreante de sangre; la imagen se enriquece nominándola precisamente como imagen, al colocar un pequeño orante en la parte baja izquierda. El orante corresponde

en tamaño a la imagen de Cristo; mientras la imagen de San Francisco los protege a ambos.

La diferenciación de tamaños que hasta ahora hemos visto, está dada por una concepción simbólica de los personajes, de acuerdo a su jerarquía o para incluir escenas narrativas dentro de un espacio mayor. Ahora veremos un ejemplo de tamaños diferentes de personajes, en su sentido real.

De manera pintoresca, Doré, en sus ilustraciones del libro esencialmente pagano de Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*⁸¹ utiliza la diferenciación de tamaños. El libro narra las aventuras de una familia de gigantes inmersos en una sociedad de pequeñitos seres que vivían, vestían y actuaban de manera *pantagruélica*, esto es, en exceso (por sus proporciones para nosotros), término que se acuñó precisamente a partir de esta historia. En la ilustración del nacimiento del pequeño Gargantúa (el cual fue parido por la oreja de su madre) en que es levantado en brazos por una decena de mujeres que lo ven cariñosamente. El padre se inclina para verlo mejor, y la madre descansa en una gran cama. Lo sorprendente es ver a las dos figuras del primer plano, una mujer arrodillada a manera de orante y un perro (símbolo de la fidelidad), dirigidos hacia el recién nacido. (fig. 20)

Es así, como el recurso de la diferenciación de tamaño tendrá un desarrollo importante en la iconografía moderna; pensemos en el pequeño diablo y el pequeño ángel que asolan a Tribilín con sus discursos; o en la película de *Querida encogí a los niños*, o en el pequeño holograma de Darth Vader en el panel de control de la nave de uno de sus subalternos.

⁸¹ François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, ilust. Gustav Doré, EDIMAT, España, 2000.

3.5. Renacimiento: *composición por registros*.

Por la imposibilidad de reducir el Renacimiento a unas cuantas cuartillas, en esta tesis me abocaré al ejemplo de los murales del techo de la Capilla Sixtina, obra temprana de Miguel Ángel, compuesta por medio de registros, elemento paralelo del recuadro. Además, en esta obra se encuentran insertados cuadro-dentro-del-cuadro como falsos encajes y como medallones. Conformando como un estudio espacial, que contiene todas las variantes del cuadro utilizadas hasta entonces.

Los antecedentes del Renacimiento están marcados por enormes contradicciones filosóficas y espirituales. Ya para el siglo XIV el esquema de orden de la época gótica estaba en transición. El sistema económico, político y social, se modificó de manera radical con el descubrimiento de América, y surgieron diversas corrientes humanistas que influyeron en el arte. Al no ser un movimiento homogéneo, su alcance repercutió de una forma u otra en distintas zonas europeas. Sin embargo, es posible ubicar sus orígenes en el sur, particularmente en la península itálica. En esta región se empezó a recuperar el arte clásico, tendencia que, aunada a la influencia filosófica y religiosa de San Francisco de Asís, culminó con el nacimiento del Humanismo.⁸²

La obra de Giotto es un ejemplo trascendental de esta nueva visión, y lo es también en importancia del uso de nuevos recursos compositivos en la pintura; especialmente el uso de la perspectiva y de figuras en tercera dimensión, como en el fresco de la ventana-trampantojo que mencioné en el primer capítulo, con la que se “abre” la conformación del espacio. En esta etapa temprana del Renacimiento se conservaron algunos aspectos del medioevo, pero estaban ya en proceso muchas de las nuevas ideas características renacentistas. El antiguo simbolismo medieval va dejando camino a un naturalismo en la pintura, con un enfoque más terrenal. Así como se dio un

⁸² Estas grandes transformaciones desembocaron en una concepción dual del Creador y apareció en la mente de la gente de pueblo y en la obra de los pintores de la época un dios benigno y uno furioso a la vez.

cambio de los temas en las miniaturas góticas, se dejó paso a un naturalismo franciscano, y por último a un humanismo más científico para el siglo XV, orientado a su vez hacia lo clásico. Esta nueva actitud de observación a partir del mundo natural, desplaza a la antigua forma metafísica de un mundo sobrenatural, dando como resultado la representación de lo concreto sobre la representación de lo invisible.

La pintura de Giotto se desarrolló dentro del espíritu humanista franciscano, dando continuidad a la tradición de la escultura en relieve tan presente en el arte gótico y en los frescos romanos. En cambio, la pintura de Miguel Ángel está ya insertada en la cultura clasicista de la nueva etapa, que inicia desde el siglo XIV, cuando los artistas y escritores empezaron a tener acceso a los antiguos textos, otrora exclusivos de los monasterios.

En este periodo la influencia de los retratos realistas romanos se anuncia ya, y la expresión va tomando importancia. No será solamente ésta última —que existe también en las esculturas helenísticas de varios siglos atrás—, lo que retomen los artistas del Renacimiento, sino el vivo interés por los temas paganos, que podemos ver en la obra de Miguel Ángel.

Es así como el Clasicismo fue más una revaloración que un descubrimiento. Fue en este sentido que el cristianismo se reinterpretó en términos platónicos sin dejar al lado la religiosidad. Esta tensión es clara en la Capilla Sixtina, donde Miguel Ángel utilizó toda una concepción platónica en la composición, y deja entrever la profunda crisis religiosa y existencial que vivió ante esta nueva visión filosófica de la vida y del arte.

Al descubrirse América para los europeos, la noción de un nuevo espacio en la tierra se ve formalmente en el espacio plástico; en el nuevo ordenamiento espacial de las figuras dentro de un espacio más tangible; en la perspectiva atmosférica, la perspectiva

lineal,⁸³ y, en la aparición del escorzo. En esta nueva forma de componer el espacio se toma en cuenta el punto de vista del espectador, y se le da importancia a la relación que éste tiene con la obra, a tal punto que la obra gira a su alrededor.^{xxx} El cuadro tiene la misma idea del espacio, lo abarca en su totalidad. El cuadro deja fuera al mundo simbólico. “Al cerrar y perfeccionar su forma, el artista señala que fuera del cuadro no queda cosa alguna de importancia, y que en su totalidad puede ser captada de una sola mirada”.⁸⁴

Miguel Ángel crea en el techo de la Capilla Sixtina, entre 1508 y 1512, como en la pintura pompeyana falsos elementos arquitectónicos, y, como en la pintura paleocristiana, utiliza como espacios de composición todo el espacio incluidas las enjutas *reales*; pero, a diferencia de estos dos sistemas todo el espacio está compuesto de una manera general, como una obra completa en sí misma, perfectamente organizada, “concebida como composición orgánica, generada por un solo concepto unificador filosófico y un solo diseño artístico”.⁸⁵ Las frescos están realizadas en la bóveda de cañón de la capilla a 23 metros del piso, y con más de 585 metros cuadrados de superficie, según una filosofía neoplatónica de organización del universo, por medio de triángulos, círculos y cuadrados, consideradas como las formas “eternas que brindan pistas de la verdadera naturaleza del universo”.⁸⁶

La primera zona está constituida por las ocho enjutas triangulares y por cuatro enjutas a manera de pechinas de las esquinas. Las escenas representadas están circundadas por elementos arquitectónicos ficticios superpuestos en las formas arquitectónicas reales de la bóveda; un friso ornamentado encuadra las enjutas separando una escena de otra y unificando las pinturas con la arquitectura general del

⁸³ En la que todas las líneas convergen en un solo punto, el punto de vista del espectador.

⁸⁴ Fleming, *op. cit.*, p. 176.

⁸⁵ *Loc. cit.*

⁸⁶ *Loc. cit.*

edificio. Las enjutas también funcionan en su forma triangular como transición entre el techo y el resto del mural, que entra en su sostén vertical en el muro alto de la capilla.

En las cuatro enjutas de las esquinas están “los hombres y mujeres heroicos cuyas hazañas aseguraron la libertad temporal de su pueblo: la muerte de Goliat por la piedra arrojada por David [...]”.⁸⁷ Las ocho enjutas más pequeñas que están a lo largo de la bóveda contienen a personajes del Antiguo Testamento. Son escenas familiares, siempre de tres personajes (fig. 13). Debajo de estas enjutas, tenemos en forma de semicírculo las llamadas lunetas (fig. 14). Rodeando la parte superior de los ventanales alargados están sentados los ancestros de Cristo, separados por una placa con sus nombres en el centro de cada luneta. Enmarcados como están por el friso decorado y por un marco gris interior, los personajes se encuentran alojados en la arquitectura real de la luneta (incluso cuentan con una sombra en el espacio virtual que los contiene). Miguel Ángel juega con la realidad, y estos personajes se encuentran “realmente” en el espacio real y no en un espacio representativo como en las enjutas de las esquinas.

La segunda zona esta constituida por el espacio por fuera de las enjutas. Aquí Miguel Ángel insertará pequeñas figuras escultóricas-pintadas que se encuentran en las columnas falsas que encuadran las figuras, zona intermedia donde están “los profetas y sibilas paganas inspiradas, del Viejo Testamento, que supieron de lo divino y lo mediato entre el hombre y Dios”.⁸⁸ Estas figuras, son una transición tanto espiritual como espacial con la siguiente zona, esto es, la parte central donde se encuentra el *Génesis*. Todas las figuras de mayor tamaño que las que se encuentran en las enjutas, están insertas en una especie de trono-nicho conformado por elementos arquitectónicos perfectamente geometrizados, que nos recuerdan el uso del *trampantojo*, que como veremos en el siglo siguiente se utilizarán fuera de los muros, en los cuadros

⁸⁷ *Ibid.*, p.186

⁸⁸ *Loc. cit.*

propriadamente dichos. Detrás de cada profeta y sibila, un par de desnudos están encima de ellos para denotar la voluntad, y uno debajo que se encuentra a la vez en el espacio en forma de columna dejado por cada uno de las lunetas; el cual denota el cuerpo físico a la vez que sostienen una cartela con el nombre de cada sibila y profeta. Arriba de cada una de las columnas laterales que enmarcan a éstos últimos, que contienen *querubines (putti)* a manera de figuras esculpidas, están representados los desnudos (*ignudos*),⁸⁹ éstos enmarcan a su vez los paneles centrales de las escenas bíblicas.

En la zona central se conjuran tres elementos compositivos: los *recuadros* de las escenas bíblicas, los medallones y los *ignudos*. Éstos últimos sirven, como se dijo, de unión entre las sibilas y los profetas con los paneles centrales en forma de marco, que, junto con todas las figuras humanas con un movimiento extraordinario rompen con el geometrismo lineal de la composición completa, equilibrándola. Con ello se establece la secuencia narrativa y el significado filosófico.

La zona central está constituida por nueve paneles, cinco de los cuales están compuestos a modo de pseudoencastres (fig. 15) con algunos episodios del *Génesis* representados. Éstos son enmarcados por cuatro desnudos y dos medallones de “bronce” que representan también pasajes bíblicos del Antiguo testamento. Los medallones son importantes, pues, los círculos tenían un lugar especial en la concepción platónica. Los *ignudos*, que se encuentran en las esquinas de estas escenas, representan al cuerpo inmortal y están representados como “reales”, a diferencia de lo que sucede en cada uno de los recuadros, que en este caso funcionan como cuadros-dentro-del-cuadro. Asimismo, en contraposición de las otras cuatro escenas que ocupan todo el espacio del

⁸⁹ En la tradición cristiana estas figuras habrían sido representadas como ángeles, pero según la teoría platónica, personifican las facultades racionales de las sibilas y los profetas por las cuales el hombre se eleva hasta la contemplación de la verdad divina y puede salvar el abismo entre lo físico y lo espiritual, o entre las regiones terrena y celestial. (*Loc. Cit.*).

recuadro arquitectónico; estos recuadros están enmarcados por los desnudos, y en algunos puntos estos últimos interfieren en su espacio.

La composición del techo de la Capilla esta organizada, por consiguiente, por registros concadenados en un todo unificado, de acuerdo al espíritu renacentista. Por otro lado, la diferenciación de las figuras por medio de tamaño, es también una manera de fragmentar y organizar el espacio. La composición por registros está respaldada además por una concepción filosófica; más que por un orden meramente espacial.^{XXXI}

Ya hemos visto a través de los siglos, como la pintura mural ha utilizado la composición por registros como distribución espacial. En el antiguo Egipto este tipo de composición era utilizado en las tumbas, incluyendo al techo dividido en zonas geométricas. En la pintura pompeyana el sistema de registros es utilizado para separar las distintas escenas que se representan, pero de una manera más flexible, no tan estricta como en Egipto. Ya para la era paleocristiana, las imágenes son repartidas en el muro de la construcción en todos y cada una de las superficies dadas por los pasillos, intersecciones, cúpulas; evidenciando su separación con líneas oscuras, que pasarían después a los vitrales. También la pintura románica sigue los espacios arquitectónicos, y conformándose como un sistema de registro; cada escena está incrustada en una composición general, manteniendo su independencia. Más tarde, en los retablos se dará continuidad a esta separación espacial, en el sistema de compartimentos-estancos; será funcional en su narratividad como en las escenas bíblicas. Utilizando a la vez en la miniatura un excelente sistema de registros, para incluir personajes dentro de cuadros y óvalos alrededor de la figura principal. Y, por último en el Renacimiento la composición por registros se da dentro de todo un estudio filosófico y simbólico del espacio de representación.^{XXXII}

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

3.6. Reforma/Contrarreforma

Von Karlstandt es el autor intelectual en 1522 de la nueva crisis iconoclasta, la cual “señala la muerte (simbólica) de la antigua imagen y el nacimiento (también simbólico) de la nueva. La obra [...] supone una experiencia límite que plantea el estatus del cuadro en cuanto a objeto figurativo”.⁹⁰ Es este un momento clave para entender lo que consideramos *cuadro* en nuestros días, pues a partir de entonces éste se valida en el mundo occidental por sí mismo, y comienza un proceso de estudio de los artistas sobre la *pintura* a partir de la *pintura*.

Toda la nueva pintura *conceptual* flamenca está insertada dentro del proceso del conflicto que se entablaría entre los católicos romanos y los protestantes en la época de la Reforma y la Contrarreforma. Paralelamente los cambios económicos, políticos y sociales abren paso a una nueva tendencia capitalista. La burguesía nace como nueva clase de poder y establece una distinta forma de producción. Ocupará entonces el sitio de mecenazgo que antes tenían la Iglesia y la aristocracia. Las obras de arte se empezaron a hacer por encargo y los antiguos talleres colectivos y el artista, muchas veces anónimo, da paso al individualismo, con lo cual se establecieron nuevos cánones artísticos, tanto del artista como del comprador. Con la Reforma cesa la producción de imágenes para los recintos sagrados —pues la nueva ideología protestante las consideraba como una innecesaria forma de culto— desaparecen de forma paulatina los antiguos frescos monumentales que adornaban las Iglesias o los palacios, y fueron sustituidos por los cuadros, relegando a las imágenes al medio particular. La Contrarreforma llevada a cabo por la corriente católica apostólica, en respuesta a la negación de la imagen, la exalta y recupera así el poder de las imágenes para la propaganda, dando más tarde paso al nacimiento al abigarramiento del Barroco.^{XXXIII}

⁹⁰ Stoichita, *op. cit.*, p. 10.

La prohibición reformista se aplica a aquellas imágenes que se adoran como ídolos; pues de acuerdo con Lucero distorsionan el verdadero sentido de Dios, y la forma en que hay que seguir su doctrina, y no directamente con todas las imágenes. Lutero descontextualiza entonces a la pintura, cambiando su función de ídolo dentro de las Iglesias por la de obra de arte dentro de las casas; ya que “la imagen en sí es «materia muerta, no tiene ninguna fuerza propia: la contemplación / adoración es lo que la convierte en ídolo”.⁹¹

Otro de los factores que influyeron en el cambio de percepción de la pintura como obra de arte fue la aparición de la imprenta. La miniatura aristocrática perdió campo y fue sustituida por las artes gráficas, y no solamente por ser una forma más barata, sino por su carácter íntimo con el espectador, más afín al sentimiento de la nueva clase burguesa. Como resultado, la concepción de la obra de arte se vio modificada. Dentro del nuevo racionalismo burgués, la obra de arte se libera de su aura o carácter mágico, ya que ahora es sustituible por su reproducción mecánica.^{XXXIV}

La pintura flamenca de los siglos XVI-XVII es trascendente para la creación del concepto actual de *cuadro*, precisamente, por su preocupación por entender el alcance de la representación en una superficie creada por el hombre. A partir de este momento esta superficie se convierte en un espacio de reflexión autorreferencial. Es por eso, que los diferentes recursos como la ventana, el espejo, el mapa y el propio *cuadro* se convierten en símbolos que establecen un diálogo dentro de la pintura con el espectador, para definir en qué consiste su esencia. Al perder la imagen su valor mágico-religioso, al cambiar de contexto y verse de una manera distinta, es decir, como obra de arte, se empieza a cuestionar a la pintura por sí misma, sobre lo que significa como concepto y los alcances que tiene como significativo. Se toma entonces a la imagen como elemento básico de representación y estudio teórico-plástico. Este proceso de cambio de contexto

⁹¹ *Ibid.*, pp. 95- 96.

de las imágenes, da pie a una nueva postura del espectador, asimilando la imagen de manera diferente. El discurso plástico incluye de manera abundante al *cuadro dentro del cuadro* como recurso compositivo y conceptual.^{XXXV}

3.6.1. Nuevos Géneros

Los nuevos géneros que nacerán dentro de la evolución del *cuadro* como obra independiente, tales como el *Paisaje*, los *Bodegones*, las *Hornacinas*, las *Naturalezas Muertas*, y los *Vanitas*, serán importantes para entender su conformación.

Es relevante señalar que gracias a la apertura de la ventana en el *cuadro* hacia otro espacio, nace la concepción del *Paisaje*. Así, en la obra de la *Anunciación*, hacia 1432, retablo de Gante, de van Eyck “nace por primera vez, el motivo de la ventana con paisaje y el de la hornacina”,⁹² como elementos principales de una hoja de retablo. Estos paneles encierran en su espacio delimitado por los marcos, un “cuadro” representando a una ventana o a una hornacina; y aunque forman parte de un todo, esta diferenciación les da una importancia como nuevos elementos compositivos y simbólicos, que más tarde, se independizarían como géneros independientes.

Los *Bodegones* también en principio eran sólo una parte de la composición general de un cuadro. Los cuadros de Pieter Aertsen, segunda mitad del siglo XVI, son lo que en la actualidad conoceríamos como *bodegones*. Estos últimos se presentaban como el contenedor de lo que Stoichita llama la imagen desdoblada,⁹³ los *Bodegones* de esta época son lo que sería el *fuera de cuadro* de la imagen desdoblada, la que antiguamente sería la imagen principal. Cuando por ejemplo, una imagen bíblica toma un nuevo sentido al estar insertada en un espacio mayor —un interior con una

⁹² *Ibid.*, p. 44.

⁹³ La imagen desdoblada es la imagen insertada dentro del *cuadro* que sirve como un intertexto o nota, que relacionada con el *cuadro* en su totalidad, nos presenta una interpretación que el espectador tendrá que discernir.

naturaleza muerta simbólica— que nos ayudará a descifrar su relación con el pasaje bíblico presentado. Por lo tanto, el autor nos propone su visión de acuerdo a la imagen que inserta, y nosotros podremos interactuar con ella, tanto de manera simbólica como compositiva.

En la lectura de un cuadro es importante, para entender mejor su contexto y por lo tanto su significado, tener en cuenta el sitio para el que eran concebidos. Estos cuadros pre-bodegones eran realizados para tener en la cocina, por lo que eran diseñados como una continuación del espacio real que los contenía. Es por eso que se recurre al *trampantojo*; recurso que consiste en presentar las cosas por lo regular en tamaño natural “engañando” al ojo del espectador. En la actualidad estamos acostumbrados al encuadre parcial, por lo que ver elementos del *cuadro* cortados no nos parece extraño; sin embargo, en la obra de Aertsen tiene una razón de ser. Primeramente nos presenta la escena como continuación de la realidad, pero nos detiene para decirnos que lo que vemos (bodegón recortado) no lo es, es pintura. Y en segundo lugar, la escena que contemplamos al fondo es una continuidad de la representación, funciona como *cuadro-dentro-del-cuadro* y como sabemos como imagen desdoblada.

Otro género que trataría la *Naturaleza Muerta* como tema central son las *Hornacinas* de finales del siglo XV y primera mitad siglo XVI. En principio al igual que los *Bodegones*, no son cuadros independientes, no son *Naturalezas Muertas* sino que forman parte de una obra general, son tan sólo un apartado. No están inscritos en el espacio general de la pintura sino en la parte posterior de las tablas, que podían ser dípticos, relacionándose más con los *retablos* que con los *cuadros* propiamente dichos. Cuando la imagen principal era negada a la vista, aparecía la *Hornacina* simulando ser un espacio real en la pared, no una abertura o una ventana o un espacio interior, sino como un hueco, un hueco *realizado* en la pared real que contenía al cuadro, un

trampantojo. En las *Hornacinas* se representan por lo regular, *Naturalezas Muertas* y *Vanitas*, un *retrato* “muerto”. En contraposición, al otro lado se puede encontrar un *Retrato* “vivo”. Cuando las *Hornacinas* se conforman como *cuadros* independientes, nacen a su vez, los *Vanitas* y las *Naturalezas Muertas* como géneros.^{XXXVI}

Las *Naturalezas Muertas* se construyen como el “«aquí» de la pintura, el Paisaje, por el contrario, tiene su génesis como en el «allá» del cuadro. Para percibir un paisaje como tal es imprescindible respetar una premisa fundamental, la distancia”.⁹⁴ Si fue la *Hornacina* el espacio delimitado que dio nacimiento a la *Naturaleza Muerta*, la ventana fue el espacio delimitado que dio vida al *Paisaje* como género, transformando el exterior que es observado desde el interior. La ventana fragmenta el espacio interior al introducir en él el paisaje exterior, mientras el marco transforma el espacio de la naturaleza al quitarle su inmensidad. Los paisajes-ventana en la pintura flamenca serán incluidos siempre de manera directa con la estructura interior.

Dentro de un cuadro, la ventana o la puerta nos permitirán ver hacia un interior más profundo. Podemos entonces ver un interior por medio de una pared abierta por una puerta o ventana; conforme vayamos abriendo puertas, podremos ver hasta tres habitaciones contiguas. “La puerta es sólo un hiato en el seno del mundo de la cultura”,⁹⁵ y no con el mundo exterior-naturaleza como la ventana. La utilización de la imagen desdoblada —interrelacionada por un marco de alguna puerta, y a la vez encuadrada— tiene sus orígenes en la Baja Edad Media, cuando este recurso se utilizaba para integrar la tabla en el espacio arquitectónico en el que estaba incrustada.⁹⁶ Más tarde en la pintura flamenca del siglo XV, la utilización del encuadre-puerta, será ampliamente utilizado; invitando al espectador a un espacio antes inaccesible. Para el

⁹⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁶ Los marcos de los que hablo son una repetición pintada de elementos arquitectónicos o formales de la Iglesia o del retablo al que pertenecían.

siglo XVII la utilización de la puerta-encuadre “se convierte en un *topos* usado como método de autodefinición de la pintura de interior. La puerta pertenece, más que a la génesis de la pintura de interior, al momento de la meditación”⁹⁷ sobre sus elementos estructurales, funcionando en su forma tradicional de separación de dos espacios dentro de la misma imagen. A la vez que demuestra el interés de los artistas por definir los límites del espacio pictórico y su relación con los del espacio real, colocando al espectador desde el punto de vista donde el propio autor se encuentra.^{XXXVII}

3.6.2. Virgen con guirnalda y Gabinetes de Aficionados

La inserción de un espacio en otro no se limita a mera la representación, sino que se lleva a cabo de manera física. Stoichita nos dice que Rubens fue encargado en 1606 de adornar la Capilla Mayor de la Iglesia de Santa María en Vallicella, en donde sería reubicada la imagen milagrosa en fresco de la Madona. El pintor debió crear un espacio externo para celebrar a la Virgen y ubicarla en un contexto nuevo, donde se resaltara su importancia como reliquia. Este método de *encajar* (llamado encastre) una imagen antigua en una otra especialmente diseñada para ella viene desde el siglo XV, cuando las imágenes de pequeño formato se insertaban en un retablo para su veneración pública. El encastre del icono dentro de una representación de continua alabanza se convirtió en un ejemplo máximo del culto a las imágenes. El hecho de que se inserte de manera física al cuadro o icono religioso dentro de un muro, le da un sentido diferente al del cuadro-dentro-del-cuadro. Ya para el siglo XVII, el encastre de la Virgen se representa de forma ficticia, esto es, se pintan el cuadro y el espacio circundante a la vez.

En la realización de este encargo “Rubens se vio confrontado no sólo con el problema de lo antiguo y lo moderno, sino también con el de la imagen como objeto de

⁹⁷ *Ibid.*, p. 54.

veneración y el cuadro como medio de representación”.⁹⁸ Este nuevo planteamiento sobre el concepto de “imagen” y “cuadro” tendrá continuidad conceptual y cronológica en las tres *Virgenes con guirnaldas* que Rubens realizó de manera conjunta con Jan Brueghel. En la primera virgen se simula un montaje, la guirnalda rodea a la imagen de la virgen como si fuese un adorno. En la segunda, la imagen se convierte en un pseudo-encastre, pues la imagen tiene pintado el marco, y la guirnalda de flores contiene animales, que “demuestran” que estamos ante flores reales.⁹⁹ En este caso un ángel corona con una segunda guirnalda a la Virgen como si ésta fuese real, en su propia realidad espacial. De manera diferente, una tercera Virgen; una guirnalda de flores hará honor a la representación de ésta, coronando el cuadro donde se encuentra; representando una síntesis entre el cuadro *per se* y la imagen mística.^{xxxviii} En este ejemplo me interesa resaltar, la relación que existe entre encajar una imagen como *cuadro dentro del cuadro* e insertar un *recuadro* en la actualidad.

Dentro de este gran “análisis” de la representación nace un nuevo género: la representación de una colección de arte, es decir, los *Gabinetes de Aficionados*. La *Virgen con guirnalda*, será representada dentro este nuevo género en su coronación como imagen y, como una obra más de la colección. Llevándose a cabo una transición de la imagen como icono, a la imagen sagrada como *cuadro*; convirtiéndose dentro de estos gabinetes, en un cuadro dentro del cuadro dentro del cuadro (fig. 16).

Los *Gabinetes de Aficionados* o *quadreria* son la representación pictórica de un espacio que contextualiza a la vez varias imágenes que difieren de procedencia, estilo y mensaje. “Considerados también como imágenes formadas a partir de otras imágenes,

⁹⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁹⁹ Si el icono bizantino suele llevar un marco y hasta una funda de gran riqueza, en la pintura flamenca hallamos el icono o imagen piadosa rodeada, a guisa de marco, de una guirnalda de flores, suerte de naturalización y de verosimilización de las antiguas láureas. El ‘icono’ no se presenta ya un ‘ente real de devoción’, sino como un cuadro-objeto, ficticio, envuelto en pétalos y hojarascas ‘reales’ (Gallego, *op. cit.*, p. 80).

los gabinetes y las alegorías son los testimonios más complejos del triunfo de la teoría de la intertextualidad”.¹⁰⁰ Nacen a partir de la noción del peligro que significaba la destrucción de las imágenes, por parte de los artistas y filósofos de la época, como destrucción de la historia y a la vez la destrucción o el fin del arte. En este momento histórico nace una nueva teoría del arte de tendencia totalizadora, desembocando “en la formación de grandes sistemas mnemotécnicos del saber artístico”¹⁰¹ y por consiguiente “la aparición de la Historia del Arte”.¹⁰² Es decir, el ímpetu de recobrar la memoria, de no olvidar la historia. Aparecen entonces junto a los Gabinetes: los Estudios, las Colecciones y los catálogos.

Los *Gabinetes* más importantes de la época, como el de Teniers, simularán un macrocosmos del arte, en el que cada cuadro, objeto o personaje será un microcosmos; cada uno de los cuadros tendrá una interrelación con los demás y con el conjunto. Su conformación como serie o colección está dada por un proceso selectivo y combinatorio; por lo que en cada *Gabinete* dentro de la composición general podremos ver obras de la antigüedad clásica junto a obras de diversas escuelas y autores, dando diferentes significados con la finalidad de incluir el mundo artístico de la época. Stoichita nombra a las relaciones que se establecen entre las obras como *contextuales*:

[...] frente a otros tipo de relaciones contextuales corrientes en la historia del arte (ciclo de frescos, paneles de un retablo, etc.), la relación que se establece en el interior de una galería tiene la particularidad de que cada imagen (que desde su nacimiento es una entidad propia) tiene como «fondo» el conjunto de las demás obras y puede, a su vez, constituirse en «figura» para sumergirse después en el «fondo». Es posible igualmente establecer conexiones laterales y aislar en el seno de la serie secuencias formadas por dos, tres o más imágenes, lo que no disminuye la relación de base, es decir, la unicidad de la obra frente a la totalidad de la colección.¹⁰³

Los *Gabinetes de aficionados* nacen en una época en que las obras de arte pueden coleccionarse de una manera más sencilla, pues el *cuadro* era ya un objeto

¹⁰⁰ Stoichita, *op. cit.*, p. 90.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁰² *Loc. Cit.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 109.

transportable, se utiliza el lienzo más que la tabla. La generalización del pequeño formato ayuda para que las colecciones se conformen, y más tarde nazca la necesidad de pintarlas. Las paredes se convierten en una pared pintada pero de orden intercambiable, por lo que, en los *Gabinetes de Aficionados* veremos de acuerdo a la colocación de los cuadros, su presentación para iniciar un diálogo con el espectador: están presentados como espacios de exposición y de encuentro, en los que personajes reales o simbólicos establecen una pauta en conjunto con el contexto para que el espectador se introduzca en ellos, y participe de manera activa en la conversación que existe dentro del espacio. Todo está dispuesto para que el observador realice una lectura intertextual de la obra.^{XXXIX} El espectador irá leyendo obra por obra, como un microcosmos, una entidad en sí misma; luego las irá leyendo con las demás obras del conjunto, para después integrarlas en el contexto general del Gabinete y con los demás elementos que estén presentes, o viceversa; es una lectura abierta, pero continua, de una manera no lineal sino en fragmentos, que se tendrán que ver en conjunto.

Es difícil afirmar este encadenamiento de imágenes tiene un sentido alegórico. Creo más acertado atribuirles un sentido retórico. Me inclino a pensar que estas imágenes ilustran la idea de diversidad, tan apreciada por los humanistas de la época. Es una representación totalizadora del universo artístico.¹⁰⁴

Los *Gabinetes de aficionados* son un antecedente de los *polípticos* en la actualidad, los que pueden manejar cuadros con temas relacionados directamente, o de manera fortuita. Y en el que cada cuadro es independiente, pero que en conjunto forman un sistema.

3.7. Jan Vermeer y Diego Velázquez

A través de dos de los autores más importantes del siglo XVII, Vermeer y Velázquez, veremos como se continúa en su obra el análisis formal del espacio que se

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 130.

inició durante la revolución iconoclasta. Y la manera como tratan formalmente la importancia del *cuadro* como espacio de representación a través sus propios cuadros, utilizando los elementos afines al *cuadro*, tales como la ventana, el cuadro-dentro del cuadro, el espejo, el mapa, el encuadre, el marco y la puerta.

El mapa, el espejo y el cuadro, son “las tres superficies-representaciones que, proyectadas en las profundidades del campo pictórico, entablan, en el siglo XVII, un discurso intertextual, es decir, un diálogo dirigido al estatus mismo de la representación”,¹⁰⁵ funcionando como cuadros dentro del cuadro. El mapa, a diferencia de la pintura, está hecho a base de signos, es una superficie plana, y es por eso que al leerlo nuestra mirada ya no viaja más allá de la pared. La imagen reflejada en el espejo está en el mismo nivel de realidad que el espacio exterior en el que se encuentra, lo cual nos dará simplemente otro punto de visión del que tenemos en nuestra imagen bidimensional. El *cuadro* a su vez, será el intermedio entre los dos anteriores, ya que no es el reflejo directo de la realidad espacial ni es una superficie dibujada, sino que es una realidad paralela, simbólica, que contiene su propio espacio independiente al del *cuadro*; aunque sea su continuación, es una continuación externa. Sin embargo, en los tres casos se trata de objetos dentro del mismo espacio de representación de la escena, por lo que se convierten en cuadro-dentro-del cuadro y no en *recuadro*, el cual se colocaría en el espacio superficial del cuadro y no en su profundidad.^{XL}

El espejo será además el medio por el cual los pintores, retomaron el tema del autorretrato pintando, que ya estaba presente en la Edad Media, dando origen a todo un discurso conceptual de la acción de pintar y de la representación. Los pintores de este periodo integrarán a su vez el uso del espejo como espacio de inserción de una visión paralela a la general. Aunado a la revaloración del cuadro como elemento de representación del mundo visible, durante la Reforma, Lutero impulsó su uso cuando

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 167.

declaró estar “preparado a aceptar aquellas imágenes «donde se vean historias y las cosas como en un espejo»”.¹⁰⁶ El espejo fue utilizado por ende como afirmación absoluta, en contraparte de la pared blanca (tan apreciada en la Reforma) que es vista como negación absoluta, como negación de la imagen, o lo que es lo mismo la antiimagen, que nos quedará como importante legado en el arte moderno.

El espejo, con su capacidad de dejarnos ver el fuera de cuadro, o la parte trasera de lo que estamos viendo de frente, dará continuidad al estudio de los pintores del significado de la imagen-cuadro, y de la pintura; incluyéndose a sí mismo como el que pinta. Esto es, el autorretrato, que es en sí mismo, en sus orígenes la representación pictórica de la propia imagen reflejada en el espejo. “Bajo tal punto de vista, el autorretrato tiene siempre algo de “espejo dentro del cuadro”: un espejo que se avergüenza de su nombre”.¹⁰⁷ Cuando los pintores comienzan a pintar sus propios autorretratos, como cuadros autónomos, empiezan a experimentar con el acto de pintar. El espejo será el instrumento que nos permitirá ver su rostro mientras se pinta, y el cuadro-dentro-del-cuadro nos permitirá ver el producto de lo que pinta, en el preciso momento que el artista pinta.¹⁰⁸ Así como la pintura-imagen habla de su propia conformación con relación a la imagen real (de nuestro espacio físico); el pintor habla de sí mismo dentro de la pintura, se representa pintando lo que vemos al final como la acción de *pintar*.^{XLI}

Tanto Vermeer como Velázquez llevaron a su culminación el tema del pintor que *pinta* en sus obras más importantes. *El taller* y *Las Meninas*, respectivamente contendrán todos los recursos del discurso intertextual de la época, y serán un análisis de la representación pictórica y su soporte.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹⁰⁷ Gallego, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰⁸ La mayor afición de los hombres es hablar de sí mismos. Tendencia natural de cada oficio es aplicar su técnica a su buen nombre (*Ibid.*, p. 113)

3.7.1. Vermeer (1632-1675) *inmersiones*

La obra de Vermeer,^{XLII} como hemos visto, sigue la tradición de los *interiores* flamencos, siendo a su vez un hito indispensable en la historia de la pintura universal. Lo que más nos sorprende es su actualidad; pues la manera en que están compuestos sus cuadros no le son ajenos al más neófito. Los encuadres de las escenas nos podrían hacer pensar que ya había cámaras fotográficas en su época, y, efectivamente existía cuando menos su antecedente, la cámara oscura inventada en el siglo XVI.

En *El soldado y la muchacha que ríe* (fig. 26), un hombre nos da la espalda sentado en una silla; el brazo en escorzo y el gran sombrero negro sirven como *trampantojo* (casi podemos tocarlo) sin embargo ni él, ni la muchacha notan nuestra presencia, los vemos sin ser vistos. Vermeer era extremadamente cuidadoso al componer sus cuadros, su preocupación por la perspectiva le valió dar asombrosos efectos de profundidad en los interiores, ayudándose de los pisos y la posición de los muebles logró dar un sentido de tercera dimensión a las habitaciones. Una ventana abierta nos deja respirar el ambiente exterior y más allá al fondo, un gran mapa detiene nuestra vista en sus signos marítimos y letras que no alcanzamos a leer.

El taller, es una alegoría de la Pintura, en que esta última se inspira continuamente en su historia. El pintor pinta al pintor pintando precisamente a Clío, la musa de la Historia. En primer plano vemos el anverso de un tapiz que es corrido por una mano invisible, una silla introductoria nos coloca más cerca del cuadro de lo que se supondría que estamos como espectadores; un paso adentro y podremos sentarnos confortablemente; el piso a cuadros nos lleva hasta el banquillo donde un pintor (autorretrato quizá) pinta la modelo que se encuentra al fondo buscando la luz de la ventana que no vemos, pero que existe. El pintor apenas ha empezado el cuadro que está en el caballete. Su boina, el pincel y el *tiento*, nos demuestran que vemos la acción en

“tiempo real”. En el momento que el pintor deja de pintar, desaparece la escena completa.

La joven con un bello drapeado, con sus atributos en la mano y la corona de laurel en la cabeza, constituye el único modelo del futuro cuadro. Es un modelo en el taller, pero en el lienzo que se pinta se transformará en una personificación [...] la gran diferencia entre la obra de Vermeer y la de sus predecesores consiste en la condensación de la escenificación.¹⁰⁹

Tanto el tapiz frontal de la obra de Vermeer como el mapa del fondo, constituyen el límite del cuadro, sin embargo más allá del mapa está la pared blanca y más acá del cuadro, estamos nosotros. Stoichita nos dice que la función de la cortina ya no es el develar el cuadro, en la que ésta fungía como *trampantojo* haciéndonos creer que era real, mientras el cuadro mismo no lo era, sino que el autor la pinta como un objeto real dentro de su realidad pictórica. El *cuadro* no existe, si pensamos que la escena es la continuación de la realidad. Los cuadros que coloca Vermeer en sus interiores son a veces, solamente parte de la decoración de la habitación, y por ende elementos de composición del *cuadro*; pero otras veces funcionan como citas morales o históricas.^{XLIII} Estas citas trascenderán en *recuadros* en la obra contemporánea, las que a veces serán justificadas y otras fortuitas.

3.7.2. Velázquez (1599-1660) *desdoblamientos*

Diego Velázquez fue un pintor que utilizó el cuadro dentro del cuadro de manera magistral. En el cuadro *Cristo en Casa de Marta*, 1618-20 (fig. 27), tenemos de nuevo un desdoblamiento de imágenes. En este caso, la cita bíblica se inserta a manera de cuadro dentro del cuadro en un interior. En una cocina vemos a dos mujeres en primer plano detrás de una mesa, con un *bodegón*. Al fondo, la imagen desdoblada es el “cuadro” de la escena religiosa. El *bodegón* constituye los alimentos que la joven está

¹⁰⁹ Stoichita, *op. cit.*, p. 244.

por preparar por indicaciones de la vieja, que en su gesto nos señala la imagen del fondo, precisamente de *Cristo con Marta*. Ella, la joven, nos mira directamente a nosotros, estableciendo así una relación entre el espectador, su plano y el plano del fondo. A ciencia cierta no sabemos si el cuadro es un verdadero *cuadro*, una ventana o un espejo, lo que propone una distancia atemporal entre ambas escenas. A través de esta cita se invita a una lectura intertextual, de la que habla Stoichita, a través del cuadro en su conjunto.

Otro de los aspectos que llaman la atención en un cuadro de esta época, es que las figuras en primer plano están *bambochadas*,^{XLIV} es decir, no están en su totalidad, se nos presentan con un ligero acercamiento o *close-up*, las vemos de la cintura para arriba. Esta manera de presentarlas era muy criticada en su época. Y a pesar de que a través de la historia de la pintura vemos las imágenes recortadas por el marco del cuadro, o por recursos diversos como ventanas, el recorte del espacio se va a dar de manera más “natural” a partir del siglo XVII. Hoy día, lo podemos encuadrar de la manera más cotidiana con la cámara fotográfica o la computadora, pero entonces, la percepción que se tenía no era la misma.

Volveremos aquí sobre nuestros pasos y recorreremos algunos ejemplos de *Estudios de pintores*,¹¹⁰ que constituyen una clara continuidad de *Los Gabinetes de Aficionados*, y que son también antecedentes de la obra de *Las Meninas*, cuyo espacio es “un escenario que engloba, a la vez, la pintura vista como acto y presentación de las distintas modalidades de definición de la imagen por encuadre”.¹¹¹

En el primer *Gabinete de Aficionados* que realizarán Rubens y Brueghel, con tema central la *Alegoría de la vista* en 1617 (fig. 16), vemos varias imágenes desdobladas como un *Paisaje*, a través de un gran arco, por el que vemos edificios

¹¹⁰ Ejemplos incluidos por Stoichita.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 236.

externos; un espacio *Interior*, a través de una gran puerta que nos introduce en la continuación de la colección, en un cuarto más allá; la *Virgen de la guirnalda*, que es como sabemos, un cuadro dentro de un cuadro dentro de un cuadro. Tenemos también los muchos objetos, instrumentos, cuadros en el piso y en las paredes, y, el *Retrato de los archiduques*, cuya presencia virtual es importante en el contexto de la época de la Contrarreforma¹¹² con respecto a todo este análisis de la representación.

Hacia 1647, Teniers pintó un gabinete, ahora conocido por su nombre, el *Gabinete de Teniers*, en el que los personajes se encuentran en una actitud demostrativa de lo que contiene la galería, no hay ventanas; apenas podemos ver a través de una puerta entreabierta la continuación de la galería. El *cuadro* está constituido como una gran pared museística.^{XLV}

En el gabinete de Van der Geest, de 1628; un gran número de personas celebran un acontecimiento; los archiduques *han salido* del cuadro, y se encuentran ahora, entre un gran número de personas importantes de la época y relacionados a un cuadro específico alrededor del que se dialoga. Un personaje que nos mira (incluyéndonos) desde la puerta, se encuentra entre el umbral del interior del gabinete y el exterior.

Recordemos que a la par de los *Gabinetes de Aficionados*, se desarrolló un interés por parte de los artistas de representar su oficio, la acción de pintar con el estudio como contexto. Otros dos ejemplos nos ayudarán a entender a la pintura de *Las Meninas*, dentro de esta tradición pictórica. El primero de Rembrandt, se trata de *El pintor y su estudio* de 1628, un autorretrato del artista pintando, o mejor dicho, deteniéndose un momento y tomando distancia para ver su obra, que a nosotros nos está vedada. Compuesto en diagonal, que va de derecha a izquierda, comienza con la parte posterior del caballete sosteniendo a un gran cuadro, a la altura de un muro, el cuarto se

¹¹² Serán los representantes de la rama católico apostólica frente a los protestantes.

hunde hacia el fondo, y a esa distancia está Rembrandt en diagonal, delante de una mesa de trabajo en el extremo izquierdo está

El reverso del cuadro es un anticuadro, una antipintura. En tanto que objeto representado en pintura, reviste paradójicamente indudables cualidades plásticas [...] Rembrandt ha conseguido hacer de esta superficie anicónica (antiicónica) el centro de la imagen. El pintor ha creado así una imagen que tiene como tema la inaccesibilidad de la imagen.¹¹³

La imposibilidad de ver el cuadro que el pintor pinta y a su autor, conllevará distintas formas de representación, como la utilización de una tercera persona. En el caso de *El taller* de Joos van Craesbeeck, 1630, el pintor presenta al cuadro representado con una escena diferente al del cuadro final. Así también, Jan Miese Moleanaer en *Escena de taller*, 1631 (fig. 25), nos presenta el estudio del pintor en el momento que los modelos descansan, han tomado distintas posiciones de las que vemos en el *cuadro* que está en proceso en el caballete. El banco de trabajo está vacío y podemos ver al propio pintor dentro de la escena —que ahora sirve de modelo al pintor final— volteando hacia el espacio *fuera de cuadro* con una paleta en la mano. Con esta mirada nos incluye en el espacio del cuadro. Como un reflejo del *más acá* (donde nos encontramos nosotros), se abre una puerta donde se ve un caballete con un lienzo. Por tanto tenemos cuatro espacios distintos: el cuadro-dentro-del-cuadro, es decir como representación; la puerta, hacia otro espacio interior; un mapa, un espacio plano; y una ventana como espacio lumínico. Todos estos espacios dentro del espacio del cuadro que vemos, se multiplican al colocar el *cuadro* final en un interior.^{XLVI}

Tanto los *Gabinetes de Aficionados* como los *Estudios del pintor*, son sistemas de imágenes que se “recrean” continuamente en la esencia, la función y el significado tanto del arte como del cuadro, y sus componentes formales. Dentro de este discurso filosófico y plástico nacen *Las Meninas* de Velázquez. En esta obra, como en los *Gabinetes de Aficionados*, nos encontramos ante un gran cuarto, el estudio del pintor.

¹¹³ *Ibid.*, p. 228.

Las pinturas de la colección han pasado a último término, apenas las vemos oscuras en la pared del lado derecho, y al fondo en la pared se encuentra un espejo, una puerta abierta y una cerrada. En el primer plano tenemos a la infanta Margarita con su séquito y el gran lienzo de espaldas que pinta el autor, y del que podemos ver solamente una franja. El cuarto está tratado como en *Alegoría de la vista*, como un gran cubo en el que se ve el techo, recurso que nos compenetra en la estancia de manera más efectiva, y que nos invita junto con la mirada del pintor, la infanta, una Meninas, una enana, y más allá de la puerta con el personaje que voltea, a formar parte de la escena. El *cuadro* que otrora incluía a los archiduques, está dado por el espejo del fondo, en el que están Felipe IV y su esposa enmarcados por el *reflejo* de una cortina. Una cortina *real* que el personaje del fondo sostiene, alude al uso de este recurso como presentación de la obra pictórica a través de la historia de la pintura, y, es trasladada desde el primer plano al último. El gran lienzo ocupa ahora el lugar de la cortina tradicional en el primer plano. Muchas teorías hay sobre esta obra, pero lo que en realidad parece es que el reflejo de los reyes en el espejo, es en realidad lo que Velázquez ha pintado en el *cuadro* oculto; realizando un *recuadro* del mismo, un *encuadre* de una pintura inexistente.^{XLVII}

Somos únicamente nosotros los que estamos de este lado de la obra, fuera de cuadro, por lo que *Las Meninas* ha estado complementada miles de veces de acuerdo a sus espectadores de distintas épocas y al escenario en el que se encontrará. Una verdadera visión del pasado en el presente continuo; el cuadro en sí es un *trampantojo*.

- I **Cuadro** (del lat. *quadrus*) adj. cuadrado de superficie plana cerrada de cuatro rectas iguales que forman cuatro ángulos rectos. Lienzo, lámina, etc., de pintura. (Diccionario. De la lengua española, tomo 1, p. 605).
- II R. Wedewer, El concepto de cuadro, 1973, p. 103.
- III P. Azara, Imagen de lo invisible, 1992, p. 45, 152-165.
- IV J. Gallego, El cuadro dentro del cuadro, 1991, pp. 81-86. / P. Azara, Imagen de lo invisible, 1992, p. 113.
- V J. Gallego, *op. cit.*, pp. 87-89.
- VI J. Gallego, *op. cit.*, pp. 114-115. / V. I. Stoichita, La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea, 2000, pp. 176-187.
- VII **Recuadro. m.** Compartimento o división en forma de cuadro o cuadrilongo, en un muro o en otra superficie. 2 En los periódicos, espacio encerrado por líneas para hacer resaltar la noticia. (Diccionario. De la lengua española, tomo 2, p. 1745).
- VIII U. Eco, El nombre de de la rosa, 1993, 467 pp.
- IX A. Hauser, Historia social de la literatura y el arte, t. I, 1994, pp. 13-16. / M. Lazega, La historia de la pintura, "Fuentes de la pintura", t. 1, pp- 13-17.
- X J. Gallego., *op. cit.*, pp. 11-12, 23.
- XI W. Fleming, Arte, música e ideas, 1971, pp. 8-9. / R. Gubern, Del bisonte a la realidad virtual, 1999, p. 28. / R. Boulanger, Historia de la pintura, "La pintura egipcia", t. 1, 1989, p. 119.
- XII G. Gassiot-Talabot, Historia de la pintura "La pintura romana", t. 1, 1989, pp. 179-181.
- XIII J. Bell, ¿Qué es la pintura?: Representación y arte moderno, 2001, pp. 34-56.
- XIV J. Bell, *op. cit.*, p. 35. / V. I. Stoichita, *op. cit.*, 34-37, 41, 252-262.
- XV M. T. Coullery, La historia de la pintura, "La pintura japonesa", t. 1, 1989, p. 71.
- XVI *Ibid.*, pp. 73-75.
- XVII *Ibid.*, pp. 84-90.
- * *Loc cit.*
- * J. Eracle, Historia de la pintura, "La pintura india", t. 1, 1989, p. 101.
- XVIII *Ibid.*, pp. 101-106.
- XIX J. Eracle, Historia de la pintura, "La pintura islámica", t. 1, 1989, pp. 107-115.
- XX W. Fleming, *op. cit.*, pp. 50, 83-89, 93 / G. Gassiot-Talabot, La historia de la pintura, "La pintura paleocristiana", 1989, pp. 199-209.
- XXI W. Fleming., *op. cit.*
- XXII D. M. Gill, "Illuminated Manuscripts", 1996. / A. Hauser, *op. cit.*, pp. 183-216. / W. Fleming, *op. cit.*, pp. 95-108. / J. Pichard, La historia de la pintura, "La pintura románica", t.2, 1989, pp. 235-276.
- XXIII M. Hérubel, La historia pintura, "La pintura gótica", t. 2 / W. Fleming, *op. cit.*, p. 140. / A. Hauser, *op. cit.*, p. 329.
- XXIV A. Hauser, *op. cit.*, p. 329. / P. Azara, *op. cit.*, p. 107, 159-165, 180.
- XXV V. I. Stoichita, *op. cit.*, pp. 44-54.
- XXVI J. Gallego, *op. cit.*, p. 80. / A. Hauser, *op. cit.*, t. 1, pp. 169-181. / W. Fleming, *op. cit.*, pp. 89-93, 213-218. / P. Azara, *op. cit.*, pp. 56-58.
- XXVII V. I. Stoichita, *op. cit.*, pp. 45-48.
- XXVIII Manuel Payno, Los Bandidos del Río Frío, 1977, p. 196.

"—Lo que debía usted hacer, señor licenciado, antes que otra cosa,- le dijo Cecilia, sin darse por recibida del ardiente beso- es mandar hacer dos milagritos de plata y un retablo para colocarlos en la capilla del Señor del Sacro Monte, pues a él me encomendé y él nos ha salvado enviándonos a Jacinto con su chalupa y después la canoa de Sabás Trujano. Creía que ya el frío del agua me entraba a los huesos con todo y que están cubiertos de buena carne, -y Cecilia mostró al licenciado su otro brazo desnudo—.

Un cuarto de hora más y usted y yo nos vamos al fondo abrazaditos como marido y mujer.

—Corre a mi cuenta. A mi vuelta a México mandaré a pintar un cuadro en la Academia de San Carlos, y tú estarás allí retratada en miniatura; ya arreglaremos eso. Los milagritos representarán uno a ti y otro a mí, hincados de rodillas implorando con las dos manos juntas el auxilio del Señor del Sacro Monte; así se usan y así los mandaré hacer al platero Martínez, y a ti te regalaré no se qué, porque quiero regalarte hasta la camisa—."

-
- XXIX M. Toussaint, La Pintura Colonial, UNAM, 1965.
XXX W. Fleming, *op. cit.*, 173-176.
XXXI *Ibid.*, 149-186. / A. Hauser, *op. cit.* / Michelangelo and Raphael...in the Vatican, 1994.
XXXII Gallego, *op. cit.*, pp 56-71.
XXXIII Hauser, *op. cit.*, t. I. pp. 318-322.
XXXIV *Ibid.*, pp. 330-331.
XXXV V. I. Stoichita, *op. cit.*, pp. 95-99.
XXXVI *Ibid.*, pp. 41-44.
XXXVII *Ibid.*, pp. 51-59.
XXXVIII *Ibid.*, pp. 75-83. / A. Hauser, *op. cit.*, pp 322-27.
XXXIX *Ibid.*, pp. 89-90.
XL *Ibid.*, pp. 195.
XLI *Ibid.*, pp. 176-180. / J. Gallego, *op. cit.*, pp. 95-101.
XLII M. Bailey, *VerMer*, 1995.
XLIII V. I. Stoichita, *op. cit.*, pp. 160-162.
XLIV *Ibid.*, p. 20. / R. Wedewer, *op. cit.*, p. 135.
XLV *Ibid.*, 86-92. / J. Gallego, *op. cit.*, p. 1135.
XLVI *Ibid.*, pp. 222-232.
XLVII V. I. Stoichita, *op. cit.*, pp. 235-250. / J. Gallego, *op. cit.*, pp. 153-171.

Cuarto capítulo

Arte Moderno

Cuarto capítulo **Arte Moderno**

4.1 **Cubismo**

Después de la pintura “conceptual” del siglo XVII, no fue sino hasta el siglo XIX cuando se comienza a dar un cambio importante en el manejo espacial del plano bidimensional. El concepto del tiempo fue renovado por la plasmación de un instante en la fotografía, el *punto de vista* se amplía a través del descubrimiento de los artistas europeos de la pintura oriental, lo que llevará a los pintores a tener la curiosidad de abocar sus preocupaciones formales en otra dirección. Con el *Impresionismo* el espacio pictórico se fragmentó en luz, en pequeñas pinceladas que nos darían una sensación de atmósfera lumínica. La imagen representada poco a poco se irá acercando a la superficie del *cuadro*. El Impresionismo y el postimpresionismo serán los antecesores directos del Cubismo, movimiento que funge como parteaguas en la concepción del espacio bidimensional, en que la “ventana” pasó a ser “plano”.

Cézanne, pintor postimpresionista, abrió una línea de investigación espacial que se bifurcaría, por un lado, en la plasmación de los objetos a manera de planos interrelacionados, apartándose de la profundidad del *cuadro*. Y, por el otro, en su interés por aprehender los objetos en su “independencia y plenitud del volumen”,¹¹⁴ que Picasso y Braque llevarían después por la senda del *Cubismo*.

El *Cubismo* fue un arte ante todo formalista; una reflexión de la representación en el plano bidimensional, y de los valores plásticos, esencialmente del volumen; sin dejar de ser una pintura figurativa. La representación de los objetos se estiliza para ser representados de manera simbólica y se busca captar la integridad de éstos, al aprehender los objetos desde varios ángulos o puntos de vista. Vemos los rostros, por ejemplo, con elementos continuados, sus diferentes ángulos: la nariz de perfil, el ojo de

¹¹⁴ Bell, *op. cit.*, p. 80.

frente.¹¹⁵ Este nuevo método conlleva una contradicción, pues a pesar de que somos capaces de ver las formas de una manera envolvente, la propia pintura nos evidencia que las formas están insertadas en un plano bidimensional;¹¹⁶ la pintura cubista finalmente se constituye de planos continuados; quitándole al cuadro la antigua concepción de *ventana*.

En la primera etapa de la pintura cubista conocida como “fase analítica”, la pintura de Braque fue influida por la de Cézanne; y la de Picasso por otros factores, primordialmente por la escultura esquemática africana. En una segunda fase del Cubismo conocida como “fase sintética”, surgió el *collage* como técnica artística. Braque llevó a la pintura a consolidarse en un sólo plano siguiendo los fundamentos de Cézanne. En sus paisajes, por ejemplo, todas las formas, se acercan al primer plano sin distinción de profundidad. En su intención se invitaba a “tocar” visualmente al plano pictórico.

Al final de la fase analítica, el *Cubismo* se mantuvo en un momento de conformación, a veces difícil de leer. El antiguo espejo se ha roto, los diversos puntos de vista que nos ofrecen del objeto, están tan alejados de éste que es difícil reconocer concretamente lo que vemos. En términos de Julián Bell, es un arte definitivo de mezcla, provocación y negación.

En Braque es más fácil distinguir los nuevos métodos del movimiento (ya en sus *Paisajes* las formas y los espacios quedaban entre éstas y junto con ellas se colocaban en primer plano, como si estuviese hecho a partir de papeles recortados). Hacia finales de 1909, comienza a hacer *Naturaleza Muerta*; incluye entonces dentro de los cuadros

¹¹⁵ Durante quinientos años, desde que empezara el Renacimiento italiano, los artistas se habían guiado por los principios de la perspectiva matemática o científica, según la cual el artista contemplaba a su modelo desde un punto de vista único e inmóvil. Aquí es como si Picasso hubiera girado 180° alrededor de su modelo y hubiera sintetizado sus impresiones en una sola imagen. (Holding John. Conceptos de arte moderno. “Pintura cubista”, comp. Nikos Stangos, Alianza forma, Barcelona, p. 48)

¹¹⁶ Se trata de un proyecto virtualmente imposible sobre el plano único de un lienzo; de ahí la fragmentación y factura de la imagen cubista. (*Loc. Cit.*)

elementos reconocibles como “instrumentos musicales, copas, abanicos, periódicos”,¹¹⁷ los que nos llevan a identificarlos inmediatamente. Estos elementos nos dan una pista de la forma representada en relación con el tema; más tarde letras y palabras serán relacionadas con un contexto. A partir de estas “citas”, que nos introducen en la obra, nace un elemento compositivo esencial para el movimiento y para la concepción actual del espacio de representación. Según el propio Braque, este nuevo proceso de citas permitía, sin imitar, una representación simbólica.

A partir de 1912, ambos pintores introducen en sus lienzos objetos materiales como elementos formales: pedazos de periódico, cajetillas de cigarros, franjas de papel; dando nacimiento formal del *Collage* en el arte. Estas imágenes no pictóricas, tomadas del mundo real, que nunca antes habían sido consideradas dentro del ámbito del arte, fueron usadas como elementos de composición. También incluyeron reproducciones mecánicas de las antiguas obras de la tradición pictórica, y las utilizaron como si fuesen un recorte más de periódico.¹ Juan Gris, introdujo en un bodegón de 1913, titulado *Guitarra*, una de estas reproducciones que resalta por su ilusionismo plástico dentro del plano cubista. Lo formal es lo que interesa al autor y no el significado de la inserción, tanto que, en una carta dirigida a Kahnweiler del mismo año, hablando de un *bodegón* similar; le comenta: “Cuando el señor Brenner posea el cuadro, queda en libertad para sustituir el grabado por cualquier otra cosa, incluso su propio retrato, si así lo desea. Esto influirá en el cuadro tanto como la elección del marco. No afectará la calidad intrínseca”,¹¹⁸ denostando la nueva visión del arte. En el caso de las *citas* de otros autores, se dio de manera diferente posteriormente, con la reinterpretación de antiguas obras, como el propio Picasso con *Las meninas*.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹¹⁸ Daniel H. Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son oeuvre, ses écrits*, citado por Herta Wescher. *La historia del collage : Del Cubismo a la actualidad*. p. 28.

En el *Cubismo*, esta inserción de imágenes-objeto se ajustaba al carácter sin profundidad de su nuevo plano de representación. Al insertar nuevos elementos se jugaba continuamente con la dualidad de la materia y su representación, por ejemplo, un violín no de madera sino de papel periódico. Con ello había nacido la posibilidad de utilizar cualquier imagen, incluso ambigua, para insertarla dentro de otra. Lo que nos llevará irremediabilmente a la utilización del *recuadro* en la imagen bidimensional.

Vemos recuadros de manera clara en la composición ovalada cubista de Braque, *Vaso y Violín* de 1913-14. La composición del fondo es monocroma, líneas y sombras degradadas, nos parecen el boceto de un cuadro cubista anterior. De repente sobresalen varios *recuadros*, unos imitando madera¹¹⁹ y otros en blanco, estos últimos se sobreponen a los de “madera”. El dibujo segmentado del instrumento abarca varias zonas dentro y fuera de dichos recuadros; dos toques de color están dados en dos pequeños recuadros más pequeños y a su vez perfectamente diferenciados del fondo. En el caso de *Le Quotidien* de 1912 (fig. 28), Braque utiliza papeles encolados, trozos de papel periódico o cualquier otro papel impreso. Haciendo alusión al título del periódico que el artista utiliza como tema y objeto del cuadro; vemos trozos del diario, una pipa recortada con el mismo material, unas gafas y otros elementos. La diferencia entre ambas pinturas, es que la primera es un collage de planos pictóricos y la segunda un *collage* material. La posibilidad se ha abierto y a continuación ambos recursos serán utilizados por los artistas; el *recuadro* será un nuevo elemento compositivo en el plano pictórico moderno, como *collage* real o pintado.

Picasso nos ilustra con dos ejemplos el proceso del collage como resolución espacial del *Cubismo*. *Vaso, Botella de Vino y Periódico sobre una mesa*, y, *Purgativo*, ambos de 1914. En *Vaso, botella...* los trozos de papel han sido recortados de manera

¹¹⁹ Este es el caso de los primeros ensayos de Braque en los que con un peine especial imitaba la textura de la madera sobre el pigmento fresco.

asimétrica, unos reales (periódico, etiquetas) y otros dibujados (trozos de colores subrayados por líneas dibujadas alusivas al objeto) sobre un fondo blanco estructurado totalmente con dibujo geométrico. A diferencia de *Periódico...* que está compuesto casi en su totalidad por recortes, el dibujo sirve para sombrear un poco e incluir algunas direcciones. El uso directo del pincel no existe, el artista ha transformado el material ya existente, complementado y ordenado en una superficie. La noción de *cuadro* es otra.

A partir del *Cubismo* y de la nueva constitución del espacio que éste propone nacerán varios movimientos; los llamados *Ismos* del siglo XX. Veremos así como la fragmentación del espacio pictórico que estableció el *Cubismo* irá tomando distintas sendas, desde el *Dadaísmo* hasta el *Expresionismo abstracto*.

4.2. Otros ismos

El *Purismo* fue un movimiento que tendió hacia lo abstracto, entendiendo el término como aquella pintura que se ha alejado del mundo natural. Sus fundadores Osenfant y Jeanneret, estaban en contra del “romanticismo del *Cubismo*; su aspecto decorativo y su carencia de rigor”.¹²⁰ La solución que ellos veían para evitar estos aspectos “negativos”, era *crear* cual máquina (se vivían tiempos de guerra y mecanización) para que la obra se realizara en el menor tiempo posible, y dejar así a un lado la incertidumbre del proceso creativo. Así el *cuadro* como obra final se apegaría a su idea primigenia y no se modificaría en el transcurso de su producción. A pesar de sus principios, el *Purismo* tuvo menos fuerza y acabó siendo más decorativo que el *Cubismo*; pero, había nacido una nueva noción de la creación de la obra plástica ligada a la producción mecánica.

El *Orfismo* fue un movimiento mucho más concreto que el anterior; artistas como Delaunay, Léger, Duchamp, Picabia y Kupka, herederos del *Cubismo*, trazarían la

¹²⁰ Jean Pierre. *Historia de la Pintura*. “El *Cubismo*”, t.4, *op. cit.*, p. 706.

nueva senda del arte moderno. Interesados a su vez, como en el caso de los cubistas, de incluir el tiempo en sus obras y apegados a las nuevas corrientes en que científicos, filósofos y poetas conformaban una nueva visión del universo, representaron al círculo como símbolo místico de este nuevo mundo en movimiento. La simultaneidad de ver varios fragmentos de realidad, llevaron a los orfistas a la representación de elementos individuales de una manera mucho más analítica. Consideraban que la modernidad en su complejidad no permitía abarcarlo todo y, a diferencia de los cubistas representan en sus cuadros más conceptos y emociones que objetos, apoyándose en el color y en la forma.^{II}

Delaunay había desarrollado su pintura siguiendo las enseñanzas de Cezanne y del *Cubismo analítico*; construyendo el espacio por medio del color. En *Ventanas simultáneas* de 1912, un magnífico ejemplo de como la *ventana* tradicional y su relación con el *cuadro* pasó a ser una relación con la *pintura* (como materia). Por el título podemos deducir que son dos ventanas simultáneas o paralelas, una dentro de otra o mejor dicho una *sobre* otra. Todas las figuras de color, están compuestas en forma continuada en las dos ventanas, de hecho, cuatro líneas diagonales unen sus respectivos vértices, confundiéndonos; de repente lo podemos ver como un cuadro enmarcado, en que la pintura lo ha abarcado en su totalidad. Pero ya no es esencialmente el *cuadro dentro del cuadro* al que estamos acostumbrados, sino que es un plano *sobre* otro, y en este caso específico una ventana sobre otra: un *recuadro*.

En general, las obras que se consideran dentro del *Orfismo* se apegarán a lo abstracto: formas planas, estructuradas como fragmentos perfectamente diferenciados. Para los orfistas la pintura era el medio para la conformación de su existencia, y creaban los cuadros para crear conciencia en los espectadores, proporcionándole un espacio distinto de reflexión.^{III}

Las obras de Léger, Picabia y Duchamp se pueden considerar como antecedentes directos del *Futurismo*. El espíritu dinámico de Léger, anuncia ya uno de los intereses fundamentales de esta nueva tendencia. Picabia, por su parte realizó cuadros abstractos basados en el movimiento de la danza. En *Udnie* de 1913, cuadro de grandes proporciones (3 metros por lado), una asombrosa libertad de formas ondulantes, constituidas en planos de color moldea la forma de la danza; más como concepto que como idea. El dinamismo está dado por el tratamiento del color y la profundidad de la composición; el objeto ha desaparecido.

El *Futurismo*, en su afán de captar la velocidad en una época de nuevos inventos tecnológicos, fue un movimiento que rechazó al pasado y proclamó el presente como lo único válido; sin embargo tuvo tres influencias básicas. Primeramente tomó la forma de dividir los colores en el plano que utilizaba el *Puntillismo*; en segundo lugar siguió las nuevas “reglas” del *Cubismo* para darle una forma plástica más concreta a sus ideas. Y, por último, la influencia de la fotografía de alta velocidad, en que se pueden ver varias tomas en una misma imagen de una figura humana en movimiento, tomadas por Muybridge y Marey a finales del XIX. El *Futurismo* utilizó esta sucesión de imágenes en un mismo plano carentes de volumen.

A partir del divisionismo cromático del *Puntillismo*, Balla pinta *Las Manos del Violinista* en 1912. La obra da la sensación de movimiento a base de una secuencia de formas un tanto etéreas, y la pincelada dividida logra un continuo dinamismo. Este método, que después evolucionó hacia el cómic y naturalmente al cine, nos parecerá un tanto arcaico, pero en una imagen única y bidimensional, realizada a partir del sólo plano en la pintura, es una innovación. Los artistas pudieron representar el movimiento por medio la secuencia de la imagen y la fragmentación total del espacio. Al contrario que en los trípticos religiosos, los vitrales y los rollos orientales, donde se utilizaba una

forma narrativa al encerrarlo dentro de la composición una historia, en el *Futurismo* esta representación del transcurrir ya no cuenta una historia, sino que representa el transcurrir en sí, el movimiento, el tiempo.

Los temas alusivos a los avances tecnológicos y el frío de la materia inorgánica, fueron temas futuristas. A partir de esta nueva visión, el hombre industrializado se vio reflejado en el encuadre que utilizaba en sus composiciones, incluyendo el punto de vista aéreo en la pintura. Este nuevo encuadre o punto de vista, se verá integrado en los movimientos poscubistas como en el *Vorticismo*. Este movimiento inglés de preguerra, a diferencia del *Futurismo*, llevó la aceleración de las formas hacia atrás, integrando a la profundidad en sus cuadros, (recordemos a Picasso, aunque sus formas eran más orgánicas y coloridas), una fuerza fugada hacia dentro de sus cuadros, de donde proviene su nombre, de vórtice, torbellino. Al igual que el *Suprematismo* posterior, esta tendencia tiene como bases al *Cubismo* y al *Futurismo*, a la vez que a la fotografía aérea y al avance tecnológico en ingeniería y arquitectura.^{IV}

En un cuadro en especial del vorticista David Bomberg, *En el fortín*, hacia 1913-14; vemos como el autor maneja el plano del cuadro perfectamente cuadrado, los cuadros resultantes están a su vez están cortados continuamente por sus vértices de tal forma, que de un momento a otro podemos ver el cuadro dividido en rombos, que son a su vez triángulos; cada uno de estos últimos, tiene una composición distinta de planos, que en su conjunto nos recuerdan a un caleidoscopio asimétrico. Más tarde este movimiento tendrá una fuerte repercusión en el diseño gráfico.

El *Dadaísmo* surgió como un arte de protesta ante el arte mismo. El estado de ánimo general que se sentía en Europa y de los artistas en especial, fue el motor de este movimiento, que era una manera de recuperar el equilibrio a través del caos total. Cuestionando la validez del arte dentro de su momento histórico, y ampliaba las

posibilidades del arte como significante. Dentro de este movimiento el *collage* se desarrollaría, y sería a su vez el antecedente del arte *Pop*.

El *collage* se utilizó para recomponer las obras; por ejemplo Arp, rompería en una ocasión un dibujo para que su nueva composición se diera a partir del azar, de acuerdo a como caían los pedazos; o dejaba que la tinta se desparramara sobre el dibujo para lograr nuevas formas. A diferencia del *Surrealismo* posterior, estos métodos de azar utilizados, tanto en pintura como en poesía, eran para los dadaístas parte de su carácter provocativo, la destrucción de lo que era considerado de buen gusto. Otra de las manifestaciones del Dadá, era que el papel del artista no era tan superior como se creía hasta entonces, de hecho cualquiera podría ser artista y, por ende, cualquier cosa podía ser arte si el artista la elegía; como la consagrada *Fuente* de Duchamp.

El *collage* tuvo especial desenvolvimiento en el Berlín de posguerra, en una ciudad hundida en la miseria. La invención del fotomontaje por parte de Huelsenbeck, fue un medio perfecto para el *Dadaísmo* regional, que representaba los estragos de la guerra de una forma más concreta, menos ambigua que el *Dadaísmo* general. “El fotomontaje, que se servía del material visual del mundo a su alrededor, de medios de comunicación con los que la gente estaba familiarizada, se convirtió, en sus manos, en una mordaz arma política”.¹²¹

Un *collage* de Hannah Höch, artista contemporáneo a Huelsenbeck, *Apuntes de mi hogar* de 1922 (fig. 29), denota la gran versatilidad de imágenes que el espectador tendrá que descifrar. Hay *recuadros* de imágenes, desde un Cristo paleocristiano hasta una serie de escarabajos de alguna revista científica, un esquema de como tejer al punto de cruz y un reloj que marca cuarto para las doce, notas del autor y apuntes enriquecen

¹²¹ Dawn Ades. *Conceptos de arte moderno*. “Dada y Surrealismo”, *op. cit.*, p. 104.

la composición. Ya en este *collage* del primer cuarto del siglo XX, vemos mucho de lo que se utilizará en la pintura de finales de ese mismo siglo.

Otro fotomontaje que no está dado por *recuadros* definidos, sino por recortes al ras de las figuras de las que se vale, es *Tatlin en su casa* de Raúl Asuman de 1920. El retrato de Tatlin, lleva sobre la cabeza a manera de cerebro visible, la maquinaria de un automóvil, mecanizándolo. A un perchero se le ha colocado un esquema del tórax humano y sus órganos, cientifizándolo. En el cuarto donde se encuentran se abre un gran telón con una nave espacial, una mano invisible lo levanta de la base, dejándonos ver dos planos separados por una línea blanca. Atrás del volante de la maquinaria del carro aparece un personaje andando, volteándose los bolsillos vacíos, y sobre la pared un mapa... moderna alusión a los cuadros flamencos.^V

El *Surrealismo* nació después del *Dadaísmo* que se autoconsumió en su nihilismo. El nuevo *ismo* trató de que el arte surgiera de este pesimismo absoluto basándose en los sueños, y en una incoherencia en otro nivel sensorial. El *Surrealismo* es un movimiento que incluía tanto a la literatura como a la pintura; comenzó como literario y se basó de alguna forma en los descubrimientos del psicoanálisis hecho por Freud, pero dejando libres los caminos del inconsciente, pues no estaba interesado en interpretarlo, sino como medio para alcanzar la libertad. De acuerdo a su Manifiesto, la metáfora es inherente a la naturaleza humana, siendo posible que se exponga en su esplendor por medio del inconsciente; sólo entonces se tendrán las imágenes más asombrosas. Por lo tanto, la imagen surrealista “nace de la yuxtaposición casual de dos realidades, dependiendo la belleza de la imagen de la chispa que salta de su encuentro: cuanto más diferentes sean los dos componentes de la imagen, más brillante será la chispa”.¹²² Amén de lo anterior, hubo una frase de Lautréamont (s. XIX) que los surrealistas tomaron como bandera «Tan bello como el encuentro casual, sobre una

¹²² *Ibid.*, p. 109.

mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas». Breton, definía la pintura surrealista en ejemplos aislados, a partir de cada pintor con su obra; veía la obra de arte como la *ventana* que mira hacia algún lado, el interior de cada individuo, del pintor en este caso.^{VI}

Uno de los precursores del *surrealismo* es Max Ernst, cuya obra es simbolista, sus *collages* son desorientadores, alucinantes. En ellos saca de su contexto imágenes recortadas y realiza composiciones totalmente nuevas. Como es el caso de *Collage y Gouche* de 1920; en el que imágenes esquemáticas de plantas en diferentes etapas de desarrollo, aparecen organizadas de tal forma que nos remiten a formas naturales, en un ambiente casi onírico. En otro *collage*, titulado *Perturbación mi Hermana* de 1921, conforma una figura a partir de dibujo y fotografías de objetos reales. A diferencia del *Cubismo* que sustituía de alguna forma los planos estructurales del cuadro o pretendía ser el material de los objetos representados, en este ejemplo las imágenes pegadas constituyen la forma. No se ha sustituido la cabeza de un personaje “real” con una pulsera, sino que esta pulsera *es* la cabeza del personaje. El autor realiza además *collages* a partir de fotografías y grabados contemporáneos, para concebir imágenes totalmente nuevas e inesperadas.

Magritte, pintor surrealista, es un artista muy importante para el desarrollo del *Arte conceptual*; sus pinturas tienen argumento, se cuestionan sobre el mundo y lo que suponemos que es éste, lo que suponemos real y lo pintado. Realiza analogías dispares, que, como la máquina de coser y el paraguas, nos ponen en una situación totalmente inesperada; no entendemos su significado en el sentido que estamos acostumbrados: no hay una secuencia ni resultado lógico. En *La Clave de los sueños* de 1930; nos encontramos ante una ventana; o cuando menos lo que parece una ventana dividida en seis partes por una cruceta doble. En cada uno de los espacios hay un objeto

con una inscripción sobre un fondo gris plano. Cada relación objeto-título la debemos ver más como una metáfora o una contradicción, y dejar que nuestra mente se pierda. La forma como representación se cuestiona, el *engaño* de la imagen se evidencia, de ahora en adelante la pintura se utilizará a través de sí misma a través de su relación con los conceptos y el lenguaje escrito.

La ventana como símbolo de la creación artística, y de análisis entre la diferenciación de la realidad, servirán como tema de *La clave de los campos* de 1933 (fig. 31). En este *cuadro* la ventana “renacentista” es a la vez real e irreal; la cortina es un elemento más que nos recuerda esta idea de confundirnos ante lo que vemos; no obstante la ilusión se ha roto, una ventana con el vidrio hecho pedazos hace evidente la existencia ésta que nos deja ver el paisaje en su totalidad, pero los fragmentos del vidrio que caen mantienen la impronta del paisaje que se veía a través de éste, convirtiéndose en fragmentos “tangibles” de la imagen. La pintura ejemplifica literalmente uno de los “estatutos” o conceptos de su propia historia: el hecho que la *ventana* se haya visto como un *cuadro*.

La obra de Magritte se entiende perfectamente dentro del *Surrealismo*, pues es un movimiento que “no aspiraba a la oposición de los estados aparentemente contradictorios, como por ejemplo de la vida de los sueños y de la vida despierta, sino a su resolución en un estado de sobre-realidad (más allá de la realidad), y eso es lo que logró lo mejor de Surrealismo plástico”.¹²³

4.3. Arte Abstracto

La senda que abriera Cezanne, al apartar la tercera dimensión del *cuadro* cuando plasmó los objetos a manera de planos interrelacionados, será un antecedente claro del *Arte Abstracto*. El *Cubismo* jamás tuvo la finalidad de dejar la figuración, pero el

¹²³ *Ibid.*, p. 115.

Orfismo y el *Futurismo* se acercaban cada vez más a la abstracción. Y, hay que señalar a Kandisky dentro de los precursores.

A la par de los *ismos* o movimientos que hemos visto hasta ahora nace en Rusia, en 1913 el *Suprematismo*. Malevich, es prácticamente su creador y representante. El autor quería crear una nueva iconografía apartada de la imitación de la naturaleza, lo que lleva cabo a través de la figura del cuadrado como elemento geométrico. El cuadro se convirtió en el origen de todas las formas suprematistas; sus permutaciones, la cruz y el rectángulo, eran realizadas como una huella de la mano del artista, para Malevich rellenar los cuadros era el acto más humilde que podía realizar la sensibilidad humana. El fondo blanco de las composiciones sustituyó a la representación del cielo, lo que según Malevich era un toldo que nos impedía ver el infinito, ahora abarcado por el espacio blanco. El cuadro significaba para él, “la forma supremamente elemental que simboliza el ascendiente del hombre sobre el caos de la naturaleza”,¹²⁴ rechazando el mundo de las apariencias y la pintura formalmente establecida.

En su cuadro titulado *El elemento suprematista básico: el cuadrado*, de 1913, contiene lo que precisamente el *Suprematismo* significa. Realizado a partir de un cuadrado oscuro perfectamente simétrico sobre un fondo blanco —más allá de la *ventana simultánea* de Delaunay— el cuadro se convierte en un plano perfecto *sobre* otro plano perfecto. A partir de aquí, podemos entender de una manera mucho más clara lo que la nueva aparición del *recuadro* significó dentro de este cuadro blanco, el cuadro negro toma la esencia de *recuadro*.

El lienzo ha sido pintado para volver a nacer no ya como un objeto, sino como una pintura del infinito. *Cuadro blanco* de 1918 es en su totalidad una pintura blanca, es la pintura llevada al límite de la no representación. Malevich después de varios años

¹²⁴ *Ibid.*, p. 135.

de preparar *El Mundo sin objetos*, su obra teórica publicada en 1927, desaparecerá de la escena del arte; pero las nuevas tendencias habrán aprendido, y retomarán sus ideas.^{VII}

También en Rusia, inmediatamente después del *Suprematismo* nació el *Constructivismo*, iniciado por Rodchenko y Tatlin. Este nuevo *ismo* era incluyente; buscaba recrear las formas humanas como algo mucho más simple, al ser arte político y social, tenía como meta hacer olvidar al pueblo los lujos aristocráticos. El *Constructivismo* era básicamente arte social preocupado por el proletariado:

A través de las innovaciones tecnológicas, mecánicas, junto con los medios de comunicación gráficos y fotográficos, pretendía satisfacer las necesidades materiales, expresar las aspiraciones, organizar y sistematizar los sentimientos; [...] no era un arte político sino la socialización del arte.¹²⁵

El Lissitzky artista constructivista, pensaba que la pintura debía estar perfectamente ligada a la arquitectura. Sus composiciones son perfectamente geométricas, como su obra *Proun* de 1920, en la que vemos un cuadro delimitado por un finísimo marco, una composición muy sencilla que en diagonal nos presenta un pequeño cuadro negro, y un gran cuadro rojo; unos aditamentos poco específicos se encuentran detrás, que a su vez están sobre un círculo negro; el fondo está dado por arcos a lápiz, que incluyen semicírculos. Esta obra conformará más tarde una secuencia de imágenes con tinte político. En *La historia de dos cuadrados*, hecha a base de regla y compás, refleja el “orden” que se creía que era lo mejor para la nueva sociedad rusa. Sin embargo Lissitzky, tuvo que exiliarse posteriormente por ir en contra de la nueva ideología gobernante, y fue a través de él, que tanto el *Suprematismo* como el *Constructivismo* se dieran a conocer en Europa occidental.^{VIII}

A continuación nace *De Stijl*, movimiento que fue al igual que el *Suprematismo* un arte reduccionista; utiliza líneas horizontales y verticales como bases constructivas de todo su quehacer plástico, que va de la arquitectura a la pintura, incluyendo el

¹²⁵ *Loc. cit.*

mobiliario. Schoenmaekers, fue quien en su obra *La nueva imagen del mundo* enunció los postulados básicos de *De Stijl*: además del uso de las líneas, redujo la utilización de los colores primarios: rojo, azul y amarillo, como los básicos. Rietveld fue el primer artista quien pasó de la teoría a la práctica en el uso exclusivo de los tres colores primarios en un objeto, su famosa silla roja y azul. En 1917 escribió un libro sobre el nuevo movimiento, y sus investigaciones prácticas se reflejan en una obra compuesta con planos de color, cuadrados y flotantes, cuyo fin es dar la impresión de desplazamiento *en un plano sin profundidad*. Es importante resaltar la importancia de esta característica definida por Rietveld para componer las figuras dentro del espacio los cuadros. Como hemos visto cada uno de los ismos descritos trata de manera general al espacio en de representación sin profundidad tridimensional, más cercano al plano que a la “ventana”. Por lo que cualquier imagen podrá ser incluida *sobre* este plano y tomar el carácter de *recuadro*. En el caso particular de *De Stijl*, los planos de color se proponen *flotando* y desplazándose en el espacio de representación. Tal vez, en principio se pueda relacionar con el futuro plano morfológico del espacio televisivo, en que los *recuadros* pueden moverse en él espacio de manera similar, como en un espacio virtual.^{IX}

Como hemos visto a través de los *ismos*, la concepción del espacio de representación de la pintura se fue modificando de manera importante en los años de las guerras mundiales y la posguerra, y con ello la concepción del arte mismo. Con el análisis que se dio a partir del Cubismo, en que el objeto era desglosado en el espacio de tal forma que lo pudiésemos ver de diferentes puntos de vista. En lo que antes cuando, el espejo daba una idea de totalidad y al espectador le permitía abarcar la escena más allá del espacio pictórico. En el *Cubismo* pareciera que los trozos de espejo se han insertado en los cuadros, dándonos una visión fragmentada de la composición. Sin embargo, gracias al espejo y a pesar de su fragmentación, es posible ver ángulos que de

otra manera se negarían. La aparición del *collage* fue una consecuencia de dicha fragmentación, en que los trozos en que se dividían los objetos fueron sustituidos por materiales externos a la pintura con lo que se inició una nueva concepción de la realidad. Esta es una nueva forma de presentar la realidad plástica, en la que se puede incluir imágenes totalmente diferentes e incluso un tanto ilógicas como en el caso del *Surrealismo*, o, encontradas al azar como en el *Dadaísmo*, modificaron de manera importante nuestra educación visual, de tal suerte que en la actualidad estamos acostumbrados a ver en un mismo plano, las imágenes encontradas más divergentes.

4.4. Arte Pop: fragmentación y repetición y close-up

Con la introducción de las nuevas vanguardias europeas a Norteamérica, por parte de los artistas europeos exiliados, nació en Estados Unidos el *Expresionismo abstracto*. Más tarde, y con una clara influencia del *collage* y la fragmentación espacial, principalmente del *Dadaísmo* y del *Cubismo*, unido a la nueva gestualidad del *Expresionismo abstracto* se genera el principio de lo que sería conocido como *arte Pop* norteamericano (en Inglaterra se colocó la primera piedra del *Pop Art*). Este nuevo arte, en contraste al *Dadaísmo*, era más bien una actitud inmersa no en una sociedad de entreguerras sino en una sociedad de consumo; los artistas no buscaban encontrar el orden a través del caos, sino que aceptándose como parte de una sociedad banal, hablaban del arte y de la vida, con sus propios elementos de consumo, en una nueva sociedad mediática. La posguerra se presenta como una aparente etapa de progreso, lo cual se refleja por un lado, en la nueva capacidad de consumo de la sociedad y, por el otro, en la explosión de los medios de propaganda.^X De ahí que el primer *collage* del británico Hamilton *¿Qué es lo que hace de nuestro hogar de hoy tan diferente, tan atractivo?* compuesto por cantidad de imágenes antagónicas (fig.33), archireconocido

como basamento de la nueva tendencia, incluye tanto en el título como en el contenido el nuevo espíritu de la época. Es una escena de interior saturada de objetos, ¡qué lejos estamos de la pintura flamenca y, sin embargo, el culto a las imágenes está ahora en su máxima expresión! Podemos ver el suelo y el ángulo de unión de las paredes, sin embargo, al techo lo sustituye el “espacio exterior” y la tierra está a punto de caer sobre nosotros. Un gran ventanal se abre y nos muestra el mundo del espectáculo; un *cuadro* sobre la pared muestra la portada de una revistilla de amores; la ventana de la televisión un rostro de mujer hablando por teléfono; un retrato neoclásico con un marco ornamentado; por si fuera poco un jamón sobre la mesilla de centro y una “jamona” sobre el sillón. Un hombre musculoso con la enorme *tutsi pop* nos mira a los ojos, y un sillón en el extremo inferior izquierdo nos recuerda la silla introductoria de Vermeer.

La realidad social, económica y política se había transformado; en la nueva sociedad de masas la noción de consumo cambió y todo era aparentemente accesible, desde cualquier producto de limpieza hasta los nuevos ídolos cinematográficos o musicales, ya que se podía poseer prácticamente el mundo entero en imágenes; una especie de iconofilia sedujo tanto a artistas como a espectadores. Lo popular pertenecía a toda la sociedad, y se revalorizó incluso lo más trivial al ponerlo en un altar. El arte se alimentaba de la cultura popular (de ahí su nombre) y la cultura popular se retroalimentaba a su vez del nuevo arte. La sociedad en general estableció una relación íntima con el *Pop*, de fácil comprensión, pues utilizaba un lenguaje al que los medios la había acostumbrado; sin embargo, la concepción propia del Arte, que se concebía en general como elitista se puso al nivel de los demás productos de consumo, fue lo que cambió drásticamente. Los temas que manejarán los artistas pop son sacados directamente de la vida diaria, de la nueva vida diaria envuelta en los medios de comunicación de masas, en miles de productos consumibles y desechables, objetos y

personas consumibles de manera similar, de ahí el mismo tratamiento que le da Warhol al icono de Marilyn Monroe y a una lata de sopa *campbell's*

Dentro del *Pop* me interesan tres *elementos* básicos: el *close-up*, la repetición de la imagen y el *recuadro*. En el *close-up*, la cercanía del detalle acepta la fragmentación de la forma que antes hubiera sido algo inteligible, y su combinación dentro de otros planos va de la mano con el *collage*. Esto es gracias a la facilidad de colocar imágenes de diversas fuentes y tamaños, por la facilidad de *encuadre* de las nuevas cámaras tanto fotográficas como cinematográficas. Con ello la concepción visual cambia, se acostumbra la vista al detalle. La repetición de figuras, que tiene que ver lógicamente con la producción en serie de artículos e imágenes. Y, por último, el *recuadro* se inserta en el plano, como hemos visto, al fragmentarse el espacio en el *Cubismo* y colocando pedazos de realidad en él. El *collage* nace como una nueva manera de hacer las cosas, de ahí retorna a la pintura *pop* de manera mucho más delimitada, ya que éste deja de ser espontáneo para dar paso a una composición mucho más “diseñada”.

El *close-up*, que caracteriza más tarde a la cultura posmoderna, nos da la oportunidad de ver un fragmento de manera monumental (lo que de otra manera sería imposible) encuadrando cualquier cosa hasta ser a veces, irreconocible. De Richard Hamilton, tenemos una *Naturaleza muerta*, tema inevitable dentro de la Historia del Arte. En este cuadro de grandes dimensiones vemos en *close-up* la esquina inferior de una “foto” de lo que pareciera un horno eléctrico y dos copas transparentes en primer plano. En su presentación como detalle, su formato, y los elementos “modernos” que utiliza, hacen de este cuadro “fotográfico”, una obra esencialmente pop.

En un homenaje a la Musa pop, James Rosenquist en *Marilyn Monroe I* (fig. 32), de 1962; el autor conjuga el elemento claro de la fragmentación por recuadros; que son a su vez fragmentos llevados al *close-up* del rostro de la actriz; maneja al *blanco* y

negro junto con el color; coloca unas letras que nos revelan su nombre a pesar de estar incompletas, dejando ver a través de ellas la continuación de una mano que pasa del color al blanco y negro; o el fondo a rayas de la parte superior. Depende de nosotros recrear el rostro completo a partir del *close-up*: ojo, nariz, mano y labios, en una gran sonrisa publicitaria.

Para ejemplificar le repetición de imagen o motivo, empezaré inevitablemente con Andy Warhol. Su obra *The Twenty-five Marilyns* de 1962, es el colmo de la repetición. Tal vez en la actualidad se nos haga perfectamente normal ver nuestra cara, o la cara de cualquier gente repetida varias veces; pero difícilmente se puede pensar en Leonardo da Vinci haciendo un gran cuadro con 25 monalisas semisonrientes. Claro está, que con la aparición del grabado, la unicidad de la obra de arte termina; aun así, cada imagen es independiente y ninguna exactamente igual a la otra. Warhol en este sentido trata de darle una riqueza visual a la obra, aunque sea de manera meramente mecánica, paradójicamente imperfecta. La diferencia estriba en que el cuadro encierra a todas las “copias”. En *Idlk* tenemos la serie de un fragmento del rostro de Marilyn: la boca. Podría ser una boca cualquiera pero no lo es, son los labios mordientes de la diva colocados en serie en dos grandes cuadros, uno rosa y el otro azul; como si pudiésemos tomar el que más nos apetezca.

Warhol realizó en 1963, una serie de fotografías llevada igualmente de forma imperfecta al lienzo; varias improntas de un choque en *Orange Car Crash 10 Times*, que como su título lo indica representa un accidente diez veces. La imagen impresa en una llamativa tinta rosa sobre fondo naranja (la tinta corrida en las orillas), ocupa la mitad de la obra, la otra es sólo el fondo monocromo. A pesar de ser imágenes estáticas, nos sentimos como en el libro de Lowry.^{XI}

Pero la repetición no es nueva, lo nuevo es la forma en que es presentada, es decir, en serie. Max Burchartz en una composición a manera de *collage* en 1928, coloca una imagen repetida de una mano sosteniendo un sombrero de copa con un fondo a rayas; nos recuerda un poco la estética que más tarde trató el cine de los años 40, en que piernas y brazos se distribuyen a manera de caleidoscopio. El *collage* de Burchartz es una composición en movimiento, lo que no sucede con las Warhol, que son estáticas.

La repetición de motivos no se limita a la seriación de elementos idénticos o parecidos, sino a la posibilidad casi cinematográfica de éstos. *Mi Marilyn (pin-up-collage)* de 1964, de Richard Hamilton ya no es la vida de un santo la que se representa; los marcos de los retablos han pasado a ser los simples contornos de las hojas de contacto, en las que una Marilyn sensual y feliz posa en tres actitudes repetidas en diferentes tamaños; y las joyas o adornos han pasado a ser señalamientos, rayones y texturas.

Es curioso, pero si a su vez comparamos la obra de gran formato de Peter Philips, *For Men only. MM and BB Starring* de 1961 (fig. 34), con *La vida de San Francisco* de Giotto (fig. 18), nos encontraremos con una composición similar. La obra pop está conformada por tres zonas: la primera, y de mayor tamaño, en la parte superior contiene un *recuadro* con los rostros de Marilyn y otra modelo. La segunda está dividida en dos secciones, con una estrella de cinco picos respectivamente. Y una última zona dividida en cuatro, en cada uno hay cuatro figuras femeninas dentro de un óvalo, éstas se mueven en lencería y están con los ojos tapados (censurados). El espacio está trabajado sin profundidad; las zonas fragmentadas funcionan entonces más como *recuadros* que además están interconectados con formas que pasan de una zona a otra. En el caso de Giotto, los pequeños cuadros de la base (predelas) estarían ocupados por algunas imágenes de la vida del santo.

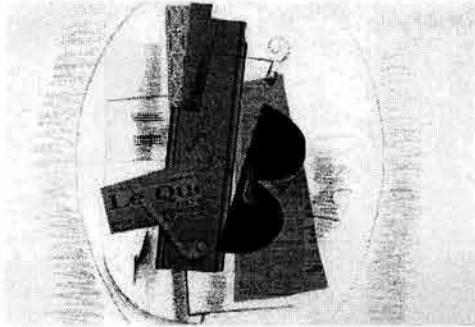
La obra de Peter Blake, artista británico, es rica en elementos plásticos. Su obra *On the balcony* (fig. 29), del año 1955-57; es lo que podría ser un *Gabinete de aficionados*. Todo se ha elevado a la categoría de imagen representable, desde la etiqueta de una botella, hasta un cuadro de Edouard Manet, que es precisamente *El Balcón* de 1868-69, en versión enmarcada de dimensiones menores a las del original. El cuadro en su totalidad se convierte en un juego visual con una representación “fotográfica” de la familia real postrada en el balcón real (valga la redundancia), y otros dos cuadros que incluyen un balcón, uno como postal y otro como cuadro *real*; pues vemos incluso uno de los lados del bastidor. Aunque cuando hay una perspectiva en la estancia, no sabemos a ciencia cierta si se trata de un exterior o de un interior; los cuadros-dentro-del-cuadro se transforman en *recuadros* al estar casi colocados *sobre* la superficie de la obra. Recortes de periódico y portadas de revistas conviven con banderolas y pins; incluso la corbata de uno de los personajes sentados en una larga banca, cuya cara está tapada por la revista *Life*, es en sí misma una imagen. El mismo Blake está presente, reflejado en los espejos del personaje que sostiene la reproducción de Manet, ahí tenemos su autorretrato doble, feliz coincidencia con aquellos pintores de tres siglos antes.

En la obra de Larry Rivers, *Friendship of America and France (Kennedy and De Gaulle)*, de 1961-62, vemos de manera más matérica la serie de cajetillas de cigarrillos que incluyen, los *gauloises* (quién no recuerda a *La Maga* de *Rayuela*), *lucky strike*, *Marlboro*, *Gitanes* y *Camel*; y arriba, la cara esbozada de los personajes del título. Este cuadro es un antecedente claro de la producción contemporánea de *polípticos*, donde cada *recuadro* funciona como una variación. Podemos ver a cada uno de éstos por separado y en conjunto.

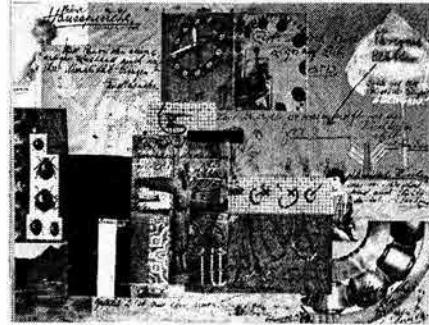
Cada obra utiliza uno o más de los recursos formales, ya sean el *close-up*, la repetición o el recuadro, pues no son excluyentes. La publicidad toma todos los elementos de la historia del arte y los modifica, algunos con excelentes resultados visuales y estéticos. Y el arte hoy recupera sus propios elementos con el antecedente publicitario. En el diseño gráfico podemos ver recuadros también curvos, o círculos en vez de cuadros, pero como ya dijimos su función es la misma. Pensemos en las películas antiguas donde se cierra o abre un círculo, al cambiar de escena o al final de la película. Ahora podemos ver círculos encerrando rostros en cualquier anuncio de programación.

En la televisión, no se nos hará raro ver un pequeño recuadro con unos esgrimistas dentro de un programa de cocina. Ya no hacemos ninguna clase de fundido, sino que las vemos por separado, para sendos ojos.

Capítulo Cuarto



28. Braque *Le Quotidien*



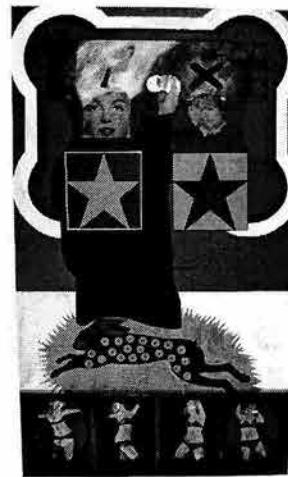
29. Höch, *Apuntes de mi hogar*



30. Blake, *El Balcón*



31. Magritte, *La clave de los campos*



32. Philips, *For Men only. MM and BB*

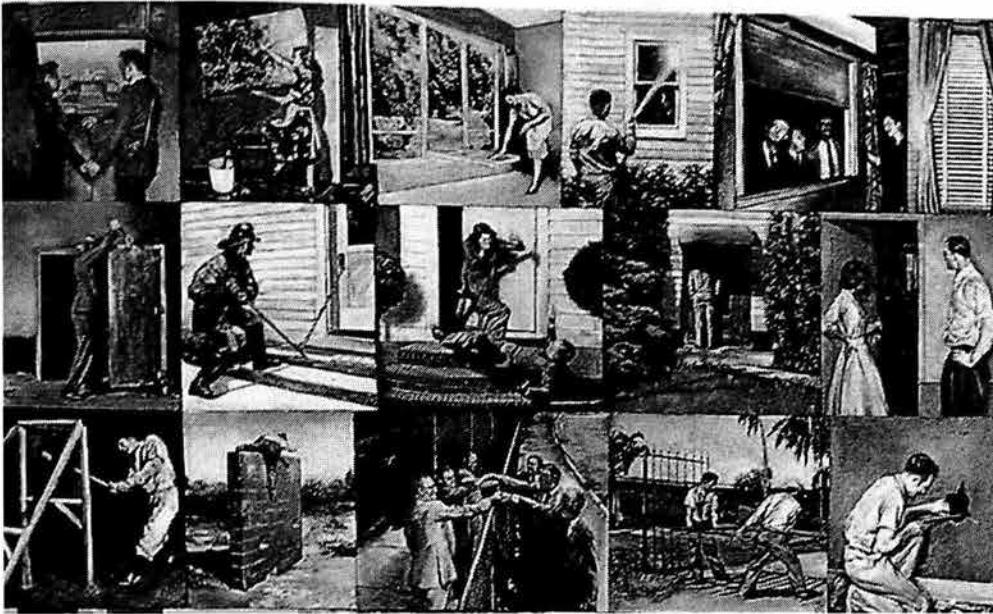


33. Hamilton, *¿Qué es lo que hace de nuestro hogar de hoy tan diferente, tan atractivo?*



34. Rosenquist, *Marilyn Monroe I*

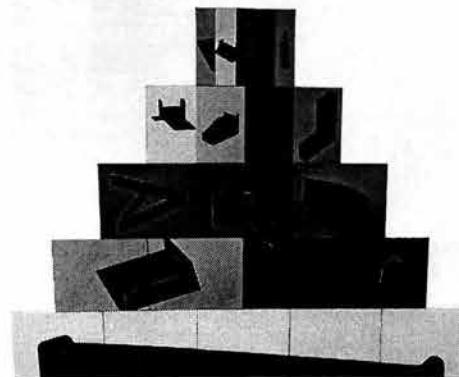
Capítulo Quinto



35. Tansey, *A short history of Modernist painting* (detalle)



36. José Castro, *Atmósferas* (detalle)



37. Marín, *Partición* (De 5 en 1 a 1 en 5)



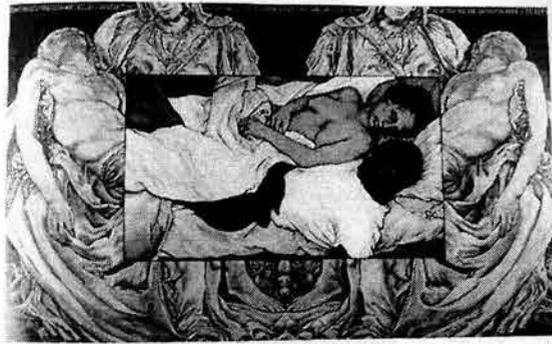
38. Kahlo, *Autorretrato como Tehuana o Diego en mi pensamiento o Diego en mi pensamiento*



39. Kahlo, *Autorretrato con el pelo suelto*



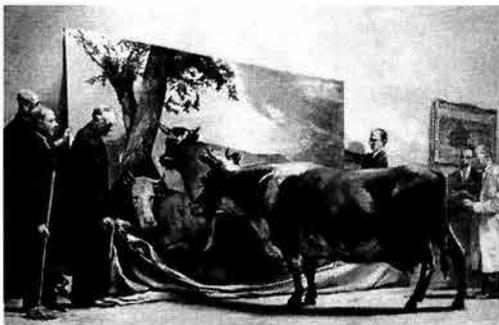
40. Kahlo, *Mis abuelos, mis padres y yo*



41. Rippey, *Piedad*



42. Tansey, *Mito de la profundidad*



43. Tansey, *La prueba del ojo inocente*



44. Marín, *Isla de mar-isla e agua 2 (A); Isla de mar-isla de agua 2(B)*



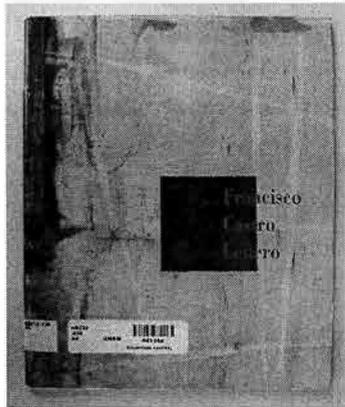
45. Argudín,
La vista lo toca todo



46. Argudín, *Un vistazo*



47. Guadarrama, *Jardín interior*



48. Francisco Castro, portada



49. José Castro, *Huesos Rojos*
(Juego de simetria)

Quinto capítulo

Arte Actual

Quinto capítulo **Arte Actual**

5.0 El cuadro y el recuadro en el arte Actual

El siglo XX se caracterizó por la gran cantidad de *ismos*, diferentes movimientos artísticos a través de los cuales se buscaba dar forma plástica al mundo circundante. Algunos de los cuales vimos en el capítulo anterior para comprender su importancia en la conformación del arte *Actual*; arte que se caracteriza por tomar un poco de una o varias etapas de la historia de la pintura. A diferencia de los *ismos* que eran movimientos pictóricos grupales, la pintura es mucho más individualista. En el presente capítulo presentaré la presencia del *recuadro* en la obra de algunos pintores significativos que no pertenecen de manera concreta a un movimiento ni a un grupo que utilizan todos aquellos elementos afines a la fragmentación espacial relacionada al *cuadro*: el cuadro dentro del cuadro, la cartela, los polípticos, el encuadre y, por supuesto, el recuadro en sus diferentes variantes —recuadro dentro del cuadro, polípticos y composición por registros— dentro de una época acostumbrada a la fragmentación espacial.

Debido a la enorme extensión de ejemplos que podemos encontrar en el arte Contemporáneo, me limitaré a presentar un grupo de pintores, en su mayoría mexicanos, que considero hacen uso de diferente forma todos los recursos espaciales de estructura y fragmentación que he mencionado.

5.1. Autores

Me parece justo incluir a Frida Kahlo como puente entre los *ismos* anteriores y el arte actual mexicano, ya que esta pintora utiliza en su obra diferentes recursos espaciales fragmentantes heredados de la pintura europea, y más concretamente

virreinal de los siglos XVIII y XIX, junto con el arte popular religioso. Además conoció el *Cubismo*, estuvo vinculada con el *muralismo* y trabajó con el fotomontaje.

Mencionaré en segundo lugar a Mark Tansey, artista norteamericano cuya obra de la década de los 80 considero esencial para este trabajo, en relación al estudio conceptual actual del plano bidimensional. Tansey utiliza también el cuadro-dentro-del-cuadro como tema de sus obras para abordar directamente el tema de la Pintura, con una completa conciencia moderna de la diferencia entre cuadro como ventana y cuadro como plano.

En tercer lugar propongo a un grupo de autores contemporáneos de la plástica nacional que usan en su obra el *recuadro*, el *cuadro dentro del cuadro* y sus variantes, ya sea en polípticos o en cuadros únicos. Presento en este grupo a Luis Argudín, José Castro Leñero, Carla Rippey, Marco Arce, Manuel Marín, Francisco Castro Leñero y Javier Guadarrama.

Luis Argudín aborda el tema de las *Vanitas*; el espejo como espacio donde se inserta el autorretrato. José Castro Leñero utiliza el recuadro como un espacio diferenciado dentro del espacio general de los cuadros o, como distintos encuadres en un políptico. Carla Rippey maneja el recuadro como un vidrio gracias al que vemos enmarcada una sección de la imagen o una imagen diferente, "oculta". Marco Arce, quien echa mano de los polípticos para dar un orden a su idea plástica, relacionando la pintura con el cómic. Manuel Marín, quien hace todo un estudio conceptual de los espacios delimitados como parte de otros espacios. Francisco Castro utiliza la figura geométrica del cuadrado como recuadro. Y por último Javier Guadarrama quien usa el recuadro en su antiguo papel de cuadro dentro del cuadro.

5.1.2. Frida Kalho (1907-1954)

Empezaré por una obra que representa el origen de la propia Frida, su familia, que demuestra a la vez su interés por sus ancestros como la frustración de no poder dejar descendencia. Compositivamente nos recordará a la pintura de las miniaturas y a los iconos que he tratado anteriormente. El cuadro titulado *Mis abuelos, mis padres y yo* de 1936 (fig.40), resume en un corto árbol genealógico a los personajes mencionados en el título. Siguiendo la tradición del árbol de Jessé y recordando específicamente al icono de *La creación del árbol del Estado Ruso* (fig. 17), vemos cómo la composición tiene muchos elementos utilizados en dicha iconografía precedente. La diferenciación de tamaños comienza con la Casa azul (elemento simbólico de tamaño reducido) que sirve de base e introducción al cuadro. Frida de unos tres años se encuentra parada desnuda en el patio central de la casa, precisamente por arriba de un pequeño naranjo. Ella sostiene en su mano derecha un listón, que a manera de ramas y de cordón umbilical se eleva sosteniendo a sus padres, y sobre ellos a ambos lados a sus abuelos respectivos. Los padres de Frida son los personajes más grandes y centrales de la composición, su madre a manera de preludio lleva en su vientre a un feto en estado de gestación, unido a ella por un cordón umbilical. Los dos listones-ramas que se han elevado hasta el cielo sostienen los retratos de los cuatro abuelos envueltos en nubes. Es importante ver cómo la división de lo terrenal y lo celestial, y, la diferencia de origen de sus ancestros, se dan espacialmente por un fondo diferenciado.

Como sabemos Frida tuvo una influencia enorme de los ex-votos populares; hacia 1943 encuentra uno que representa un accidente muy parecido al suyo; lo retoca y le aumenta la leyenda explicativa. Frida utilizó el elemento de la cartela¹²⁶ en varias de

¹²⁶ Ya en tablas medievales aparecen éstas, a veces volando, sostenidas por los personajes o ángeles, o clavadas en la pared. En el Renacimiento el uso de la cartela se hace popular, tanto, que en un ejemplo de Rafael se presenta vacía; otras veces para insertar la firma del pintor, como una tarjeta de presentación en

sus obras. Cuando éstas se integran a la imagen son cuadros dentro del cuadro, cuando ocupan su propio espacio son recuadros, los que se convierten en elementos independientes que nos dan una información extra.

La obra de Frida Kahlo cuenta con varios ejemplos de cuadro dentro del cuadro; el primero, es el de *las dos Fridas*, en que la Frida de la derecha sostiene un pequeño retrato de Diego niño, que en este caso es una “fotografía”. *Nacimiento*, otro cuadro de 1932, presenta un verdadero *cuadro*. Este cuadro-pintura es el de una dolorosa que alude directamente al tema principal, en el que vemos sobre una cama una mujer que pare. El rostro de ella no lo podemos ver pues se encuentra tapado por las sábanas, en consecuencia el rostro del *cuadro* lo sustituye.

En dos de sus retratos, uno de 1943 *Pensando en la Muerte*, y otro de 1949 *Diego en mi pensamiento* (fig. 38), se pinta con una imagen en la frente a manera de tercer ojo. En el primero, un pequeño círculo perfectamente delimitado se inserta en la frente de la autora, y contiene a su vez un cráneo en un paisaje. El segundo, es el retrato superpuesto de Diego que nace en las cejas de Frida. El retrato superpuesto no está *dentro* del espacio de la frente como en el primero ejemplo, sino que se continúa hacia arriba sobre el plano del cuadro.

Por último, *Autorretrato con el pelo suelto* (fig. 41) nos llama la atención pues contiene una banderola con la siguiente leyenda: “Aquí me pinte yo, Frida, con la imagen del espejo. Tengo 37 años, y es el mes de Julio de mil novecientos cuarenta y siete. En Coyoacán, México, lugar donde nací”. Este cuadro nos recuerda que lo que vemos, es después de todo lo que Frida vio en un espejo.

Es así, que el espacio-texto (*sobre* o *dentro* del cuadro), es ya un espacio bien diferenciado y utilizado cotidianamente en todos los medios bidimensionales.

el caso de Goya; transformándose como vimos en el Cubismo, en naipes, pedazos de periódico, o cartas. (Gallego, *op. cit.*, p. 46).

5.1.3. Mark Tansey (1949)

La obra de Tansey *A short history of Modernist painting* (*Una breve historia de la pintura modernista*) (fig. 35), de formato de 182 cm. por lado aproximadamente, en el que 52 pequeños *recuadros* conforman su estructura formal. De carácter monocromático como la mayor parte de la obra de Tansey, varía del blanco y negro al azulado y sepia. El tema principal es el *plano* pictórico —aquello en donde es posible la representación— a través de las diferentes imágenes tratadas a manera de metáforas de la preocupación del pintor sobre la nueva pintura y la nueva forma de tratar el espacio.

Este *cuadro* está hecho a manera de *composición por registros* ya que todos los *cuadros* están pintados en un mismo lienzo, y la división entre ellos es dada por el propio encuadramiento de la imagen presentada. Una a una se van alineando las cincuenta y dos imágenes que lo conforman, y, que hablan cada una a su manera del plano, del encuadre, del espectador y de los diferentes espacios que existen entre la realidad física y la representada. Cada recuadro será una escena de una metáfora visual del análisis de la Representación. Con uno ó más personajes en función con un objeto relacionado al *plano* y a la *pintura*.

Es así como Tansey compara la profundidad de la *veduta* y lo plano del mapa — a veces llamado también precisamente plano— cuando una pareja mira por la ventana, y sobre de éstos hay un mapa. Se establece también la obra plástica como mero objeto, por lo tanto tangible, cuando una mujer limpia un *cuadro* como cualquier otro objeto de la sala de su casa. La superficie invisible del cuadro —como en la obra de Magritte— se transforma en un vidrio que se puede quitar; en el caso de Tansey no se queda con la impronta, pues evidencia esa barrera invisible que nos separa de la obra. Otra escena nos muestra a tres hombres que se asoman a través de una ventana hacia el interior de una casa, este interior es el mismo el espacio que nosotros “ocupamos” visualmente al

ver el cuadro en su tridimensionalidad. Dichos personajes están enmarcados por la ventana como si fuese un *cuadro*, es como si se asomarán desde el espacio virtual de la obra para entrar en el exterior, el fuera de cuadro, que es en realidad el interior del cuadro, pues nosotros somos finalmente el fuera de cuadro. Sin embargo es la representación de la posibilidad de “asomarse” al “interior” de la pintura. De manera más fuerte y concreta, un hombre que brinca rompiendo el vidrio de la ventana, que en ese justo momento traspasa desde un interior que desconocemos hacia un exterior que también desconocemos —pues lo único que vemos es el encuadre de la ventana—, esta escena nos habla de la fuerza que tiene la obra para expandirse por el espacio real donde se encuentra.

La función del espectador está trabajada como la relación íntima que se establece entre la obra y un espectador único. En la escena en que una mujer mira a través de una persiana hacia el exterior, ella tiene su propia visión, su propio punto de vista. La línea que se plantea entre un hombre que arroja sobre una ventana exterior cerrada agua con una manguera, puede relacionarse con la línea de visión como mero espectador de la obra, o, con el artista en relación a la nueva “violencia” con que se “salpica” la pintura de vanguardia.

En tres imágenes en que un carro —objeto que representa al movimiento por excelencia pero que Tansey representa detenido— es el espacio de transición entre el espacio interior y el exterior. Vemos solamente una parte de ellos: el encuadre de la puerta. En el primer ejemplo una mujer sube; en el segundo un hombre baja y en otro más una mujer, viéndonos directamente, nos invita acompañarla, a intervenir el espacio que ésta ocupa en el interior del auto que es el espacio de la obra. En los primeros dos casos no vemos el interior, sabemos que existe, de hecho, parte de los cuerpos está dentro de este espacio cerrado, conviviendo a la vez con el espacio abierto, el exterior.

La mujer que nos mira e está totalmente dentro, pero con la simple mirada incluye el espacio exterior, el *fuera de cuadro* que nos incluye por supuesto a nosotros cuando le vemos.

Tansey plantea el hecho de ir hacia delante, romper con los cánones establecidos, una frontera o un límite — como lo ha hecho el arte moderno — con la acción de forzar con una ganzúa, con una palanca. Es así, que un hombre traspasa, brincando con esfuerzo, hacia el otro lado un muro de block aislado en el campo. Así también, varios hombres se dan la mano a través de una reja pues han llegado a un acuerdo después de haber estado separados; será pasajero pues ya una generación joven espera, un niño parado en una siguiente valla, nos recuerda que el hombre después de todo siempre quiere ir del otro lado, rebasar el límite impuesto.

La pintura moderna no solo rompió el límite de visualizar la superficie del *cuadro* literalmente, sino que la misma forma de pintar cambió, ahora nos solamente se pinta en los cuadros sobre el caballete, sino sobre el piso. En esta *Historia de la pintura moderna...* tenemos varias escenas relacionadas al tema, en que diferentes personajes colocan cosas en el piso (como lo hiciera Pollock con sus cuadros al pintar). La transición de la acción de pintar queda ejemplificada cuando un fragmento de reja es quitado de su lugar, dejando otro pedazo de reja solo a manera de muro aislado proyectando su sombra angulada en el piso. En cambio, la reja que ha sido removida y que llevan cargando dos personas, proyecta su sombra de frente totalmente en el piso. Esta relación vertical/horizontal existe también en dos imágenes continuadas; una, en la que un personaje hace un agujero en la pared y lo tienta, como para verificar que es real y no ficticio, y, cuando varios hombres observan, detenidamente, un gran boquete realizado en el piso por una máquina que sostiene uno de ellos. Por otro lado, para evidenciar lo plano de la superficie, un hombre desenrolla un trozo de tela sobre el

pavimento, y una pareja coloca losetas en el piso (además que el piso a cuadros nos recuerda inevitablemente a los interiores flamencos).

¿Cómo limitar la imagen que hemos representar, el pedazo de mundo exterior o interior que queremos encerrar en un cuadro? Ya hemos visto la historia del cuadro y del encuadre. Tansey de una manera muy poética, y aparentemente sencilla lo pinta. Un hombre ha delimitado un espacio de pasto con una podadora, se recuesta entonces sobre el cuadro que ha dejado aislado. Un hombre poda un arbusto, atrás de él hay una pared blanca, el espacio blanco. En la imagen siguiente una mujer limpia el límite entre un cuadro de pasto y la banqueta, hablando de la frontera entre la representación y la no representación. Cepillar la superficie, aplanarla, colocar objetos reales en el plano pictórico, todas son alusiones al hecho de “pintar”.

El piso a cuadros que mencioné anteriormente, se convierte de una superficie dura como la del muro o en una blanda como la de lienzo, pero efectiva a la vez. Una pareja en traje de baño blanco están recostados en direcciones contrarias sobre una manta, tocan apenas el límite de la piscina y el límite del lienzo.

Siguiendo con la relación de la superficie de la obra de arte, la de la tela y su soporte el bastidor, un hombre ensambla un mueble que no sabemos qué es a ciencia cierta, pero pareciera una especie de estructura muy parecida a un bastidor. Una mujer tiende una cama estirando el “lienzo”, preparándolo para pintar sobre de él. De forma contraria se nos muestra el lienzo deformado, arrugado en el momento que otra mujer saca una tela de la lavadora. Los tres lienzos que nos impiden ver el cuerpo completo de tres mujeres aparentemente desnudas, pero que sin embargo nos deja ver su silueta, puede mostrarnos a la vez lo velado en el arte. Así también vemos lo que traen los dos personajes cuando se abren la chaqueta. Una mujer trae instrumentos para pintar. Y, un hombre se “abre” hacia los medios que lo esperan pendientes. Este develar, descubrir,

presentar, está en las escenas de luna mujer que se descubre los senos, y en la que le vemos las costillas a otra mujer gracias al aparato de rayos x.

El cuerpo es utilizado como superficie, como plano. En el momento de tatuarlo, por ejemplo en una imagen vemos al mismo tiempo, *la imagen de la imagen* en las fotografías del fondo de la habitación con cuerpos también tatuados y, el tatuaje sin llegar a serlo, sobre papel. Los granos que un hombre observa sobre su rostro comparan también a la piel y a la cara como superficie.

En un espejo una mujer ve su imagen deformada, ve así la abstracción de sí misma; como un artista da una interpretación de la realidad exterior. Y como en los espejos de Van Eyck podemos ver otro ángulo de una mujer que se desviste, en el reflejo en un vidrio a sus espaldas.

La profundidad en la pintura es real en su propia naturaleza. Insistentemente un hombre toca los agujeros de la diana de un hombre, para asegurarse que el espacio dejado por las balas es real y no ficticio. De igual manera tanto una mujer que mira el fondo del mar, y un hombre que ve a través de un agujero, lo pueden hacer gracias a que están en su propio espacio, el espacio pictórico. Y también aquellos personajes que se convierten en espectadores, de *fuera de cuadro*, que con un catalejo o un telescopio pueden “vernos” o ver lo que hay *más allá* de nosotros. Da a la vez, miedo que el hombre con una pistola, nos dispare en cualquier momento.

Un hombre “ciego” es incapaz de ver, pero podría quitarse la venda y probarse los anteojos. Y tal vez, así “comprenda” al arte moderno.

Además del cuadro a manera de composición por registros en *Breve historia de la pintura modernista*, Mark Tansey maneja el recurso del *cuadro dentro del cuadro* de manera nueva y paradójica.

Su estilo es parco, ilustrativo, “Mark Tansey podía satirizar retrospectivamente la etiqueta que les había puesto Harold Rosenberg a esos mismos artistas utilizando un estilo de ilustración extraído de las revistas de los cuarenta en su *Action Painting II*”.¹²⁷ Y en la mayoría de sus obras “emplea un estilo plano, descriptivo y didáctico, adecuado para comunicar información visual, como aquel usado en las ilustraciones médicas”.¹²⁸ Su estilo monocromático reminiscente a la fotografía a blanco y negro, hace que sus personajes parezcan de otra época ya pasada, sin embargo en lugar de ser anacrónicos se vuelven atemporales. Sus imágenes al estar tratadas como fotografías nos incitan a pensar que lo que se nos presentan es real, con la veracidad aparente de este medio.

Recordando los ejemplos que hemos visto a través de este trabajo de cuadros dentro del cuadro, en el que muchas veces se trata de una cita, o de un universo paralelo; en las obras de Tansey no existe aparentemente un diálogo entre ambas imágenes —la del cuadro real y el “pintado”—, ya que son en general una mera copia de la realidad, pero tienen una lectura mucho más profunda, como veremos posteriormente, la relación existente entre ambas conlleva una reflexión interesantísima del arte mismo.

Las pinturas de Tansey parecieran fuera de las reflexiones que contienen —tranquilas, neutrales, desembarazadas, con el dibujo supeditado al contenido, conscientes de su lugar, artísticamente indiferentes—, cual ilustraciones que parecieran haber sido hechas mecánicamente evidencian la verdad de lo que en ellas acontece y de la desinteresada observación del artista¹²⁹ (meros registros).

Tansey trabaja lo imposible, lo que en el mundo real no existe, pero que puede existir en la realidad de la pintura; así en sus paradojas, mediante la técnica “fotográfica” de sus cuadros, presenta situaciones imposibles pero posibles en su universo pictórico. Arthur C. Danto nos dice que sus pinturas deben de ser resueltas

¹²⁷ Bell, *op. cit.*, p. 142.

¹²⁸ Arthur C. Danto. *Mark Tansey: Visions and Revisions*, Christopher Sweet editor, Japan, 1992, p. 12.

¹²⁹ *Loc. cit.*

como acertijos, sueños imposibles; solamente así nos daremos cuenta que su estilo aparentemente sencillo, es utilizado a propósito para retardar la asimilación del mensaje, hacernos reflexionar y enriquecer el significado de la obra. Hecha a manera de ilustración, nos quedamos con la seguridad que hemos leído la información; una imagen tan sencilla como la de un hombre tratando de tirar un muro aislado, se convertirá en la nueva significación del plano sin profundidad en la pintura moderna.

Sus pinturas son en general de formatos grandes. En el caso de su obra *El ojo inocente* o *La prueba del ojo inocente* (fig. 43), tiene las dimensiones que podemos ver en los cuadros tanto de *Gabinetes de aficionados* como de *Academias*. El cual representa en un *Salón* a un toro enfrentado a un cuadro de vacas, mientras artistas y expertos están presentes para ver el resultado del “experimento”. Se pretende que el toro reconozca la pintura como la realidad. El cuadro que pinta Tansey pintado es la copia de uno de Paulus Potter, reconocido pintor de este género, por lo que, el animal está ante una de las mejores representaciones; tiene por ende que caer en la trampa.^{xii} Ya hemos visto como durante gran parte de la historia de la pintura se ha tratado de engañar al ojo del espectador con los trampantojos¹³⁰, basta pensar en las cortinas, cuya historia tiene el ejemplo tan remoto como el de las uvas de Zeuix.¹³¹ “Existe un reto similar entre Mark Tansey y Paulus Potter. Potter puede engañar a un animal, pero Tansey nos puede engañar a nosotros si creemos que lo que vemos es el verdadero registro de un acontecimiento”.¹³²

La obra titulada *Naturaleza muerta*, muestra a una pintora que así como el pintor de *Escena de taller* de Jan Miers Moleaner (fig. 25), ya no se encuentra en la acción de

¹³⁰ Los “jueces” develan El cuadro dentro del cuadro de Tansey con una cortina, la cual está en la base del cuadro sostenida por los personajes de la escena.

¹³¹ La leyenda narra un concurso entre Zeuix y Parrasio, para demostrar quien era el mejor pintor, quien engañaba mejor. En la obra de Zeuix, el pájaro fue engañado, quiso tomar las uvas de tan perfectas, sin embargo no tuvo miedo del pastorcillo que estaba a su lado. Parrasio, sin embargo, engañó al propio Zeuix cuando éste quiso quitar la cortina “real” que tapaba su cuadro.

¹³² *Ibid.*, p. 17.

pintar, modificando las dos escenas representadas: la del cuadro dentro del cuadro, es decir, la que él *pinta* y la que vemos como obra final. Paralelamente en *Naturaleza Muerta* de Tansey vemos a la mujer que tira las flores que ha terminado de pintar en el cuadro que está todavía en el caballete. Recordemos que lo que vemos es al fin de cuentas, el fuera de cuadro; lo que nos hace recordar muchas veces, el micrófono dentro de *cuadro*, en el momento que estamos más profundamente sumergidos en la realidad de una película.

Tansey maneja su obra dentro de la tradición de la historia de la pintura. Además de utilizar el recurso y el concepto del *cuadro dentro del cuadro* y estar consciente del poder de la pintura como *ventana*, hace realiza todo un discurso plástico del poder del plano de representación de la pintura, como vimos en su obra de *Una breve historia de la pintura moderna*.

Este análisis lo vemos también en *Mito de la profundidad* (fig. 42). En este cuadro vemos una lancha en el mar con varios pintores abordo. Uno de ellos, Pollock se aventura a caminar sobre las aguas, para asegurarse que el mar es una mera representación dentro del plano bidimensional del cuadro que lo contiene. Gracias a Danto sabemos que Greenberg (quien dijera que la profundidad en la pintura es una ilusión) hace un gesto de su contundente superficialidad; Motherwell mira iluso hacia lo profundo del mar, estudiándolo; los demás, Noland, Rothko, Frankenthaler y Gorky están atentos a lo que acontece; sin embargo este último, sostiene un salvavidas ¡por si las dudas!

De hecho, la pintura de Tansey es, su propia lectura de la superficialidad de la profundidad, ilusión y realidad, y la pintura logra tenerlas a ambas: Si Pollock ha comprobado milagrosamente que la profundidad es un mito, la pintura donde Tansey registra este milagro es como todos sus trabajos —fidel a la idea de que el espacio pictórico tiene profundidad—. ¹³³

¹³³ *Ibid.*, p. 23.

Así pues con esta doble conciencia, nosotros podremos también utilizar el espacio pictórico a la vez como ventana que como plano, incluyendo recuadros como ventanas y recuadros como planos; las posibilidades son enormes.

5.1.4. Luis Argudín (1955)

Las vanitas nacen como continuación de lo que fueron el revés de los retablos, lo que conocemos como *hornacinas*, esos espacios pictóricos que pretendían ser espacios reales excavados en la pared a manera de nichos. “La tendencia a insertar objetos en un discurso alegórico es notoria en los reversos de cuadros”¹³⁴ de los siglos XV-XVI. Los objetos tales como cráneos y velas eran pintados en contraposición del anverso, como símbolos de la muerte y lo pasajero. Al consolidarse estos *mementos mori* en cuadros independientes, surgirá el género de *vanitas*.¹³⁵

Veremos entonces dos *vanitas* del siglo XVII como antecedente de la obra de Luis Argudín. En el *Vanitas* de Jacob de Gheyn II de 1603; vemos un cráneo colocado en un nicho junto con unas monedas, dos floreros: uno con una flor y otro con una rama seca. En la parte alta de la oquedad y, siguiendo su forma circular, hay una esfera transparente, que refleja el espacio exterior; la fragilidad del mundo y de la vida está expuesta simbólicamente por estos elementos. Dentro del interés de presentar el pintor en acción, el *vanitas* será un género que se utilice como medio. La relación que anteriormente establecía la *hornacina* con la imagen del anverso de la obra, la sostiene ahora el *Vanitas* con el mundo real fungiendo como su negativo, “como la única realidad verdadera frente a un mundo considerado como imagen simple, como suprema ilusión”.¹³⁶

¹³⁴ Stoichita, *op. cit.*, p. 36.

¹³⁵ Incluidos por Stoichita.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 37.

Si fragmentamos los *Gabinetes de Aficionados* en pequeñas secciones obtendremos composiciones de objetos alusivos al arte: libros, esculturas, caracoles, etc. Los *Vanitas* del siglo XVII irán conformando todo un lenguaje simbólico de elementos que representan el tiempo, la muerte y la brevedad.

En el *Vanitas de Claesz* de 1630, nos encontramos con el pintor que ve a la *Naturaleza muerta*, su modelo para continuar pintando. Todo el espacio interior donde se encuentra el pintor lo vemos incluido en una esfera-espejo; la composición está dada como en el caso del desdoblamiento de imágenes. La imagen desdoblada es la que vemos en la esfera —una mesa con objetos, y más allá al fondo, la *naturaleza muerta* distorsionada por el efecto de la refracción— insertada a su vez en el espacio “real” donde están los objetos originales en la mesa “verdadera”. Nosotros como espectadores nos encontramos entre la mesa y el pintor, aunque no nos alcancemos a reflejar junto con ellos pertenecemos junto con los objetos y al autorretrato del pintor, al mundo de las vanidades.^{XIII} El cuadro que vemos es el que el pintor pinta en este momento y vemos por lo pronto su anverso y reverso, este cuadro se autocontiene de tal forma, que nos da miedo que si desaparece el pintor, desaparece el cuadro y el espacio donde nos encontramos nosotros.

Luis Argudín, tratará el tema de las *vanitas* casi cuatro siglos después en su serie *In Octu oculi, El vanitas en México*.

La *Vista lo toca todo* de 1992 (fig. 45) contiene varios elementos —como en la *Alegoría de la vista* (fig. 16) de Rubens-Brueghel— que conforman una relación simbólica de los sentidos. En la parte inferior hay un cráneo de burro, por lo tanto ciego; a partir de éste nace una tela arrugada de dibujo multicolor que terminará en el tope de una base que sostiene un par de hojas con un retrato dibujado, un guante de plástico rojo y un tronco de árbol seco coronado por unos cuantos clavos. El tronco se refleja junto

con el autor que nos mira y, un pequeño perico verde. El reflejo es visible pero intangible, pero más aún lo es la sombra enorme de tronco que se proyecta en la parte izquierda del cuadro. Un pájaro postrado en una de las ramas muertas del árbol, nos muestra que es en su materialidad lo único que se puede tocar. El guante significa obviamente el tacto, sentido que junto con la vista da la posibilidad de crear el dibujo representado y, por consiguiente la obra general.

En la portada del catálogo¹³⁷ tenemos un *vanitas* titulado *In octu occulli: un vistazo* (fig. 46) más que incluye a varios de los elementos característicos de la obra del autor. El fondo es un gran espacio verde con gruesas pinceladas que termina poco antes que el cuadro mismo en su parte superior, y se continúa a manera de piso en la inferior (como la gran tela colocada detrás de la *Virgen de la Fuente*, fig. 22). Un gran paño blanco está tendido en dicho plano verde y cae y de manera casi fortuita tapando la esquina superior de un espejo. El pintor voltea hacia el espejo completamente desnudo (a no ser por los lentes) y con el brazo extendido en actitud de dar una pincelada. Este espacio reflectante tiene un fondo rojo sorprendente, “ilógico”. Algunos elementos: un paraguas, un cráneo modelado, un banco, las ramas de una palmeta y una tela multicolor se reflejan a partir de la *Naturaleza Muerta* que el autor tiene de modelo; sin embargo el espacio que rodea el cuerpo se ha convertido en uno plano, apenas vemos un perico en la parte alta, pero nuestra mirada no puede ir *más allá*, por lo que podríamos suponer que se trata de la representación de un cuadro, con los reflejos pintados en él a su vez. Hay también un plano vertical chorreado de pintura, no sabemos exactamente de que se trata pues se encuentra a la vez en primer plano y en último; enfrente del banco con el cráneo y a la par del plano verde del fondo. Este plano está más cercano al *recuadro dentro cuadro* que al cuadro dentro del cuadro.

¹³⁷ *In octu oculi: El vanitas en México*, Luis Argudín, ITESM, México, 1993.

Es así, como un autor contemporáneo mexicano trabaja sobre el tema del vanitas, haciendo su propia intervención en el uso del cuadro dentro del cuadro y de manera somera del recuadro.

5.1.5 José Castro Leñero (1943)

José Castro es uno de los pintores mexicanos que en su producción recurre al recuadro, de una manera muy cercana a lo que ahora vemos en el diseño gráfico. Su obra *Atmósferas* es un políptico de 30 piezas (fig. 36), conformado por imágenes en distintos encuadres, en su mayoría *close-ups*. Imágenes de rostros y detalles de desnudos se conjugan con las composiciones de edificios cruzados por las líneas de los cables. El hecho de que las imágenes sean encuadres cercanos, las relaciona con el *recuadro*, al ser un detalle de una imagen que nos podemos imaginar perfectamente. Son escenas cotidianas. El autor sobrepone a algunas de estas imágenes, pequeños recuadros como si fuesen sellos orientales, en los que vemos *a línea* diferentes composiciones de postes y cables, ecos de algunas imágenes del propio políptico.

Allí está el políptico de las *Atmósferas* (¿atmosferias?, ¿atmosfieras?) como un álbum de estampas cotidianas donde las imágenes más simples conviven alegre y ferozmente con las más complejas. Un juego que se sustenta lo mismo en el goce paciente del coleccionista que en la exaltación del jugador que apuesta -baraja, billete y lotería- a los sobresaltos del azar.¹³⁸

Esta obra nos muestra partes de una ciudad, una especie de vistazos; los que como dice Alberto Blanco, parecieran una colección de miradas fugaces de lo que podemos encontrar en una ciudad. No existe esa preocupación tan profunda sobre la esencia del arte como la obra de Tansey, sino que se convierte en una experiencia más plástica. Aquí a diferencia con *Breve Historia de la Pintura Moderna* en que cada una de las imágenes es una pequeña escena casi siempre en *plano general*, Castro Leñero

¹³⁸ Alberto Blanco, *Políptico del instante ó La imagen encontrada*, MAM, INBA y CONACULTA, México, 1992, p. 27.

presenta sus imágenes en su mayoría como acercamientos o detalles. Los rostros de las mujeres, las manos, los fetos, los torsos y los pliegues de los vestidos, a la par de un detalle de un edificio, un letrero, un papel colgado de cables eléctricos nos hablan de pedazos de existencia, que nos dan la libertad de imaginarnos todo o nada. Algunos de ellos están también trabajados con veladuras de color, atmósferas, como si se hubieran empastado dos imágenes en un mismo negativo, enfatizando esa amplitud de posibilidades, de encuentros.

En la serie *Ventanas; Huesos rojos* (fig. 49) de 1990; utiliza un formato estrictamente cuadrado; este formato es relativamente reciente —aunque podríamos imaginarnos un Tiziano o un Velázquez de formato cuadrado apenas a través de un recorte editorial— podemos atribuirlo a la costumbre del formato cuadrado del televisor. En esta obra, un cuadrado perfecto de un retrato está superpuesto sobre la imagen de un esqueleto de dinosaurio en lo que suponemos es un museo de Historia Natural. La mujer, a pesar de estar viendo hacia *fuera del cuadro*, podría ser la del espectador de la propia obra, por la relación que se establece entre ambas imágenes, aún en espacios claramente diferenciados.

A través de éstos dos ejemplos podemos darnos cuenta que, tanto sus imágenes, como las escenas que nos presenta en su obra son fragmentadas; y a sea mediante el encuadre de un detalle como el insertar el recuadro en un espacio general, alternando dos imágenes juntas. Teresa del Conde dice a propósito:

Según mi criterio, el lenguaje visual de José Castro Leñero se mueve entre dos posibilidades conceptuales, aquella que en inglés equivaldría a la palabra *match* (algo así como corresponder) y la que deriva del término *fit* (encajar). El pintor objeto de esta nota introductoria se considera a sí mismo “realista”. Su tipo de realismo tiene que ver con los dos términos aquí anotados. No con la posibilidad (que no existe) de formular un espejeo equivalente a lo real, por más que las imágenes ofrezcan el seductor efecto de la apariencia reflejada.¹³⁹

¹³⁹ Teresa del Conde, *La imagen encontrada: José Castro Leñero*, MAM, México, 1992, p. 7.

Estos recuadros podrían ser el reflejo de otro espacio, como el espejo de Van Eyck, que nos muestra algo que no seríamos capaces de ver de otra manera; sin embargo, son reflejos virtuales que no corresponden estrictamente a la “realidad” de la obra, sino que son inventados por el autor a partir su percepción de la realidad. Tampoco son como los iconos encastrados, los cuales tenían todo un universo directamente relacionado a su alrededor hecho exprofeso. Los *recuadros* de José Castro funcionan como una metáfora, a partir de dos imágenes contrapuestas, en las que el resultado final es visualmente poético.

5.1.6. Manuel Marín (1951)

Manuel Marín hace un estudio profundo de la fragmentación formal de una obra como políptico, y distingue a los conjuntos de cuadros autónomos que llegan a conformarla con diferentes términos: *Serie* y *Proyecto*.

La *Serie* es en sus palabras: un conjunto de obras relacionadas por el tema, motivo o por una característica formal específica. En las series cada obra es independiente y el conjunto es abierto. No necesita de ninguna justificación formal adicional o conceptual que determine el número o la disposición del todo. El *Proyecto*, es un conjunto de obras relacionadas por el concepto que busca ser mostrado y desarrollado. La obra no es independiente en su construcción ni en su disposición. El conjunto justifica el número de obras por la exhaustividad del concepto. La disposición de las obras dentro de una serie o un proyecto es nombrada por Marín como *Sistema*. A su vez nos dice: una obra puede estar armada por dos formatos y se le llama díptico; si está armada por tres, tríptico. Pero si la obra tiene un solo formato y este tiene cinco escenas se le llama predela.¹⁴⁰

Parámetro contiene 16 cuadros de pequeño formato, los cuales están enmarcados evidenciando su diferencia y, cada cuadro contiene a una figura geométrica distinta manifestando su propio espacio. El autor maneja en este trabajo “las igualdades y diferencias mínimas producidas por el juego de cuatro elementos formales

¹⁴⁰ Manuel Marín, *Horizontes Cuadros*, “Donde se traza un mapa de la exposición Horizontes cuadrados, como una gozosa contribución al recorrido del amable visitante”, MAM, México, 1996, p. 31.

imprescindibles: espacio, forma, color y tonalidad”.¹⁴¹ Es así, que vemos 16 diferentes posibilidades de estas combinaciones, que según las diferentes relaciones, ya sean similares u opuestas, pueden dar como resultado diferentes grupos; en un conjunto de dieciséis, de ocho o de cuatro, y ciento veinte dípticos distintos. De manera similar, la obra *Partición* (fig. 37) puede acomodarse en grupos distintamente. Cada grupo reúne uno o varios cuadros, siendo cada grupo un formato, los formatos más grandes conformados de varios cuadros funcionan como continuación y parte de si mismos, de manera que si los cambiamos de orden romperán la forma completa del objeto representado y quedarán como los espacios más pequeños, como una secuencia de “detalles” cortados de dichos objetos. “Cada obra puede estar construida por varios formatos de uno a cinco. Además cada obra puede estar dividida en diferentes espacios visuales, de uno a cinco independiente del número de formatos que la integren”.¹⁴² Es por eso que esta obra tiene una movilidad más limitada.

Por último, *Telas* es una serie que se relaciona con el *recuadro dentro del cuadro*, esta serie está realizada a base de telas sueltas, de ahí su nombre. En algunos casos, una imagen hecha sobre tela suelta se sobrepone en otra, y en otros se trata de telas dobles. El concepto del autor es precisamente alterar el espacio mediante esta sobreposición de representaciones, alternando su género.

Un florero en una mesa hace una naturaleza muerta. Una isla en un mar hace un paisaje. Si a una escenografía se le pone una figura humana, más aún, si se le tapa con un desnudo, se convierte en “academia”. Si a la isla se le tapa con un cubo de agua, la isla se hace de agua y el paisaje concepto. Si al florero se le tapa con un cuerpo humano la naturaleza muerta es un desnudo. Los géneros, por el tapar y por las representaciones que tapan, cambian de sentido. Estas telas son tapaderas todas.¹⁴³

El autor pretende que nunca se vean las dos imágenes juntas (difícilmente en el museo te permiten estar tapando y destapando la imagen) sino que se vean únicamente

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴² *Ibid.*, p. 31.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 30.

en la memoria, aun las que no se pueden separar materialmente. En el catálogo¹⁴⁴ se nos presentan de las imágenes de las dos formas. En *Duna de día-duna de noche A y B* (fig. 44) tenemos las dos posibilidades: en un cuadro que pareciera un boceto de paisaje vemos una duna, en la misma página del catálogo vemos la misma imagen pero con una tela superpuesta, nace entonces otra imagen que conforma junto con lo que queda a la vista del cuadro que tapa, una nueva composición. Ciertamente tenemos que imaginarnos debajo del recuadro la duna que habíamos visto antes, sabemos que está ahí debajo (claro que podemos ver ambas gracias al catálogo) pero nunca en el mismo espacio; siguen siendo dos imágenes distintas. En estos casos, gracias a la imaginación de Marín, podemos ver realmente lo que hay debajo del recuadro, lo que no sucede en otras imágenes con recuadro superpuesto. Podemos dar una continuidad a la imagen del plano de fondo, pero siempre tenemos la duda, podría haber algo más. Estos *recuadros* nos dejan ver dos o más imágenes a la vez, pero nos limitan la visión parcial del plano sobre el que se encuentran; basta pensar en las imágenes de desnudos censurados en que un recuadro negro nos impide verlo todo.

A diferencia de sus polípticos, en que cada cuadro es parte de una obra general pero están diferenciados, Marín tiene otros cuadros en que su espacio es dividido en dos o más partes, convirtiéndose en una especie de dípticos o trípticos pero sin serlos, pues a diferencia de éstos no podemos separarlos ni modificar su composición. No conformados como cuadro-dentro-del-cuadro, sino más bien como recuadros dentro del cuadro, en el que cada uno tiene su espacio sobre el espacio real del bastidor.

¹⁴⁴ *Loc. cit.*

5.1.7. Marco Arce (1968)

Marco Arce habla a través de sus polípticos de una manera que podríamos entender como posmoderna, en este caso —por la amplitud y dificultad del término— sería posmoderna en el sentido de su fragmentación, franca utilización del *close-up*, la siempre presencia de los medios de masas, alusión a diferentes disciplinas visuales, sistema de citas de toda clase, desde asuntos de arte y artistas hasta pornografía y chismes de la farándula. Es por tanto interesante presentar a un artista que proyecta en su obra esta insaciable hambre de imágenes.

Arce se ha entregado más que a un ejercicio formal de reciclaje posmoderno a un cuestionamiento de la propia estructura que se ha forjado en torno al desarrollo y evolución de los estilos artísticos. Ya sea que se traslada de la fotografía al dominio de la pintura, o la pintura al formato de la historieta, Arce propone narrativas lógicas pero discontinuas a partir de una amalgama de elementos que a pesar de formar parte de una historia del arte que se ha pretendido libre y homogénea, aún presenta diversas magulladuras y múltiples puntos de fuga.¹⁴⁵

Recordemos que vivimos en una época, en la que toda la historia del arte está a nuestra disposición y las imágenes accesibles de una manera nunca antes imaginada.

Marco Arce es el único artista [...] cuyo trabajo ha sido primordialmente pictórico. La principal aportación de Arce es su cuidadosa utilización de imágenes provenientes de todas las fuentes, desde las utilizadas en revistas y periódicos, hasta las dedicadas al estudio de la historia del arte. [...] Más que quizá cualquier otro pintor mexicano está al tanto del desarrollo del arte conceptual, y frente a la pintura neo-expresionista cuyo auge abarca casi dos décadas, propone una circulación de imágenes en las que la personalidad del pintor como sujeto productor de un significado trascendente se disuelve. La labor de reciclaje es más importante en este ejercicio que la expresión.¹⁴⁶

Yo en lo personal vería el trabajo de Arce más como un editor de imágenes, pertenecientes al mundo del arte o no, que, dependiendo de su organización y de la relación que el autor propone, nace un significado interesante. En realidad no recicla las imágenes, no las cambia para producir algo nuevo, simplemente las expone, las recorta y nos las explica.

¹⁴⁵ Magalí Arriola, *Arte Contemporáneo de México en el Carrillo Gil*, CONACULTA; INBA, MACG, 2000, México, p. 118.

¹⁴⁶ Eduardo Abaroa, *Movilidad*, "Moi el ma circumstance. Yo y mi circunstancia", Museo de Bellas Artes de Montreal, Canadá, Nov 1999-Feb-2000, p. 6.

El formato de políptico es importante pues es una secuencia, una historieta, una narración visual. Directamente relacionado con el cómic, o básicamente las tiras cómicas, pues son cuadros en línea y no como algunas de las intrincadas composiciones que caracterizan al cómic contemporáneo. Arce cuenta con *Incompetencia crónica*, obra constituida de muchísimos cuadritos enmarcados con guión del también artista plástico Eduardo Abaroa. La obra se conforma por diferentes escenas conjugadas, tales como *fotografías* de las revistas de farándula de la vida personal y romántica del príncipe de Gales y la extinta princesa Diana. Detalles de obras maestras, escenas de *gente normal*, cuadros con frases o letras que van armando el políptico.

El hecho de que podamos seguir este cómic sin interrupciones, como sucede con los guiones de las películas de Debord, ha de ser apuntado como prueba de la igualación que viene operándose en el corazón de la sociedad presente, la igualdad ante la ley ha devenido en igualdad ante la opresión de un mundo imaginado pero siempre irrealizable.¹⁴⁷

Estamos tan acostumbrados a hojear y ojeear libros, revistas, catálogos de arte y ver infinidad de imágenes juntas; pasar de una época a otra, de un artista a otro de manera instantánea, que la obra de Arce habla nuestro mismo idioma. En *Roble*, por ejemplo vemos cuatro imágenes: La impronta de una mujer de Klein, del 69. Un hombre con la mano en la frente manchada la palma y en antebrazo, con el título *Man Ray, Marcoussis y Meret Oppenheim*, 1933. El vaso de agua sobre la repisa de vidrio de Michal Craig-Martin, (sabemos que es una imagen artística y no otra). Y por último una fotografía de Ana Mendieta, de la serie *Escenas de violación* de 1973. El mismo autor nos dice: “No pretendamos que el arte puede tener un significado fuera de su propio contexto...”

¹⁴⁷ Eduardo Abaroa, Acné o el nuevo contrato social ilustrado, MAM, México. p. 39.

5.1.8. Carla Rippey (1950)

Carla Rippey nació en Kansas City, EUA; sin embargo se considera una artista mexicana dentro de lo que se reconoce oficialmente como la *Nueva Plástica Mexicana*.

Alegoría del Santo Sudario de 1996 (fig. 41) es un ejemplo substancial del uso del recuadro en la obra de esta artista. A partir de una copia bidimensional de la *Piedad* de Miguel Ángel; en que el encuadre deja parte de la figura *fuera de cuadro*, y que es en realidad dos imágenes simétricas, como el original y su reflejo perfecto y contrario. Esta imagen doble contiene al centro un recuadro, con un filo negro difuminado un poco hacia adentro. La imagen dentro del recuadro sigue los pliegues del manto de la Virgen y, conforma las sábanas en las que está recostada horizontalmente y en close-up una pareja. Una mujer desnuda con los senos, brazos y cara fuera de la sábana y, un hombre con su brazo fuera de cuadro; lo demás queda debajo de la sábana, duermen juntos. Estas imágenes, a pesar de la relación que pueda existir entre ambas, están divididas de manera tajante, pues las dos imágenes tienen una profundidad y un espacio “real” distinto.

5.1.8. Francisco Castro Leñero (1954)

La pintura de Francisco Castro al ser abstracta y prolongación de lo que empezará en el *Constructivismo*, en la que el cuadrado es la forma de creación por excelencia. Mas, por la manera en que se muestra su obra en la portada del catálogo¹⁴⁸ *Estructura Esencial*, la obra de Castro se relaciona más estrechamente con el recuadro. La portada y portadilla son un detalle de la obra *Juego de Simetría* (fig. 48), en la que un fondo suave abstracto contiene una mancha oscura, centrada y vertical de la longitud de toda la obra, y sobre la mancha una línea gruesa verde que ocupa la mitad del cuadro aproximadamente, el resto del fondo está cruzado por líneas blancas imperfectas, y, al

¹⁴⁸ Teresa del Conde. Francisco Castro Leñero: Estructura Esencial, MAM, México, 1994, p.7.

lado de la mancha a ambos lados, a la altura media del cuadro hay dos cuadrados negros. Al no ser totalmente una composición geométrica sino más orgánica, los cuadrados negros se convierten en un espacio vacío más que en una forma geométrica, dispuestos a ser llenados por algo; un recuadro como el que se sobrepone en las portadas de revistas. Y así sucede, en la portada este cuadro se convierte en el espacio donde el propio nombre del autor va a estar insertado recalcándolo.

Este ejemplo nos muestra la cercanía que tienen de las diferentes disciplinas visuales, la manera en que se van mezclando y tomando mutuamente elementos compositivos. Pensemos en las portadas antiguas de libros o tratados, en que se grababa una puerta de triunfo y dentro en los espacios de los arcos se colocaba el título y demás detalles del tema del libro. Así también, la estructura del cómic se repite en los póliticos contemporáneos, que a su vez, el cómic ha tomado elementos de otras disciplinas como el cine, la propia pintura y la ilustración. Es así como a través de la pintura y los diferentes medios, nuestra percepción del plano de representación y el tratamiento del espacio bidimensional es en la actualidad perfectamente incluyente de todas las disciplinas y sus interrelaciones.

5.2. Javier Guadarrama (1960)

Javier Guadarrama es un autor importante en este capítulo por el uso que hace del recuadro dentro del cuadro. En su obra el recuadro está insertado como paisaje o como detalle. El fondo de lino funciona como el fondo real de la composición y como el papel en el dibujo que remarca su carácter de plano.

Muro de hiedra de 2002, es de composición sencilla. En esta se muestra a un hombre desnudo en primer plano y, al fondo un recuadro que va de lado a lado a manera de franja u horizonte, en el que vemos la hiedra, hojas vistas de cerca, un detalle del

muro. El espacio circundante es la tela, por lo que tenemos un recuadro definido como fondo.

Jardín interior (fig. 47) del 2002, es un cuadro de grandes dimensiones con pocos elementos. Una mujer desnuda acurrucada en un sillón azul nos da la espalda, al fondo está un recuadro de hojas amarillas. El espacio entre las hojas es el fondo del cuadro, de tal suerte que se convierte en una especie de encaje sobrepuesto perfectamente delimitado. Invariablemente nos hace pensar en un cuadro; el recuadro tiene la misma función que tenía un cuadro-pintura al fondo de una habitación, pero ahora es diferente, se trata de un recuadro, no es la representación de un objeto-espacio, sino de un plano-espacio.

Los cuadros de Guadarrama están compuestos como una imagen total, el uso del recuadro es formal no tanto conceptual, no se trata de separar los espacios en ideas diferenciadas, sino en encuadrar y separar el espacio de composición; en presentarnos de manera aislada la figura y el fondo.

Sexto capítulo

Disciplinas

Sexto capítulo **Otras disciplinas**

6.0. Disciplinas

El mundo de las imágenes se ha diversificado tanto, que el mundo real amenaza en convertirse en un medio más de comunicación de masas. Los afiches, las postales, los volantes, las revistas, el periódico, el internet, los panorámicos, los videos, los comerciales de televisión, las películas; todo contiene imágenes. Y todo está instalado en un tipo de composición visual, en su mayoría en recuadros.

En el presente capítulo trataré la relación que existe entre algunos medios visuales y el recurso de composición en cuestión: el *recuadro*. Y cómo a través de dichos medios, el uso del recuadro se populariza. La composición por registros, se utilizará de manera importante en todos los medios visuales del presente capítulo, relacionados de alguna forma al arte y al diseño. Como hemos visto, el sistema de registros ha estado presente en todas las épocas, de distintas maneras. Reforzándose una cultura visual basada en la fragmentación del espacio bidimensional de representación, retroalimentando de manera directa o indirecta en la obra de los artistas plásticos.

6.1. Cómic

El cómic es un lenguaje que deviene directamente de otros lenguajes visuales como la ilustración y el cine, e indirectamente de la pintura y de la gráfica. Sin embargo se ha conformado como un lenguaje auténtico, influyendo a su vez a otros. Tuvo por ejemplo especial importancia en la conformación del arte *Pop*, principalmente en la división espacial y en la manera de intercalar diversos *puntos de vista* o *encuadres* en el mismo espacio bidimensional. La continuación que tuvieron estas características en la pintura, las podemos ver en la actualidad en *dípticos*, *polípticos* o en cuadros únicos pero segmentados. ^{XIV}

Ya que lo más importante en el cómic es el relato, pues el parecido con el mundo “real” no tiene importancia, los recursos formales se utilizarán en caso de ser efectivos. En el cómic el espacio de representación ha sido tratado a través de su propia historia de una manera cada vez más libre. El uso de la perspectiva, utilizada para darle profundidad al plano y a la forma se ha abordado desde la manera tradicional, a la más expresiva que “real”, hasta llegar a su inexistencia. Gracias a la libertad de forma, y por carácter gráfico narrativo dentro de un espacio de representación fragmentado,¹⁴⁹ el *recuadro* será un elemento compositivo básico en su lenguaje. La fragmentación se da ya sea por medio de *recuadros* superpuestos o a manera de composición por registros, dando espacios diferenciados al texto y a la imagen. Las imágenes en su conjunto y sus relaciones entre si son lo que constituyen la narración.

Al ser el cómic más temporal que la pintura, es un modo de representar en el que “el tiempo del relato es el espacio de la página”.¹⁵⁰ Así los recursos utilizados para incluir al tiempo en la composición son las viñetas, los globos, los recuadros, de cuya estructura o planteamiento gráfico dentro de la página, dependerá el sentido de la historia con un efecto preestablecido: formal o expresivo.

La secuencialidad de las imágenes en un cómic depende fundamentalmente de la composición de las viñetas, en que cada una es una “toma” característica importante que representa un lapso de tiempo o un conjunto de acciones o movimientos. La narración conformada a partir de esta selección de “tomas” representativas nos resultará lógica, pues se da de forma paralela a nuestra percepción de las cosas, pues es selectiva. Lo que quiere decir que,

[...] no percibimos nunca una situación completa, sino una serie de elementos que sabemos reconocer bien, y no sólo desde el punto de vista espacial, sino también

¹⁴⁹ El cómic presenta una estructura fragmentada, donde solamente elementos significativos aparecen a manera de referencia más amplia que debe reconstruir el espectador (De Vicente, *op. cit.*, p. 109).

¹⁵⁰ Daniel Barbieri, *El lenguaje del Cómic*, coleccionada por Humberto Eco, instrumentos paidós, España, 1er reimpresión 1998, p.

desde el temporal. No eliminamos de nuestra percepción solamente unos detalles irrelevantes de la escena, sino también unos momentos relevantes.¹⁵¹

Cada “toma” de una secuencia que presente un cómic será entendida dentro de todo el contexto, y será a la vez parte y única dentro del conjunto de “instantáneas”. Por esta razón pueden ser incluso insertadas dentro de otras como acetos, como cuadro dentro de un cuadro pero, devendrán en *recuadros*.

El espacio del cómic se dividirá por lo tanto en viñetas, las que a su estructuran de varias maneras. La tira es el espacio más sencillo, de formato pequeño y que puede estar constituida de una a cinco viñetas. Las láminas se conforman por una secuencia de viñetas, tradicionalmente rectangulares o cuadradas organizadas en tiras horizontales; aunque a veces las viñetas pueden variar el tamaño y presentarse de forma asimétrica. Las viñetas que abarcan la escena completa, es decir, que no están divididas en grupo, y que contienen varias situaciones a la vez, tienen la ventaja de ser leídas contemporáneamente y no de manera sucesiva. Todas las escenas particulares son leídas como un evento general, sin embargo no siempre como una instantánea, sino como una escena con una duración de tiempo determinada, a veces breve a veces no.

Las viñetas organizadas en láminas de cuatro tiras, recorridas un poco para evitar una composición perfectamente lineal, se denominan retícula. Este tipo de composición nació para ser presentada en láminas semanales del periódico, y para ser leída en el carácter textual del medio. Con la aparición en los años 30 de los álbumes de historietas, se generaliza la lámina de tres tiras, que a diferencia de la retícula es de formato más pequeño, en el que se mantiene un buen formato de cada viñeta, dando espacio para una buena composición y dibujo de cada viñeta, valorizando así lo plástico y no únicamente lo narrativo. Para los años 60 se juega mucho con la dimensionalidad del espacio de la página: los globos a veces se colocan en el fondo o en la superficie de la página. Las

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 144.

viñetas se convierten en ventanas que abren el papel hacia el fondo, las figuras son cortadas al ras, y entran en juego las proporciones de éstas, las viñetas se vuelven asimétricas, se traslapan, se borran los límites, etc. El dinamismo forma parte ahora del espacio exterior de las viñetas, de la composición general de la lámina. Las imágenes se manejan a veces como tridimensionales y a veces como bidimensionales. Dando un carácter de fondo a algunas y a otras protagónico. A partir de ese momento la relación espacial entre las viñetas, su jerarquía dentro de la lámina, su intención, será de vital importancia para la narración, estableciendo el ritmo gráfico en que será leída la historieta.

Más tarde el cómic tomó un rumbo más “tranquilo”, creando un nuevo estilo a partir de una selección de los nuevos descubrimientos, y, los juegos espaciales del estilo anterior. El gusto por el primer plano y los encuadres angulados singulares fueron, por ejemplo, herencia de esta época.

El espacio en blanco de las viñetas tiene un papel importante; en algunos casos es utilizado como línea para separar las diversas imágenes y en otros la línea es excluida. En los últimos 30 años, el blanco del fondo, se convierte en espacio constitutivo, las viñetas se separan incluyendo así a la página en blanco como espacio bidimensional. Cuando las imágenes son insertadas dentro del espacio de la página con un amplio espacio alrededor, pueden verse en su individualidad detenidamente, para después pasar a la siguiente y que está tome el primer plano y las demás el fondo (recordemos los Gabinetes de Aficionados). A diferencia de una ventana del internet, al abrirla sale hacia el frente sobreponiéndose a las demás; en las láminas reticuladas ninguna imagen es más importante que otra, simplemente son parte del *fluir* de la imagen en general.

Por un lado el formato de cada viñeta puede ser variable dependiendo del papel que represente en el contexto general y de la relación compositiva que tenga con las demás. El *encuadre* se establece dentro del marco general de la página. El encuadre por sí mismo nos dirá si pertenece al punto de visión de la “cámara” o de alguno de los personajes. Es decir, si vemos por medio de nuestros ojos (encuadre subjetivo) o por los del personaje (encuadre objetivo irreal). Un punto de vista más consiste en que vemos las cosas justo detrás del personaje, viendo su nuca (semisubjetivo). El encuadre es importante, por tanto, en la relación que se establece entre la imagen y la narración, pues el encuadre de cada viñeta según muestra lo que se quiere resaltar. Y en su conjunto, las viñetas formarán todo el discurso.^{xv}

La manera de cortar o encuadrar una imagen, o el instante al que pertenece, es primordial para la expresión:

Queda claro que el encuadre sustrae a una imagen: todo aquello que queda fuera de sus bordes. Pero es preciso tener presente que al eliminar ciertos objetos, o unas figuras, al dejarlos fuera se elimina a sí mismo la correspondencia que tienen con ellos los objetos.¹⁵²

La decisión de elegir lo que va entrar dentro del universo del *cuadro* en la pintura, del *cuadro* en la fotografía o de la viñeta en el cómic es decisión de sus realizadores. Así, el encuadre nos hará interpretar o leer la imagen de una u otra forma, estableciendo jerarquías, subrayando o evidenciando algo. Transformando el fragmento de realidad en la base de un discurso. Dejar fuera de cuadro algo también puede motivar un enigma, un mayor interés por la obra, o puede determinar que sea incomprensible. Recordemos la manera en que la Pintura ha logrado incluir el *fuera de cuadro*, ya sea por medio del espejo, de una pista o de una referencia. Estas últimas pueden ser espacios definidos para colocar un texto, una frase o un símbolo que nos clarifica o nos da una información

¹⁵² *Ibid.*, p.135.

extra. Al colocarse dentro del espacio *real* del *cuadro*, se torna un cuadro dentro del cuadro; y *éste* como recuadro.

En el caso del cómic cada imagen cuenta, a diferencia de la ilustración en la que la imagen comenta el texto. La imagen en el cómic es parte del cuerpo de lo que se cuenta,

[...] cada viñeta tiene una función directamente narrativa; incluso en ausencia de diálogos y de didascalias (también denominadas, según sus variantes, «cartuchos», «apoyaturas», «textos complementarios» o «textos en off») o texto narrativo, la viñeta cuenta un momento de la acción que constituye parte integrante de la historieta, y prescindir de ella supone perjudicar en buena medida la comprensión¹⁵³.

Cada uno de estos espacios-texto serán junto con las imágenes-recuadros en la composición general de la página, los que determinan el tipo de lectura que hagamos de ésta y le darán un carácter específico a las imágenes. Arreglar las escenas es realizar precisamente el montaje, en el que hay que crear cada imagen, encuadrada y detenida en el momento justo para ser efectiva dentro de la narración.

Del mismo modo que el cartel y el graffiti, el cómic comparte el contenido icónico con la narración literaria. Son también numerosas influencias que se dan entre el cómic y el resto de las artes, así como las referencias irónicas que el cómic hace al mundo cultural elevado. Tal vez el cómic sea la manifestación artística que más ha redimido la situación postmoderna (todos los periódicos hablan de sus autores, se realizan exposiciones y publican libros, se lanzan manifiestos), en cuanto que, en cierto modo, el cómic siempre había sido postmoderno: fragmentario, irónico, híbrido (entre la tradición y la vanguardia, entre el arte y el Kirtsh) [...] El cómic actual ha conocido la influencia de otras muchas artes como el cine, la pintura, la moda y, a la inversa, ha influido en todas ellas.¹⁵⁴

Veamos por último algunos ejemplos incluidos en el libro de Barbieri. De 1906, *Kin-der-Kids*, de Lyonel Fininger, muestra una escena en que tres personajes observan arriba de sus cabezas una nube —una visión de unos niños navegando en un barco, que en realidad es una tina de baño—, uno de los personajes, una especie de mago, le muestra a otro la escena como a través de un monitor. Esta separación de espacios que

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹⁵⁴ De Vicente, *op. cit.*, p. 56.

ya habíamos visto en las escenas religiosas, funciona en este dibujo para diferenciar espacialmente ambas escenas.

De los años 40 y 50, el conjunto de las páginas de apertura de las historietas de Will Eisner —*The Spirit*— conjugan varios de los recursos utilizados por el cine en sus cabeceras, e incluso en sus carteles. En su información nos anticipan, o nos atrapan visualmente dándonos algunos adelantos de su contenido jugando a la vez con la relación entre los diferentes medios. Una portada de 1951, es precisamente una parodia de un cartel cinematográfico, el que actualmente nos hace pensar en las revistas y en las propias historietas, pues es esta portada un antecedente claro de éstas, pero en esos años resulta bastante vanguardista. El título de la “película” *Sansón y Dalila* (fig. 71) es una cartela adornadísima al fondo de la habitación. Hay otros espacio-texto informativos sobre la imagen y tres viñetas presentando al protagonista en situaciones diversas. Como encabezado están el título incompleto y otros datos falsos, pues es un engaño, el papel ha sido arrancado y vemos que atrás está la portada de *Spirit*.

La transformación compositiva del cómic a partir de la década de los 60, la vemos en tres ejemplos diferentes entre sí que nos ayudarán a entender mejor el uso del recuadro. De 1976, *Xammax*, de Nicolas Devil; de finales de la década de los 70 de François y Luc Schuiten, *En tierras de Cymbiola* y por último de 1987 *The Bird who knew too much* (El pájaro que sabía demasiado) de Gene Colan.

El primero pareciera un *collage*: figuras al ras y escenas fundidas en el espacio general nos dan la sensación de un caos visual muy dinámico. El segundo es casi un dibujo, pareciera un boceto renacentista posmoderno. Sobre una imagen general se sobrepone una secuencia de un hombre que vuela; del lado superior derecho hay tres recuadros, la figura de un hombre alado sale y va cayendo, ligando esta secuencia con la imagen en segundo plano. En la parte inferior y mayor de la página hay recuadros

sobrepuestos con la imagen de la figura en distintos encuadres. La tercera lámina, es casi un intermedio entre los dos ejemplos anteriores, en la que unos recuadros asimétricos y otros rectos, a alguna figura recortada se traslapan y se sobreponen a un fondo oscuro.

De 1972 la lámina de *Valentina: Annette*, de Guido Crepax, es un claro ejemplo de la relación entre los encuadres dentro de la secuencia narrativa para determinar su lectura. En este caso las viñetas son de pequeñas dimensiones y de diferentes formatos, intercaladas las imágenes más características de lo que se quiere remarcar: el *close-up* de un teléfono, de una oreja, de unos zapatos. Cada movimiento que el protagonista hace o siente está presentado en una viñeta.

6.2. Revistas

Porqué nos llaman tanto la atención las revistas e ingerimos una tras otra hasta el cansancio. Bueno, una de las razones, que como todo lo que tiene éxito en este momento, es pasar el rato, es entretenerse sin mucho esfuerzo y olvidarse de todo. Pero sobretodo por su fácil lectura; en la que el *recuadro* participa activamente en cada una de sus páginas. Toda está fragmentada, llena de imágenes que nos hacen más fácil la localización de lo que buscamos, imágenes que nos atraen. Uno para enterarse no necesita leer el artículo completo sino los simples encabezados. Será como ver la televisión. Las revistas entre menos contenido tengan serán más fragmentadas. Desde *Proceso* y *Time*, hasta *tvnotas* (fig. 70) y *Quo*, no se salvan de un diseño distribuido en recuadros, cada vez más parecido al de la red. Sin embargo, al ser un diseño más determinado (pues no tiene el espacio virtual de la página de internet) es más saturado; los encuadres y los recuadros sobrepuestos son estáticos, funcionando más como un

collage hecho a partir de fotos, textos, tipografía y demás recursos dentro del estilo de la publicación.^{XVI}

6.3. Televisión

Se reconoce actualmente que en determinados casos la televisión ha suplantado a la nana en su papel de cuidadora y tutora de los niños, y dama de compañía de los adultos; lo que significa que la gente asimila cada vez más su lenguaje y se actualiza día a día con lo que ésta muestra. Es decir, que nuestra cultura visual cotidiana está determinada en parte por el diseño de la televisión abierta y en casos más exclusivos, cerrada.

Al ser este medio accesible dentro y en fuera de casa, y accesible también por su contenido generalmente ligero, se convierte en un magnífico ejemplo contemporáneo de soporte bidimensional. Encontramos en ella una vasta utilización del cuadro-dentro-del-cuadro y del *recuadro*, y de manera similar a la pintura, su espacio de representación se utiliza como plano superficial y como espacio con profundidad. Ella misma como objeto y soporte de imagen se convierte en un cuadro en constante movimiento dentro de nuestro campo visual.

Mi interés por presentar el ejemplo de la televisión en esta tesis, se debe al sentido de este medio y su propuesta visual está ligada a toda la historia de la representación, pero con distinto fin. Asimismo, la televisión ha influido para que mayor número de personas perciba de manera más natural una obra pictórica estructurada a partir de la fragmentación, sin importar el concepto; aun teniendo poca o nula educación visual pictórica. Para bien o para mal se percibe en sentido lúdico o placentero. En la actualidad se ve más “lógico” un cuadro cubista que hace cincuenta años, la imagen no resulta tan chocante (sabemos que incluso dentro de la pintura,

conlleva un periodo de asimilación del nuevo lenguaje, pero en este caso hablo de la percepción de la imagen bidimensional de la sociedad en general). La televisión está en un proceso de cambio continuo, cada vez más fragmentado e interactivo, la noción de la “estética” tanto del internet como de los videojuegos, han ayudado también su “asimilación social”.

El diseño gráfico televisivo se ha desarrollado de manera importante en los últimos años, la competencia que significan las diferentes televisoras, y la necesidad de propuesta tanto de la programación como de la publicidad, promovieron este nuevo apartado dentro de la rama del diseño gráfico. La común utilización de títulos, símbolos, ilustraciones e imágenes ha conformado el carácter actual de la televisión, acostumbrándonos a un plano cada vez más fragmentado y saturado de espacios paralelos al general (fig. 51).

El lenguaje televisivo debe su esencia (como el cómic) a la Pintura.¹⁵⁵ Pero se ha consolidado como un lenguaje aparte con métodos y fines divergentes. La pintura como arte, sin embargo, impulsa y retoma constantemente aspectos del diseño televisivo y, también a la televisión como fenómeno socio-cultural.

Los grafismos televisivos, que en su mayoría están *sobre* la pantalla, toman el carácter de recuadro, que van desde los logosímbolos de las televisoras hasta un eco del cuadro del televisor dentro de la pantalla general. Por otro lado, están todos aquellos recursos emparentados con el cuadro dentro del cuadro, en los que encontramos por supuesto el televisor dentro del televisor.

El espacio bidimensional de representación de la pantalla del televisor, es un espacio que está abierto cada vez más a una estructuración espacial más alejada a la

¹⁵⁵ Aunque formalmente puedan resultar originales y diferentes, los grafismos estáticos permanecen, sin embargo, como imitadores de artes como la pintura y la foto. Las innovaciones han sido más de tipo técnico que lingüístico. (Christian Hervás Ivars. El diseño gráfico en televisión: Técnica, lenguaje y arte, Catedra, España, 2002, p. 161)

manera en que percibimos generalmente nuestro mundo visible real. Sin embargo esta forma de ver ha cambiado a través de la historia con relación a la forma que el hombre imita su propia realidad. Recordemos por ejemplo que gracias a la perspectiva central inventada en el Renacimiento, tenemos una percepción distinta al hombre del medioevo. “En nuestro tiempo, la unión de la infografía y la televisión está creando un modo de ver que los espectadores están aprendiendo poco a poco. Nos encontramos ante un nuevo modo de transferencia imagen /realidad”.¹⁵⁶ Esta relación entre la imagen y la realidad, se basa principalmente en la diferencia que se establece entre ambas, la manera distinta en que la imagen representará a la realidad. Es decir su propia realidad Creada.

En el caso de la imagen infográfica, la posibilidad de crear el espacio virtual donde ésta está insertada, hace que las posibilidades de representación sean múltiples, y que no necesiten seguir una lógica “real”; lo que hace que la estructura composicional de la imagen televisiva esté más cerca de la historia de la representación que de la realidad en sí. Gracias a la computadora se pueden manejar distintos niveles de realidad en un mismo plano, para lograr así una imagen más atractiva para el ojo del espectador. Para que éste logre una percepción tranquila y eficaz de la imagen televisiva, ésta debe de tener una simplicidad estructural basada en la buena articulación de sus componentes. Para empezar, la composición plástica estructurada de manera clara, sin caos visual; estructurada geoméricamente ayuda a su fácil asimilación.^{XVII}

Los elementos específicos de la representación en la imagen infográfica son como en la pintura los elementos formales básicos. Me interesa en particular el plano morfológico que es un elemento de superficie, que se da a partir de la bidimensionalidad y la forma. “El plano morfológico no requiere presencia material para existir fenoméricamente. Las principales funciones plásticas del plano morfológico están relacionadas con la organización del espacio, su compartimentación, la articulación en

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 129.

diferentes subespacios, su superposición para crear sensación de profundidad”.¹⁵⁷ Por lo que será precisamente en este plano donde el *recuadro* cobra vida (fig. 50).

Cada uno de los elementos gráficos de la imagen electrónica tiene una identidad plástica propia, que sin embargo debe fundirse con los demás dentro de la composición general de la pantalla. Es por eso, que a pesar de ver todo el tiempo los logosímbolos de la televisora en sus diferentes canales, y de un programa particular vemos a estos grafismos como un todo con la imagen. De igual manera, leeremos todos los demás elementos que vayan apareciendo. La composición general entre la imagen y los grafismos se denomina sintaxis compositiva. El orden en que se colocan los diversos elementos de la composición, dará como resultado un modelo de representación televisiva. Que viene siendo el estilo en que se nos presentan las imágenes en su totalidad, estilo con el cual el espectador se irá identificando y reconociendo.^{XVIII}

Tomando como referencia a Hervás veremos que esta manera de componer o modelo de representación se divide en dos principios: el de unidad y el estructural. Dentro del principio de unidad se pretende explotar la diversidad, el contraste, la repetición y la continuidad. Todos estos elementos pretenden precisamente crear un punto de comparación con la unidad general de la imagen y enriquecerla. Nuevamente, como en la mesa de disección, crear a partir de elementos disímiles para romper el estatismo. A través del contraste (recordemos entonces, el paraguas y la máquina de escribir) para crear un significado nuevo, cual metáfora. La repetición es un elemento de insistencia, eficaz visualmente. Y por último, por medio de la continuidad se establece la manera en que leeremos las imágenes. El principio estructural se basa en la forma de organización de los elementos para el significado deseado. De acuerdo a la manera en que se establecen los grafismos dentro del espacio de la pantalla -como en la

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 146-7.

pintura si éstos se manejan sobre el plano o dentro del plano- los grafismos tomarán el carácter de *cuadro dentro del cuadro* o *recuadro*.

6.3.1. La Academia

La Academia: primera generación es un programa conjunto, transmitido por tv Azteca y directv en el segundo semestre del 2002.¹⁵⁸ El grafismo televisivo de *La Academia* en particular y de la televisora en general, se daba de manera concreta sin rebuscamiento, variada pero definida, debido a que,

[...] la audiencia televisiva distrae fácilmente su atención de la pantalla; por esto produce la necesidad de realizar diseños homogéneos, poco complejos, redundantes...es decir, diseños que requieran poco esfuerzo intelectual. El éxito de la televisión como medio se debe en gran parte al mínimo esfuerzo que precisa el espectador para su uso, a lo que hay que añadir la comodidad del zapping. En este contexto el grafismo debe facilitar la identificación de la cadena, la estabilidad de la atención. Dar unidad a la programación fragmentada y reducir la incidencia de los espacios publicitarios.¹⁵⁹

Hervás nos indica que para Humberto Eco: “es un error considerar a la televisión como un género, ya que es un mero instrumento técnico que una organización utiliza para hacer llegar al público una serie de servicios. La televisión es, por tanto, un servicio caracterizado por un alto grado de heterogeneidad y fragmentación en los contenidos, y en general se utiliza para articular este discurso, cumpliendo funciones sintácticas entre programas como dentro de los propios programas”.¹⁶⁰ Es importante tener esto en cuenta, para entender el carácter ramificado de *La Academia*.

Televisión Azteca, es la segunda televisora más importante del país, y se conformó a partir de los canales otrora gubernamentales. Por estar en continua

¹⁵⁸ Presento un resumen: mediante un *casting* multitudinario se seleccionaron 14 jóvenes mexicanos, con criterios particulares para hacer funcionar al *show*. Estos jóvenes son encerrados por varios meses en La Academia; un lugar específicamente construido cerca de la televisora y con reglas internacionales, como una sucursal. Se les prepara en distintas actividades, canto, baile, teatro etc., y cada fin de semana se prepara un concierto con nuevas versiones de canciones conocidas; el público vota por su desempeño dentro de la casa, de la escuela y del Concierto. Sale el que obtiene menos votos. Cada semana la cuenta vuelve a empezar, y así hasta el final.

¹⁵⁹ Hervás, *op. cit.*, p. 215.

¹⁶⁰ *Loc. cit.*

competencia con Televisa ha utilizado todos los recursos a su alcance para diferenciarse de aquella y establecer su propia identidad, aunque en el fondo su contenido sea parecido, la forma de presentarlo pretende ser diferente. Esto es, su imagen o identidad corporativa, identidad que los espectadores reconocerán y se pretende prefieran.

El caso preciso de *La Academia*, *reality show* original extranjero, del que se compran los derechos para presentarlo y “mexicanizarlo”, fue un éxito dentro de esta televisora, y el que particularmente contiene todos los elementos gráficos actuales, y se conforma como un programa dividido o presentado de diferentes formas, siendo como la propia televisora totalmente autorreferencial. *La Academia* tuvo buen resultado por ser un programa en vivo, con gente desconocida, de quienes se podía ver su evolución natural dentro de un recinto “no natural” para crear estrellas. Convirtiéndonos en *vouyers* de todos, casi todos sus movimientos, si se contaba con la suscripción a la televisión de paga (he aquí la diferencia entre televisión abierta y cerrada). En *directv* se presentó en cuatro canales distintos 24 horas diarias, tres en tomas distintas y un cuarto con las tres incluidas en mosaico. En televisión Azteca se podía ver el resumen preparado, el programa de comentarios, los anuncios relacionados, etc. Es por eso que la propia imagen del show estaba perfectamente establecida y diferenciada, simple y clara, pero cada vez más ramificada.

Un programa como *La Academia*, al ser un proyecto casi de relanzamiento de la televisora, aprovechará todos los recursos gráficos para su autopromoción. La escenografía utilizada resulta muy conveniente, pues es a la vez decoración, identidad y publicidad. Al igual que todos los elementos de apoyo, como son las fichas que traen los conductores; los distintivos de los micrófonos; los rótulos son también elementos de apoyo, y son los más socorridos por la necesidad de identificar a cada personaje o situación, de suma importancia en este caso para la identificación de cada concursante,

o en otros casos al entrevistado. De igual forma a la personalidad de la cadena, se estructura la del programa, conformado a su vez por diferentes programas. Por un lado, se establecen los grafismos que tendrán una continuidad para el carácter general del Proyecto (término utilizado por los propios productores), articulándolos entre sí, y por otro, los grafismos propios de cada apartado. El gran uso de grafismos en este tipo de programas se utiliza para hacerlos espectaculares. Empecemos bien con *La Academia*.

Uno de los principales factores de éxito, según mi punto de vista, fue precisamente la edición y transcripción de lo que pasaba en vivo, apoyada en gran variedad de grafismos. A través de los cuales se nos contaba la historia, haciéndola más emocionante. E incluyéndolo dentro del mundo ilusorio de la televisión; amén de que literalmente podías verlos veinticuatro horas y no dejarte influir por ningún comentario extra. Aún así, la tecnología actual, permite filmar de manera más abarcadora, y cuenta con cámaras infrarrojas y demás. Las imágenes obtenidas serían, como dije antes, editadas y perfeccionadas aumentándoles efectos, grafismos con técnicas actuales como la mezcla, el llamado cromas-key y los equipos digitales de composición multicapa. Lo que entendemos como superposición es de uso común en televisión; esto es el cromas-key, técnica que se utiliza para insertar todo tipo de grafismos, como son los rótulos e ilustraciones de los noticieros y demás programas.

El proyecto televisivo está conformado por distintos programas, o fragmentos. Para empezar, la transmisión es continua 24 horas por televisión vía satélite. A partir de las tomas, se estructuraba el resumen diario titulado *Camino a la fama*; posteriormente el programa de información paralela *El Recreo*, en que además de un resumen del programa anterior, veíamos reportajes, bromas, *spots*. El tercer programa era *El especial*; presentación en vivo de alguna actividad preprogramada dentro de la casa todos los miércoles. Y finalmente *El Concierto*, también en vivo donde veíamos lo que

los alumnos habían preparado durante la semana. Seguido por un fragmento de bienvenida a los ex-alumnos, premiación. Además se conformaban dentro del universo del *show*, los espacios de rifas, anuncios publicitarios de cada uno de los programas; anuncios en que los mismos patrocinadores tomaban imágenes del programa para su publicidad, y menciones en otros programas de la televisora de lo que sucedía, desde el programa matutino hasta el noticiero de la noche. En el caso de *El Recreo*, al ser programas grabados en un estudio adecuado como una sala, pretende ser más íntimo y directo; una continuación de nuestro propio espacio. De manera más cercana a la factura de los Noticieros (ha heredado mucho del lenguaje de éstos, los que gracias a los grafismos electrónicos han desarrollado un lenguaje propio, rico en soluciones formales) pues tiene como fin enterarnos está, *Camino a la Fama*, cuyo conductor está de frente al conjunto de monitores, viéndonos directamente. Apoyado por las imágenes continuas de las pantallas, los grafismos y las secuencias en primer plano de la acción propiamente dicha.

Particularmente en su sección del *Concierto*, *La Academia* entra de manera definida en el género de concursos y variedades, el cual se caracteriza por la presencia de su conductor especial, cuyo carácter marcará también el del programa y la empatía del público televisivo. Éste último tendrá su representante en el público de cuerpo presente del concierto, invitados especiales que se convierten en “nuestro eco”, como aquellos espectadores de los cuadros flamencos. Esto se ve más claramente, en la transmisión de la televisión cerrada; pues además de las distintas tomas del público: aéreas, de frente, etc.; en el momento en que la televisión abierta se va a comerciales, una cámara fija nos coloca justo detrás de una sección del público, del que vemos sus espaldas, de modo que, la sensación de vivenciar el momento aumenta.

Todo el grafismo televisivo, ya sea estático o en movimiento, es la selección de una realidad incluso imaginada, seleccionando aquello que consideremos necesario para nuestra narración. El logotipo visual del programa, conviviendo en la pantalla con el de la propia televisora, será también un elemento característico en la estética de la imagen general. Utilizado también al principio en la cabecera, y a veces incluido como cortinilla, cuya función consiste en pasar de una escena a otra.^{XIX} Ya comenzado *Camino a la fama*, se intercalaban las secuencias de lo que acontecía en *La Academia* y la toma del conductor relatando. Él, de la cintura para arriba con varios monitores al fondo, (el cuadro dentro del cuadro, el monitor dentro del monitor), claramente forma tomada de los noticieros, e incluso de las películas donde se ve el cuarto de vigilancia de un edificio o lugar cerrado. Como concepto es importante pues, “el decorado puede ser un mosaico de monitores proyectando imágenes sin cesar, como si fueran los mil ojos de la cadena que vigilan cada rincón el mundo”.¹⁶¹ Y es ciertamente esta la idea, tener varios ojos para ver a los alumnos en diferentes actividades.

Camino a la Fama

Para abrir el programa se utiliza una cabecera, que es una secuencia de imágenes con los créditos. Es la invitación formal a verlo como la bienvenida, lo que nos incitará a hacerlo o a cambiar de canal. Las cabeceras son:

[...] algo más que la equivalencia de la portada de un libro; debe ser un prefacio, establecer el tema, el estilo y el tono a seguir. La mayoría de cabeceras optan por soluciones puramente formales, lo que constituye una prolongación de la ilustración gráfica con movimiento. Pero las mejores cabeceras son aquellas que, además de simbolizar bien el programa que encabezan y de ser formalmente atractivas, tienen significado por sí mismas.¹⁶²

Los créditos están incluidos tanto en la cabecera como al final, en una secuencia que puede ser continuación o simplemente la lista de los colaboradores del programa. En el caso de *La Academia*, al ser varios los programas relacionados a ésta, tienen más o

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 179.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 38-39.

menos una línea. En *Camino a la fama*, la cabecera es muy sencilla, animación hecha por computadora. En un viaje virtual por la casa, van apareciendo los nombres de productores y conductor. En este caso no había créditos al final, sino para continuar inmediatamente con el programa siguiente, las noticias; había un enlace, la pantalla se dividía en dos y ambos conductores se saludaban, promocionando sus respectivos programas y hablándonos de frente.

Ya que los rótulos son esenciales en cualquier programa televisivo, en que en cada secuencia era colocada una banda con el título y punto de vista de lo que acontecía. Estas bandas se repetirán para promociones, comerciales, información funcionando como *recuadros* (fig. 55).

Una misma imagen se utilizaba como cuadro dentro del cuadro y recuadro todo el tiempo; el mismo anuncio al fondo en el monitor del televisor y, al frente sobre la pantalla, a la par de los logosímbolos del programa y de la cadena. Además de anunciar sirven para relacionarse siempre visualmente con los anuncios en la ropa de los alumnos, los objetos, los papeles, los productos. Y para mayor redundancia con el producto “real” en la mano del conductor. El propio carácter de la imagen completa del conductor y los monitores se convertía en recuadro, es decir, se reducía de tamaño, colocándose en el extremo superior izquierdo, sobre un fondo monocromo plano, texto y figuras del producto publicitado.

Antes de dar cabida a los otros anuncios, los de fuera del programa, se intercalaban los *spots* de los concursos para el público. Debo decir, que en una de esas bandas en la pantalla, continuamente aparecía la foto y el número de teléfono para votar por el alumno que se prefiriera apoyar. Todas estos retratos a manera de medallones (fig. 54), se convertían después en cuadros dentro del cuadro, pues se encontraban en la pared de fondo del panel donde el conductor-animador, desarrollaba su parte al invitar

al público personalmente para votar, con los premios de cuerpo presente, (autos y dinero), y el logotipo del programa como marquesina. Finalmente, cuando se hacía la rifa, aparecía un recuadro en pantalla con el conductor hablando y fuera la trivia escrita.

Conciertos

A diferencia del programa-resumen anterior, *El Concierto* era totalmente en vivo. Comenzado el programa aparece el conductor principal en el escenario sentado en un sillón. Atrás el logotipo en un *videowall* (fig. 53), el que más tarde formaría parte de la escenografía, funcionando por supuesto como cuadro dentro del cuadro. El logotipo de *La Academia* aparece también sobre la pantalla en grande con el público de fondo y efusivos aplausos; se constituye como un logo volante, cuya función es dar tridimensionalidad y movimiento a un emblema dentro de su propio “ambiente”.

Durante la interpretación de cada alumno-concursante aparecen distintas bandas, la del título de la canción, la de sus datos personales y por supuesto y a cada momento la informativa, con los teléfonos.

La *Gran final* fue el acontecimiento más importante, para la cual se desplegó toda una serie de promociones de parte de los patrocinadores para invitar al público fanático. El foro sería ahora un lugar “real”, el *Auditorio Nacional*, lo que era una transición del foro televisivo al profesional. La dinámica fue la misma, la connotación del tiempo era otro. Primeramente existían varios soportes de imagen: la pantalla gigante del escenario, una pantalla a lado del conductor, otra fuera del escenario que sólo podía ver el público presente y otra hasta arriba del recinto, donde se encontraba la conductora-animadora, inaccesible para el público presente, y accesible únicamente para el público televisivo, pues ahí aparecía la puntuación de los concursantes. En esta pantalla compuesta por mencionados grafismos, tomaba vida el segmento del *Concurso*,

que se realizaba en el escenario ya descrito, multiplicando el juego visual de cuadro dentro del cuadro resaltado por las pantallas o monitores. Por último, el uso del recuadro sobre la pantalla cerraba el círculo de la composición.

El Recreo

Este programa era o funcionaba como un noticiero, explotando toda la variedad de grafismos y relaciones de espacios. La relación de rostros es más evidente, ya que los de los conductores están casi del mismo tamaño que los del fondo (las mismas fotos distintivas del *set* de concursos), es entonces una lucha entre la imagen y lo “real”, que es al fin de cuentas una imagen (fig. 56).

Los conductores eran tres y se desenvolvían en un *set* de sala, y como en *Camino a la Fama*, hay los televisores que funcionan como telón de fondo donde se pueden ver secuencias grabadas o en vivo de la casa o del *Concierto*. Estas imágenes se volvían continuas cuando entraban a la pantalla completa. Cada secuencia de imágenes intercaladas, era contada de forma particular por los conductores, por lo que al final tenemos su versión. Sumada a la voz en *off* están las bandas con el título, tema que trata el fragmento.

Otros fragmentos dentro del programa incluían noticias relacionadas a los alumnos, ya sean exteriores a lo que acontece dentro de La Academia, tengan o no que ver con la imagen real que se presenta. Cada fragmento tenía su propia presentación, dando lugar así lo que se denomina como título, que es palabra o frase con que se da a conocer el programa o cada una de sus partes; el subtítulo, palabra o frase que precisa el sentido de la imagen; y el cartón, intertítulo a pantalla completa que precisa el sentido de una secuencia. Cada uno de los fragmentos estaba ligado por medio de la composición general del programa (modelo de representación televisiva), los molinetes antes de ir a comerciales que anunciaban lo que seguía después de éstos, las cabeceras

de cada sección. Estas secciones eran varias, y utilizaban de manera prolífica grafismos, pero también podíamos ver en el *set* otros objetos que se conformaban como cuadros dentro del cuadro. Por ejemplo, la mesita de centro sirvió como soporte a los más diversos objetos a lo largo de las emisiones, donde fueron colocados uno a uno los discos a la venta, grabados semanalmente con las canciones interpretadas en el *Concierto*. Además, se colocaban diariamente con portadas de distintas de revistas inventadas, que reafirmaban la fama del alumno en cuestión. También era un lugar aprovechado para publicitar productos, que aparecían dentro de cuadro, luego en *close-up* en las manos de los conductores, sosteniendo a su vez la publicidad impresa, y sobre la pantalla la banda informativa de alguna promoción particular.

Al finalizar el programa, en los créditos finales, la pantalla se dividía en dos, de un lado se podía ver el final del programa y en el otro, la cabecera de los dibujos animados de *Los Simpsons's*. Este recurso es aún más curioso, pues al presentarse dos episodios de esta serie continuos, al finalizar el primero la pantalla se dividía nuevamente en dos, y podíamos ver la cabecera inicial y la final al tiempo. Obviamente este recurso es utilizado, para capturar al espectador, y engancharlo con el próximo programa.

El especial

Es un programa *en vivo*, el conductor está siempre pendiente de lo que se transmite al fondo (imágenes en vivo de lo que pasa dentro de La Academia) él ve a la vez su propio monitor, que nosotros no vemos. Al fondo los omnipresentes monitores, nos mostrarán más tarde en pantalla completa imágenes en nuestro propio monitor. La diferencia estriba en que es una “probadita” que por ser televisión abierta contiene anuncios, así que inevitablemente nos perdemos algo, y es esta sensación de no

abarcarlo todo, lo que incita al espectador a ver todo el conjunto de la programación de *La Academia*.

El edificio

El término *La Academia* abarca al concepto y el lugar físico diseñado especialmente para su desarrollo que incluye: la casa, la escuela y la sala de conciertos. Las imágenes finales, las que nosotros vemos, tendrán por tanto varias escenografías.

Los espejos son una parte esencial dentro de la sintaxis compositiva. En este caso, los espejos sirven como escudos para las cámaras, y para que los protagonistas se vean. Continuamente vemos distintas composiciones y encuadres con estos. Y vemos un retrato por medio del encuadre del espejo, en el del baño, ver a los chicos arreglarse, lavarse. Ahora somos capaces de ver desde el *más acá* del espejo.

Por otro lado el estudio de grabación se convertía en una pecera desde afuera. Contaba con un monitor que repetía la imagen que veíamos del alumno y a veces otra relacionada con la canción, también podíamos ver reflejos en el vidrio, introduciendo un punto ciego para nosotros.

Por supuesto todas las fotos, o letreros funcionaban como cuadros dentro del cuadro. Fotos de actores de la época de oro del cine nacional; cuadros cualesquiera acomodados en los muros, incluso un mural en la parte alta de unas escaleras. Todos los demás espacios publicitarios funcionaban como cartelas. Además al pasar las imágenes en los programas se le aumentaban los grafismos.

Televisión por cable

La televisión cerrada es una muestra de la necesidad del espectador contemporáneo de tener múltiples opciones, la llamada *Especialización en los contenidos*. Así como también internet es un medio común donde se reclama el espacio para las diferentes necesidades y exigencias de los usuarios, quienes son algo más que

espectadores. En la televisión cerrada, de paga, por cable o vía satélite al tratar cada canal diversos temas, el grafismo cumple la función de marcar la diferencia.

La televisión debe ofrecer productos de masa, productos que lleguen a un público muy numeroso (y al que presenten numerosos anuncios publicitarios). Por el contrario, Internet proporciona productos a medida de diferentes intereses. Pero también la televisión se está fragmentando —por cable o vía satélite— en centenares de canales dirigidos a audiencias concretas. Al especializarse de este modo, la televisión cubrirá también nichos que resultarán competitivos con los nichos de los cibernautas.¹⁶³

En *directv*, sistema vía satélite de televisión de cobro, aparece un menú general con todos los canales y horarios; al seleccionar uno, “aparece” el canal con una banda informativa: nombre del programa, canal, horario, clasificación y aún más, si se quiere una ficha que especifica el contenido de dicho programa. Y tiene otros servicios más específicos, si pasamos de uno a otro vemos lo más disímil. Cada canal una fotografía en movimiento con su descripción; *n* cantidad de composiciones, “reales” o animadas (figs. 57). En uno de los canales en que se transmitía *La Academia* como mosaico (fig. 52): un *recuadro* mayor del que oíamos el sonido y dos más pequeños, con las tres tomas diferentes de los otros tres canales de pantalla completa incluía el logo de *directv*, el de *La Academia*, y un *recuadro* más de anuncios del propio transmisor. En el momento de cambiar de canal aparece por un instante una cinta azul transparente informativa; de modo que al ver las composiciones de la televisora Azteca (que se ven también en este conjunto de canales), se le agrega un grafismo extra, de tal suerte que se ve la imagen repleta de éstos. Únicamente los sábados cuando el ensayo general del concierto o antes de éste, se veía un espacio extra, el vestidor de prueba; lugar donde aparecen también personal de producción. En esta habitación se quedarán las cámaras fijas, cuando tanto la casa como la escuela estén “vacías”. Ya en *El Concierto*, podremos oír incluso la voz en *off*, del conteo regresivo para entrar a cuadro.

¹⁶³ Giovanni Sartori, *Homo videns: La sociedad teledirigida*, trad. Ana Díaz Soler. Taurus. México. 1999, p 54.

Los patrocinadores jugaron un lugar primordial en *La Academia*. Además de estar presentes dentro de la casa como parte de la escenografía y en los productos en cuerpo presente; estaban en todas las transmisiones y programas.

Finalmente, se puede decir que el grafismo televisivo se conforma como un lenguaje visual en el mundo contemporáneo, que lo refleja y representa simbólicamente. “El grafismo televisivo no sólo se suma a esta tendencia general de las artes, sino que además aporta características novedosas derivadas de su modo de difusión, como son la redefinición de las tradicionales dimensiones espacio-temporales”.¹⁶⁴ Es por eso, que el uso del *recuadro*, entra perfectamente en el espacio televisivo. El arte como sabemos ha tratado el tema de la fragmentación y de la inserción de espacios no afines dimensionalmente en el plano de representación, dentro de una tradición larga y concienzuda del espacio, y ahora lo retoma de uno los medios de comunicación de masas.

6.4. Cine

La división de espacios como compartimentos tiene una tradición más larga en el lenguaje cinematográfico que en el de la televisión; por ejemplo la pantalla se divide en dos, en el primer largometraje del cine mudo mexicano, *La banda del automóvil gris*,¹⁶⁵ para empatar a los dos involucrados en diferentes espacios durante una llamada telefónica. Así, el lenguaje cinematográfico tiene elementos afines al de la televisión y al del cómic; sin embargo la percepción que se tiene del resultado es distinta. En el caso de la televisión y el cómic son lenguajes ricos en soluciones en lo que se refiere a la utilización del recuadro como elemento de composición. En el cine actualmente la

¹⁶⁴ Hervás, *op. cit.*, p. 205.

¹⁶⁵ *La banda del automóvil gris*, México, dir. Enrique Rosas, 1919, 117 min.

fragmentación al igual que en la pintura, se hace cada vez más y en mayor número de espacios. La relación entre los espacios a veces es directa y a veces no. Para ejemplificar la fragmentación espacial analizaré dos largometrajes: *Los libros de Próspero* y *Réquiem por un sueño*.

En el caso de *Réquiem por un sueño* contiene recuadros a manera de compartimentos, mientras en *Los Libros de Próspero*, se manejan recuadros superpuestos, fundidos u opacos. Ambas películas incluyen prácticamente todos los recursos de composición relacionados al *cuadro*, que he tratado en este trabajo.

6.4.1. Los libros de Próspero.

(*Prospero's books*; Guión y dirección: Peter Greenaway, fotografía: Sacha Vierny; Música: Michael Nyman; Producción: Kees Kassander y British Film Institute, 1991; Intérpretes: Sir John Gielgud, Michael Blanc, Isabelle Pasco; duración: 110 min.)

Greenaway consagrado director de cine, quien es también pintor, utiliza la influencia de la Pintura directamente para la composición de sus películas. *Los libros de Próspero* es una interpretación libre de *La Tempestad* de Shakespeare. Es como si esta obra literaria estuviera dentro de su obra cinematográfica. A continuación presento un resumen de la trama de esta película:

En la película Greenaway muestra la relación que vive Próspero con el mundo de los libros: el conocimiento humano. El protagonista ha vivido exiliado en una isla por doce años, como consecuencia de la traición de su hermano quien le arrebatara su reino. Próspero ha creado un mundo mágico a través de los libros, su propio universo en la isla. Vive con su hija Miranda, y con multitud de seres representativos de las artes y la mitología. El más importante es Ariel, quien es su esclavo, presentado en tres edades distintas. Convive a la vez en la ínsula, con la representación del mal, Calibán, hijo de la bruja Sycorax quien ha muerto, y otrora alumno suyo. La corte de Milán, incluyendo a su hermano y aquel que le salvó la vida dándole víveres y parte de su biblioteca al ser embarcado al exilio, naufraga en la isla. Como parte de su venganza, Próspero después de lograr que Miranda se enamore de su primo Fernando, a quien Próspero hace pasar por muerto para el sufrimiento del rey traidor, hermano del rey exiliado. Calibán quiere asesinarlo, pero por medio de la magia es vencido. Al celebrarse la boda entre Fernando y Miranda (reconciliación simbólica entre ambas partes) finalmente perdona a sus enemigos y regresa a su reino, olvidándose de la magia, destruyendo los libros, y abandonando la isla.

La película está estructurada a base de *recuadros*, siguiendo toda una tradición de la historia de la pintura donde se utiliza el cuadro dentro del cuadro. El cine es un lenguaje visual que se conforma de *cuadros*, de imágenes que en su continuidad nos dan la sensación de movimiento. Cada uno de los encuadres está separado por cortes, que en su edición formarán una secuencia dinámica. En ocasiones la unión de dos imágenes o secuencias de éstas se da en un fundido, el cual nos permite pasar de una a otra de manera suave, en que por un momento las vemos a la vez. Por otra parte, tanto el *travelling* como el *zoom*, son movimientos continuados de la cámara, lo que quiere decir que vemos la secuencia sin cortes, ya sea en forma vertical u horizontal, o cuando la cámara se acerca al objetivo o se aleja, llegando al *close-up* o al plano general. El *recuadro* en la obra de Greenaway funciona precisamente como cada uno de estos cortes, solamente que en lugar de verlos separados temporalmente los vemos a la vez.

El *recuadro* se presenta en una imagen como cita (los libros por ejemplo), para juntar dos escenas de diferente espacio-tiempo, como relato o como sueño, para insertar una acción paralela o presentar dos ángulos de visión distintos de la misma escena. Se muestra también como visiones, como realce, como grafismos. En todos estos casos, sirve para diferenciar categorías espaciales o conceptuales, ya sea por cercanía, tiempo, realidad, ángulo, importancia o técnica. El *recuadro* está dado en ocasiones como fundido, y en otras, determinadamente sobrepuesto (figs. 58-59). En el primer caso el recuadro traslúcido nos permite ver en su totalidad a ambas imágenes yuxtapuestas y, en segundo caso, una imagen completa y la otra incompleta (antes de ser insertado el recuadro la vimos completa), cuya totalidad la vemos nosotros en nuestra mente, como el planteamiento que usa Manuel Marín en sus cuadros. El cuadro-dentro-del-cuadro existe como espejos, ventanas, libros, ventanas acuáticas, escenarios. La fragmentación

se da también como cuadros encastrados, ya sean espejos, pantallas o pinturas. Personalmente yo relacionaría esta película con el techo de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, especialmente en el encastre de la imagen y por el manejo de las figuras, que nos recuerdan a los *ignuti*, de dicha Capilla (fig. 61).

Un ejemplo de recuadro superpuesto es cuando se inserta una imagen de unos pies apenas tocando el agua sobre el encuadre general de la alberca (que simboliza al mar). Este hecho nos remite, al cuadro de Mark Tansey en que Pollock camina sobre la superficie del mar, cuestionando la profundidad del plano de representación.

Los veinticuatro libros que constituyen la biblioteca de Próspero, son presentados por medio de inserciones, casi siempre en recuadros superpuestos. Las páginas de los libros funcionan unas veces como fondo y otras como un gran libro tangible dentro de cuadro. Próspero, quien es narrador, escritor, y protagonista de su propia obra, recita su descripción mientras se presenta de manera animada su contenido. Durante todo el filme, los libros casi siempre son insertados a manera de nota al pie, como secuencias de su contenido en animación, de tal forma que podamos verlos de la misma manera que vemos las demás imágenes en la pantalla. Se presenta, por ejemplo a pantalla completa con animación, *El libro del movimiento*, en cuya sección *La Danza de la Naturaleza*, vemos animaciones de fotografías de Muybrige. Esta escena se funde con una gran procesión de gente, que camina hacia nosotros. Después, la imagen de una cantante se funde a la imagen del *Libro de las mitologías*; ilustrado con recuadros diferenciados con los rostros de diversas religiones y mitologías (fig. 60). Los libros también están presentados en su forma física, a veces en enormes formatos sobre mesas o en el piso, en la biblioteca de Próspero o vistos por algún personaje (como cuando Miranda hojea el *Libro de la tierra*). El intercalar a los libros durante toda la película, tiene por supuesto que ver de alguna manera con el momento narrativo,

pero también como la constante presencia de su espacio-texto diferenciado al del cine. En ellos vemos diferenciado el espacio-texto y el espacio-imagen, el cual dentro del lenguaje cinematográfico es manejado como la voz en *off*, texto sobre la pantalla o dentro de cuadro cuando está escrito directamente en una hoja dentro del espacio profundo. Hay que pensar naturalmente cómo los subtítulos afectan a nuestra percepción, Greenaway incluso los utiliza en inglés en una escena de diálogo mudo, en otra para recalcar la voz de Próspero y como títulos.

También se insertan imágenes a pantalla completa de *vanitas*: armas, instrumentos, libros, elementos que se van acomodando poco a poco en la composición por medio de efectos especiales, y se insertan también bodegones en distintas partes de la película.

A la par de esta continua fragmentación de la pantalla, las secuencias se dan por *travellings* horizontales, por ejemplo, las columnas del interior funcionan como el pasar de una página a otra mientras algún personaje camina por un universo de personajes y objetos.

En una escena vemos a Próspero en su sillón enmarcado por dos figuras femeninas. La misma función de éstos desnudos con relación a los cuadros encastrados, la tienen con el respaldo del sillón, pues es un brocado que funciona como fondo encuadrado al rostro de Próspero, como aquella tela de la *Virgen de la Fuente*, de van der Weyden.

Toda la película está fragmentada; como un eco de los propios encuadres se insertan los recuadro; y las secuencias son a la vez intercaladas entre si.^{XX}

6.4.2. Réquiem por un sueño.

(*Requiem for a dream*, EUA, 2000, director: Darren Aronofsky, Jared Leto, Ellen Burstyn, Marlon Wayans y Jennifer Connelly.)

Lo más importante de *Requiem por un sueño* es como nos cuenta una historia plásticamente; al igual que *Los libros de Próspero* sus recursos compositivos harán que nuestra percepción de ella sea única.

El recurso más importante es el de los compartimentos: la pantalla dividida horizontal o verticalmente en dos o tres espacios simultáneos; juegos de encuadres: diferentes de una misma acción, de acciones paralelas, la conjunción del espectador y lo que ve. Además de estas secuencias de espacios simultáneos, la fragmentación de pantalla se da de manera continua, a través de cortinillas. La cortinilla es un efecto visual para pasar de una imagen a otra; una imagen se sobrepone a otra como si fuera una cortina, develándose a sí misma y ocultando la anterior, enlazando así dos diferentes planos en una misma secuencia (fig. 63). De tal forma que si vemos la imagen congelada, podremos diferenciar las dos partes en distinta proporción. Este mismo correr de un plano sobre otro se repite sólo en apariencia al abrir y cerrar una puerta o al pasar de una habitación a otra, a través de la pared. Vemos el uso del cuadro-dentro-del-cuadro, como pintura, espejo, fotografía, y televisión. La imagen televisiva es también fragmentada en compartimentos y por medio de grafismos.

El tema es la vida de algunos personajes neoyorkinos relacionados por el mismo fondo de soledad y adicciones. La forma en que son atrapados en un continuo imposible de detener. La madre, Sara Goldfarb, el hijo Harry, la novia de éste Marion, el amigo de Harry, Tyrone. El televisor es un protagonista en la historia, el cual da la oportunidad de relacionar su plano de representación y el cinematográfico.

La película comienza como un programa televisivo; oímos en un grito conjunto lo mismo que vemos en texto en la pantalla las frases del programa, el título, los créditos. Vemos también al conductor y al público con los grafismos usuales de los concursos: el teléfono, el logosímbolo. Y por último entra una mujer, la ganadora y aparece la banda con sus datos. La imagen se apaga como si se hubiera fundido la tele, vemos enseguida a su espectador, Sara Golfarb. En el interior de un departamento, se ve el espacio de la cocina enmarcado y diferenciado de la sala, hay un refrigerador lleno de fotos y papeles, y afuera, en la sala el televisor y un cuadro de flores. Harry, el chico, persigue entonces a su madre por la habitación, cuando ella entra a su cuarto y se encierra, la pantalla se divide en dos, remarcando la separación real. Vemos sus movimientos, de lejos, y luego en *close-up* de ambos discutiendo. Vemos por ejemplo, en una misma toma, la visión que tiene Sara de su hijo a través del ojo de la cerradura, y en el otro, uno más cercano, el que tendríamos regularmente gracias a la cámara (fig. 62). Después, la pareja de imágenes del encuadre de Sara *viendo*, y la visión completa de la cerradura con la perilla, el objeto por el cual ella ve. La secuencia se cierra cuando una de las mitades se corre como cortinilla quedando como toma completa. Entonces una nueva cortinilla, cae estruendosamente sobre ella, es un plano negro con el título del filme. Estas cortinillas-título irán cayendo a lo largo de la película, dividiendo la historia en cuatro, según las estaciones de año, y haciéndose más cruda conforme se acerca el invierno.¹⁶⁶

Una secuencia de imágenes simultáneas se da con dos encuadres de rostros, de Harry y de Marion. Aquí no se trata de evidenciar una separación de espacios, pues ambos están en el mismo, si no más bien recalcar su individualidad. Ellos están acostados y se miran mientras platican. En el momento de acariciarse invaden el espacio

¹⁶⁶ En *Los Libros de Próspero* hay una corta secuencia en que se pasa por todas las estaciones del año.

del otro, una mano entra a cuadro; después vemos el *close-up* de la acción que ejerce el rostro encuadrado sobre la otra persona (fig. 64). Así, el encuadre del rostro de Harry en un lado, y del otro la boca de Marion con la punta del dedo de Harry. O de un lado, la oreja de Harry acariciada por la mano de Marion, y en el otro, el rostro de ella.

La pantalla se divide en dos compartimentos horizontales cuando Sara comienza a tomar pastillas para adelgazar; en la pantalla vemos su rostro arriba *viendo*, y abajo lo que va a ingerir visto desde su propio punto de vista (fig. 65).

Las secuencias en que se drogan o abusan de alguna cosa, se nos presentan llenos de cortes como video clips, mayoritariamente en *close-ups*, dándoles un carácter vertiginoso. En principio las secuencias se nos presenta con un solo individuo y a pantalla completa, y luego con dos a la vez y dividida en compartimentos, con los que podremos ver paralelamente las dos acciones diferentes pero similares.

La primera secuencia en que Harry y Tyrone se drogan se plantea de forma individual. Todo es presentado en *close-up*, el detalle de lo que pasa. En varios cuadros vemos la acción y la reacción del evento: primeramente Harry rompe el empaque, un punto de droga, un encendedor, burbujas, como sube el líquido en la jeringa, y por último la dilatación de la pupila del ojo azul de Harry. Continuo, la boca de Tyrone rompe el empaque, una gota cae en una tapa, una bola de algodón absorbe el líquido, la jeringa se vacía, el flujo sanguíneo, la dilatación del ojo café de Tyrone. Conforme avanza la historia y el grado de adicción, estas secuencias van intercalando los diferentes detalles; incluso hay una donde se le agrega la secuencia de Sara tomando pastillas y café. Al final de la cinta son más cortas, el efecto de la droga es más corto también. Estas secuencias, ya sean en pantalla completa o dividida se convierten en espacio-imagen diferenciado dentro de la película, como un apartado. Insertándose en la narración a intervalos cada vez más dinámicos.

La pantalla queda dividida también cuando en un frenesí Sara limpia la casa, pasamos lentamente -en contraste a su velocidad- de una recámara a otra. La pared se establece como una línea vertical real que divide la pantalla. Este recurso no es nuevo, pero en este caso entra en el discurso visual entero.

Los espejos, las fotografías y el televisor serán, como dije, cuadros dentro del cuadro. Los espejos a su vez son la evidencia del encuadre, son un fragmento desde otro ángulo de visión del espacio circundante, que por supuesto, nos incluyen de manera más íntima en la escena. En una toma semiaérea entramos a la recámara de Sara (de la misma manera mironista que vemos las habitaciones de los alumnos de *La Academia*) donde hay dos espejos que nos dejan ver un espacio levemente mayor al real. Las fotografías son ya tan comunes y tan necesaria su presencia en el mundo contemporáneo que no podrán faltar en la cinta. Las vemos como imagen y como objeto, como ilusión y como recuerdo, como cuadro dentro del cuadro y a pantalla completa. El televisor como la fotografía se presenta como imagen pura, como cuadro-dentro-del-cuadro, y, como objeto sin imagen alguna. El recuadro a diferencia de Greenaway que es superpuesto o fundido, se da a manera de registro. Ambas películas dejarán una influencia fuerte en el diseño televisivo, el cinematográfico y por supuesto, en la pintura.

6.5. Comerciales

Me referiré a dos comerciales televisivos que utilizan dos tipos de fragmentación. Los comerciales son un apartado dentro del lenguaje televisivo, al tener que presentar una idea clara en poco tiempo serán una historia con principio, desarrollo y fin, buscan impactar y utilizan lo gran cantidad de soluciones formales. Los siguientes

ejemplos hacen uso de la fragmentación espacial del plano de representación de forma continua, ambos presentados en el año 2002.

De *Bital* visa, un comercial de una tarjeta de débito para jóvenes, se plantea como algo “divertido” y dinámico. En una primera escena vemos a un adolescente probándose ropa, con dos recuadros en la pantalla alusivos al logo del banco. Gracias a la magia de la tarjeta, la pantalla se divide hasta en cuatro recuadros de diversas tomas del producto o del protagonista. El correr de la tarjeta por el lector electrónico se repite en el correr de la imagen, cuando el muchacho se corta el pelo o dirige una mirada. El recuadro se devela a si mismo como una cortinilla sobre un plano azul o amarillo, si congelamos la imagen vemos como los recuadros forman composiciones diferentes sobre el plano en sus diferentes extensiones. Después las imágenes irán apareciendo con el correr de la tarjeta hasta presentarse una imagen de pantalla completa, en que vemos al joven con su padre, y una pantalla de *lap-top*, con la página de internet del banco y atrás una ventana. Esta imagen se estrechará finalmente hasta desaparecer (figs. 66-69).

El segundo comercial es de *Smirnoff*, con la imagen general encuadrada como película para las nuevas televisiones rectangulares. El letrero de *Evita el exceso* está en la parte baja como un subtítulo. La estética del comercial está totalmente basada en *Requiem por un sueño*. Es una historia de jóvenes “salvajes”, en que el novio se disfraza de mujer para engañar al padre y poder salir juntos. Durante el desarrollo la pantalla se divide en dos, y vemos encuadres desde diferentes puntos de vista, y *close-ups*. Los vemos a ambos como a Marion y Harry, uno de cada lado de la pantalla pero en un mismo espacio. Finalmente vemos como se dilata su pupila.

Este tipo de fragmentación (en compartimentos) se utiliza cantidad para comparar, por ejemplo: bancos, prendas que se planchan, pañales de bebé. Obviamente uno de esos compartimentos será el del producto anunciado, y al final tomará la pantalla

completa. No solamente se pueden utilizar imágenes relacionadas sino también dispares.¹⁶⁷ Esta yuxtaposición como he tratado, se da también en la pantalla; a veces no es tan disparatada, como en el caso del rostro en el recuadro conviviendo con una imagen general, que se relaciona directamente con ella; pero cuando la yuxtaposición quiere causar asombro o es totalmente arbitraria, nace un nuevo significante. La televisión constantemente sorprende, para seducirnos.

A partir de la tecnología digital, la estética visual se ha vuelto cada vez más fragmentaria; “lo continuo formal se convierte en discontinuo, en segmentado y en analítico, lo que permite hacer del universo un conjunto de piezas combinables y poliarticuladas”.¹⁶⁸

¹⁶⁷ “Por hoy, el cine y sobre todo la televisión nos han acostumbrado a admitir, como normal, la yuxtaposición de espacios disparatados: en un comedor de obreros aparece, por ejemplo, un obispo bendiciendo o una bailarina ejecutando.” (Gallego, *op. cit.*, p. 93)

¹⁶⁸ Hervás, *op. cit.*, pp. 212.

Capítulo Sexto



50. Plano Morfológico



51. Recuadro inferior



52. Mosaico



53. Videowall



54. Medallones



55. Banda con medallones



56. Recuadro gráfico, y retratos al fondo



57. Recuadro de programación



58. Recuadro inferior centrado



59. Recuadro fundido con tipografía



60. Fundido con retratos-recuadros al fondo



61. Seudoencastre de espejo



62. Encuadre a través del ojo cerradura y de la cámara



63. Cortinilla: imagen como recuerdo



64. Dos encuadres distintos de una misma escena



65. Encuadre del espectador y lo que ve

Capítulo Séptimo



72. *La región más transparente*



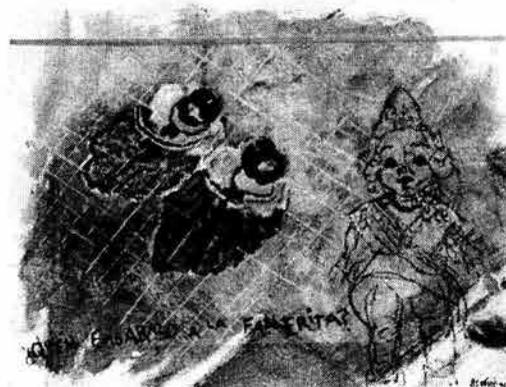
73. *Segunda Clase*



74. *Los gatos no necesitan visa*



75. *Onomatopeya*



76. *¿Quién embarazo a la fallerita?*



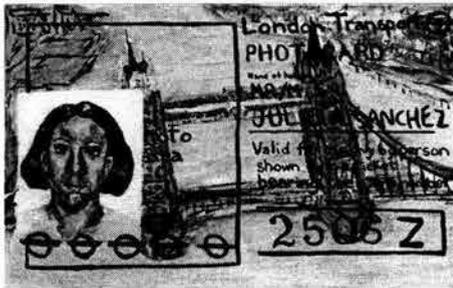
77. *Matasellos*



78. *Mar Bermejo*



79. *Retrato de Jovita Pozo Zamora*



80. *London Bridge*



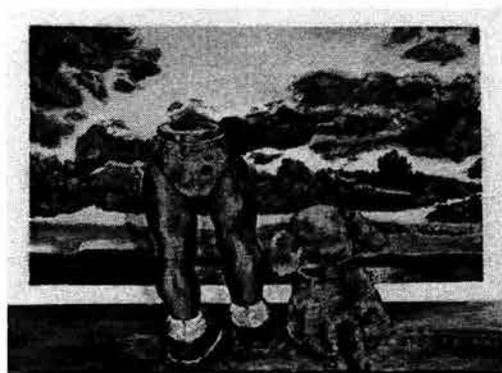
81. *Licencia automovilística*



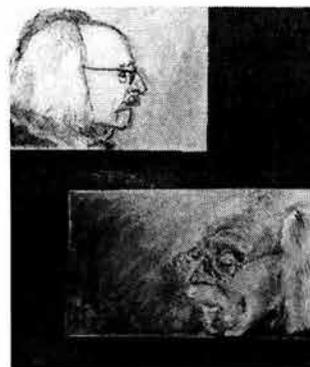
82. *Credencial Iluminada*



83. *De, Para*



84. *Mirando*



85. *Soria*



86. Trafalgar



87. Composición a la Vaca



88. Colisión tipo choque



89. Composición Pescados I



90. Hefesto: exposiciones



91. Hefesto: como ganar arte joven y no morir en el intento



92. Art Wachingt



93. *Mar*



94. *Capítulo Uno: Juan y Julieta sostienen una conversación banal sobre Arte*



95. *Ese pequeño cuadro que es el cielo de los presos*



96. *Aurora simulando*



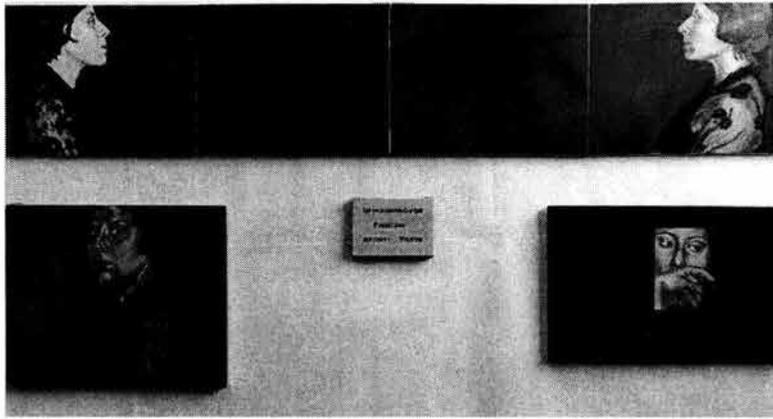
97. *Soy mágico. Te susurraré que clase de artista eres... si serás famoso*



98. *Estudio de mujer pensando en la existencia del arte*



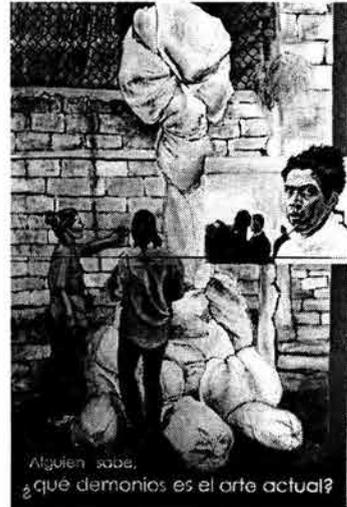
99. *Mama, yo no quiero ser artista*



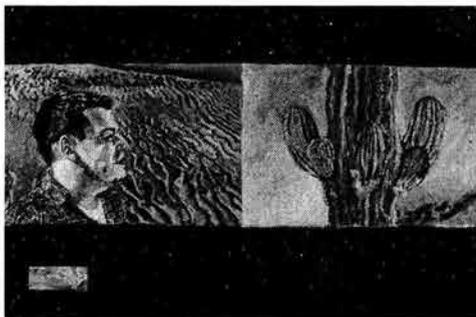
100. *De Luto por la muerte de la pintura (variación)*



101. *Un momento tan sólo*



102. *Alguien sabe, ¿qué demonios es el arte actual?*



103. *Retrato de Beto Antuna*



104. *Retrato de Prof. Marco Antonio Ojeda*

Séptimo capítulo

Obra personal

Septimo capítulo **Obra personal**

7.1. Reseña

En este capítulo muestro algunos ejemplos de mi trabajo pictórico —unificado por el elemento compositivo del recuadro y inevitablemente el del cuadro dentro del cuadro— de 1997 al de 2003.

Primeramente hablaré de las series que he realizado: los carnets de identidad, las cartas, los espectadores; la que incluye el tema de los espectadores-vivenciadores; las portadas de revista, los retratos y Arte. Las obras muestran el proceso a partir del cual empecé a fragmentar el espacio, como parte de una organización formal de éstas. Supongo que lo que más influyó en esta forma de estructuración fueron las fotografías, como un eco constante de la propia esencia del *cuadro*. Así, el recuadro se dio primero en casos aislados en retratos primordialmente, incrustándolos como recuadros en una composición general. Lo que me llevó posteriormente a realizar la serie de *Carnets de Identidad*.

Estando en España, el cuestionamiento sobre el concepto de identidad se avivó. Ya había estado en Londres por una temporada tiempo atrás, lo que me daba un antecedente de sentido de pertenencia. Crecí en La Paz, Baja California Sur y en ese momento me encontraba en la Ciudad de México. Por esta inquietud comencé las credenciales; en las cuales la foto es claramente un recuadro. Un retrato, dentro de un espacio totalmente distinto pulcramente organizados, que se convierten en el retrato de una persona en un lugar, un espacio y un tiempo determinados; en un autorretrato.

Las *Cartas* son una continuación de la serie de las Identificaciones; sólo que incluyen a otras personas; personas que son parte de mi vida, de mi pasado y de mi presente. Jugar con el espacio y el tiempo. Retratos vivos sobre papel que tienen una importante composición relacionada con el recuadro. El timbre es una imagen sobre un

plano, el sobre; pero también puede ser sobre una imagen sobre otra cuando el sobre está ilustrado, o cuando se coloca sobre el anverso de una postal. Al igual que las credenciales, las cartas cuentan con espacios destinados al texto, a los sellos. Además que por supuesto, pueden alojar cualquier cantidad de dibujos y recuerdos que acepte el papel. Así pues, esta serie está hecha con obras en técnica mixta, como collage, grabado, dibujo, tinta, fotografía. Presentaré posteriormente algunos ejemplos de obras básicamente pictóricas.

La tercera serie es la de los *Espectadores*, que nace de la duda de la razón de ser de una obra plástica, de la relación que tiene con el espectador, de la percepción de un cuadro, de los nuevos significados que surgen a partir del diálogo entre la obra y el espectador; y al mismo tiempo, la forma en que cambia el contenido del cuadro al ser visto por alguien determinado. Lo importante para este trabajo, es mencionar cómo la visión de la representación de un cuadro está relacionada al del recuadro, y qué lugar ocupa dentro de mi universo plástico. Los vivenciadores, es un tema que incluye al anterior. Mi motivación, siguiendo con la misma pregunta sobre la relación cuadro-espectador, fue plantear como el espectador penetra de manera figurada dentro del cuadro al verlo, tratando de demostrar esta relación sin que pierda su forma de paralelogramo.

Las portadas de revistas, han sido otra influencia para componer mis cuadros. Como he tratado a lo largo de este trabajo, la influencia de tantos otros medios de expresión visual es tan palpable en todo el arte pictórico actual, tanto que a veces es difícil distinguir exactamente de donde viene. Sin embargo, las portadas de revista me llaman la atención, en un primer momento por la relación que tiene con los retratos. Y después, por la fragmentación espacial que presentan, dada en recuadros, en espacios texto o en diferenciación de tamaños. La inclusión de la tipografía le da obviamente un

carácter gráfico a éstas, así, el tratamiento del espacio de representación es distinto, y establece la posibilidad de que el recuadro se presente continuamente.

La última serie *Arte*, está conformada por varios cuadros que se interrelacionan con otros. Las obras hablan al igual que las credenciales o las cartas, de las eternas preguntas de autoreconocimiento: ¿De dónde venimos?, ¿Adónde vamos?, Y ¿quiénes somos? Así también trato de plasmar por medio de la pintura lo que me cuestiono sobre mi propia persona en relación conmigo misma, con los demás y con el espacio-tiempo en el que me encuentro. Sobre el reconocimiento del arte hacia dentro de sí mismo, lo que significa y lo que representa. Las respuestas son tan sólo un punto de vista. Durante este proceso, la utilización del recuadro y del cuadro dentro del cuadro me han servido para darle un significado espacial y simbólico a mi obra.

7.2. Antecedentes

Mencionaré ahora algunos ejemplos de los cuadros que no forman parte de estas cuatro series, pero que son claramente antecedentes.

El cuadro titulado *La región más transparente*, 1997 (fig. 72), contiene tres imágenes diferenciadas: los volcanes, dos manos derechas levantadas sobre una multitud imperceptible y un autorretrato en blanco y negro. El bagaje visual de muchos de los ejemplos de esta tesis está ahí, la composición está fragmentada. Y el espacio está tratado de manera ambivalente, a veces profundo, a veces superficial. Sobre un paisaje nocturno y renegrido de los volcanes en la Ciudad de México, se plantea en el título, hecho famoso por Carlos Fuentes. Además un par de manos en el primer plano, pero también otras dos formas están sobre la superficie del espacio de representación: un trozo de papel y un retrato. Que es en realidad un autorretrato en blanco y negro,

encuadrado en un recuadro rasgado en la parte superior. Parte del cuerpo sale de él, en dibujo lineal, para incluir parte de lo que ha quedado fuera de cuadro.

Después vino el retrato de *Soria*, 1998 (fig. 85), que realicé para la exposición de *Anónimos y Farsantes*, que se presentó en la Facultad de Bellas Arte de Valencia, en el año 1998. La exposición tenía como tema el retrato ya fuera de pintores famosos, no famosos o inventados. Se conformó como un gran políptico, con todos los cuadros de pequeño formato que realizamos diferentes alumnos y maestros, dando como resultado una muy interesante variedad de estilos y soluciones.

Yo por mi parte realice el retrato de un artista viejo quien diera una plática en el taller de grabado. En realidad es un retrato doble, uno a manera de dibujo, más cerca de la gráfica, y otro a manera de pintura, está presentado como si fuera la página de un álbum fotográfico, en dos recuadros sobre un fondo naranja plano.

Otros dos cuadros, que pinté también en mi estancia en Valencia, contienen mi fascinación por las falleras. Mujeres que visten el traje típico de la provincia de Valencia, en todas en ocasiones especiales.

En *¿Quién embarazó a la fallerita?*, 1998 (fig. 75) y *Onomatopeya*, 1998 (fig. 76), conjugo tres elementos básicos de la forma de composición contemporánea, que son: la picada, la diferencia de planos y la repetición de una misma imagen. En el primer cuadro se observan unas figuras vistas desde arriba, de forma “realista,” y, en primer plano el dibujo lineal de una fallera de frente, la pregunta del título y una delgada línea horizontal de lado a lado en la parte superior del cuadro. Ahora me recuerda más a los grafismos televisivos; la fallera sobre la superficie funciona como un gran logosímbolo y, las letras como subtítulo. Esta diferenciación espacial logra dividir el cuadro en dos, que como he explicado en los anteriores capítulos, la sobreposición de planos está íntimamente relacionada con el recuadro.

En el segundo ejemplo *Onomatopeya*, la repetición de una misma figura funciona como el eco de la “exclamación” de la onomatopeya. El cuadro dividido en tres, dos espacios irregulares para cada figura, y una franja azul a manera de plano. El eco de la fallera se desintegra, como el sonido se va perdiendo con el tiempo. Aún así, la necesidad de repetición, está dada por la costumbre a la reproducción de la imagen en nuestros días.

De regreso a México comencé con tres cuadros de viaje y con las *Credenciales*.

El primero *Segunda Clase*, 1998 (fig. 73); por aquello de los trenes y los aviones que me trasladarían a distintos lugares; es precisamente eso, mi traslado en el tiempo y el espacio. Cuadro de largo formato horizontal, está dividido en dos partes; dos recuadros, uno con un paisaje cantábrico y el otro con un retrato doble de una escena tomada un día en San Carlos, esto es en la escuela, en la Ciudad de México. El dibujo caricaturesco de un tren atraviesa el cuadro, unificando ambas imágenes. El recuadro sirve para diferenciar, pero unificar en un mismo cuadro dos escenarios distintos, dos tiempos distintos.

Nunca he estado en Marruecos, 1998, cuestiona la autenticidad de algo por medio de una imagen de registro. En una sociedad como la nuestra, a veces sólo es demostrable ante los demás, e incluso para uno mismo (tan rápidos son a veces), un viaje por medio de fotografías. Si fuiste a París pero no tienes una foto con la Torre Eiffel, no has ido nunca. Así este cuadro es una negación, he estado de cuerpo presente en Marruecos, ya perteneciente a otro continente: África. Y sin embargo, ¿he estado?, podré confiar más en una imagen que en mi memoria. Un autorretrato con dos marroquíes, dentro de un paisaje como de escenografía, encuadradas por un pequeño telón de fondo, es decir, estamos dentro de un cuadro que nos ha quedado chico. El

cielo también es “artificial”, hecho a partir de recuadros, de retazos como una gran colcha.

El último de estos tres cuadros de mismo formato, se titula *Los gatos no necesitan visa* de 1998-9 (fig. 74), y, como el título lo indica habla sobre la identidad, ¿qué te hace mexicano o español?, ¿los gatos son españoles o son universales? Los gatitos están insertados en un recuadro rojo, que es el sillón roído de terciopelo de la casa que habite un tiempo. Una franja con los colores de España, está en la base del cuadro y pasa por detrás del recuadro de los gatos. Como si fuese un fotomontaje, una fila de falleritas se sobreponen en parte al recuadro, y un rostro sale de éste hacia arriba, donde hay un cielo indefinido. Los elementos fuera del recuadro sirven como partes complementarias de la imagen de éste.

7.3. Series

7.3.1. Credenciales o Carnets de Identidad

Mi interés por las credenciales está íntimamente ligado al tema de las cartas, pues son documentos que te sitúan en un tiempo y espacio determinados, te hacen pertenecer a una sociedad específica, institución o club. Con ellas tienes permiso de beber alcohol, de manejar, de sacar películas; tienes derecho a descuentos, a pertenecer en un país. Se puede pensar en varios ejemplos, en la película de *Rojo Amanecer* (dir. Jorge Fons, México, 1998, 96 min.), en la que los jóvenes necesitan deshacerse de sus credenciales de estudiante para intentar salvarse; los papeles falsos que en la guerra han salvado a tantos, cómo pueden desaparecerte totalmente de una sociedad al no tener ninguna prueba de tu existencia, como en la película hollywoodense de *La Red* (*The Net*, dir. Irwin Winkler, USA, 1995, 114 min.), y lo más impresionante es que rara vez te reconocen en alguna de ellas.

Su organización es perfectamente estética; con la fotografía encuadrada por un lado, ahora digitalizadas y con hologramas para comprobar su autenticidad. La tipografía, logotipos, sellos, firmas, que le dan además personalidad propia. Y que en su conjunto se vuelven una pequeña autobiografía; y autorretratos pues aparentemente tú te tomaste todas las fotos, el fotógrafo si es que lo hay es aónimo, las demás son de maquinita.

Comencé a pintarlas llegando de Valencia, todavía con esa inquietud de haber estado en un país extranjero donde lo único que te acredita es el pasaporte, la credencial de la escuela. En México mi identificación oficial volvía a ser la del IFE y la credencial de la UNAM.

Cada una de las credenciales va encerrando un pequeño cosmos de tu vida y tus actividades, de pasajes y tiempos. Es por eso que las hice en gran formato, para evidenciar lo que significan; se volvieron entonces autorretratos con un fondo específico. Como si fuesen personajes en un salón, en el campo o con paisaje urbano. Todo lo que significa pertenecer a la UNAM, haber estado en la Politécnica de Valencia, pintar mi licencia de La Paz con una paisaje perfectamente identificable como lo es un cactus; y la de *London Bridge*, 1999 (fig. 80), con este puente mundialmente conocido, utilizar este tipo de emblemas que son comprendidos por la mayoría. Una serie de retratos que te hacen ser una persona distinta en cada uno de ellos, por lo que te circunda, distintas facetas de ti misma, que te recuerdan individualmente lo que fuiste y sólo en su conjunto lo que eres.

Son retratos de nosotros mismos, por lo regular de frente, que en conjunto escribes una biografía. Nos dan sentido de pertenencia, al lugar y al tiempo que representan; empero de nuestras vidas.¹⁶⁹ “Lo que fundamentalmente transmiten los

¹⁶⁹ Parte del texto que escribí sobre la exposición *Fotografía, Gráfica y pintura*, llevada a cabo en la Representación del Gobierno de BCS en la Ciudad de México, durante el mes de feb-abril del 2001. Para

retratos es que cualquiera de los representados es un sujeto consciente, que es capaz de mirarnos, igual que nosotros a él. Hay muchas razones funcionales para querer representar a un sujeto. Uno es identificarlo, y para ello se muestran marcas distintivas —los rasgos faciales u otros atributos— que pueden ser contrastadas con el sujeto al tenerlo delante. De ahí la fotografía de identidad y otros retratos hecho con la intención de controlar al individuo”.¹⁷⁰

A finales del 98, comencé a pintar la licencia de automovilista de la Ciudad de México, y las credenciales de estudiante tanto de la UNAM como de la UPV. *Tipo A, UNAM, y BBAA* respectivamente. Rompí la perfección del diseño al hacerlo completamente a mano, sin preocuparme mucho por la tipografía ni lo simétrico de la composición. Sin embargo cada pequeño texto ocupa y organiza el espacio determinantemente, aunado a la ventana del retrato, el cual es un recuadro definido. Las calidades plásticas de la firma les dan una vivacidad más orgánica, al igual que los sellos.

Posteriormente realicé la licencia automovilística de B.C.S., *Licencia automovilística*, 1999 (fig. 81) y, la credencial de transporte del Metro de Londres, *London transport*, 1999. Ambas hechas con más cuidado en sus direcciones, con un fondo relacionado directamente con el lugar que representaba y que fuera fácilmente reconocible. En el primer caso un paisaje semidesértico con una choya, y en el segundo una vista aérea del London Bridge. El recuadro es evidenciado todavía más, y el mismo concepto de la obra cambia, ahora es un retrato sobre un paisaje. La credencial de la UNAM, la retome en el año 2002, en que me inspiraría en las miniaturas medievales para su composición. Introducir en ella muchas figuritas de distintos tamaños, dándole

incluirse en un espacio de la página de internet del Instituto de Cultura de la Ciudad de México; texto presente hasta finales del 2002.

¹⁷⁰ Bell., *op. cit.*, p. 46.

un espacio diferenciado a todos aquellos segmentos establecidos compositivamente por el texto. Titulándola *Credencial Iluminada*, 2002 (fig. 82).

De manera paralela a las credenciales realicé *Fotomatón*, 1999, obra que consiste en cuatro autorretratos simbólicos,¹⁷¹ donde retomo precisamente el recuadro del retrato. En este caso, como sabemos, las fotografías de maqunita o fotomatón, salen en tira, cuatro fotografías seriadas, que pueden ser iguales o totalmente distintas. La copia perfecta, o la serie. Es así, como aprovecho para retratarme en cuatro versiones distintas. En cinco compartimentos; el primero es parte del último, como si fuese una falla mecánica, y sirve de título, pensando en los carteles viejos de cine. La primera imagen me pinto vestida como marroquí, la segunda alude a México, la tercera nuevamente a la forma de vestir de Marruecos, y la última, es una parodia personal como turista. Pintada falsamente de güera, y con una playera, que podría ser un cartel.

7.3.2. Cartas

Espacios abiertos a la memoria; retratos de seres indispensables para contar nuestra propia historia. Las cartas se vuelven presente, al reelerlas. Así, tenemos fragmentos de vida, el tiempo detenido en un pedazo de papel; viendo a través de éste, de la caligrafía, del color, está la persona misma contándonos cada palabra. Cartas hermosas, casi una rareza, ¿quién se da ya tiempo para escribir?... cuesta tanto, narrar de una manera especial nuestra cotidianeidad y algo más.

El proyecto *52 cartas sin baraja y un comodín*, fue aceptado en la categoría de *Jóvenes Creadores* en Baja California Sur en el periodo 98-99.

La última carta que he recibido vino desde Managua, de parte de mi prima Lola; la vi por primera vez cuando ella tenía tres años, la volví a ver a los dieciséis y la conocí

¹⁷¹ Son simbólicos, pues en cada uno de ellos trato de resaltar mediante la "personalidad" propuesta, un distinto factor de la identidad, según mi punto de vista.

hace un año, cuando tenía dieciocho. Sin embargo lo que nos unió todo ese tiempo fueron las cartas. Le comencé a escribir a mi Tía Tere; su madre; aquella tía que vivía en lugares lejanos y me mandaba timbres hermosos y me forzaba a entender el manuscrito cuando yo apenas empezaba a tener conciencia de lo que era la ortografía. La conocía por su letra, las fotos me ayudaban a imaginármela, pero eran sus cartas la prueba de que en realidad era mi tía. Mis cartas iban de La Paz a Managua, y después a Holanda; una vez me envió una hermosa foto de ella con el Parlamento de Londres como fondo. Después fui yo quien desde allá enviaba las cartas. Nuestra última correspondencia asidua fue vía internet desde Valencia.

Es así como las cartas se vuelven fragmentos de vida, retratos de las personas, y es que estamos hechos al fin de recuerdos. Las cartas son como un mapa de nuestras vidas, dónde hemos estado, cuándo y cómo nos sentíamos. La caligrafía cambia con el tiempo, el tipo de papel, de sobre. Agradezco tanto las cartas de una niña, Maggi; quien las dibujaba, les ponía brillantina, escribía con diferentes colores; ninguna era igual a otra; me contaba su mundo. No la he visto en catorce años pero sé que estudió psicología. Y es que leer las cartas de alguien es como ver un rostro con una determinada luz. Conocerlo de manera distinta. El tiempo y el espacio en que fueron escritas se vuelven palpables, están ahí entre tus manos. La espera de una carta puede ser desesperante, pero su recibimiento emocionante e incomparable su lectura. En las cartas se conoce otra dimensión de las cosas; viajan temporal y espacialmente, envejecen con uno y son a la vez atemporales. En ellas se refleja el estado anímico de quien las escribe, se describen mejor los lugares, se platica mejor. Es por eso que escogí este tema como proyecto a desarrollar. Me interesó trabajar por algo que motiva las relaciones humanas; que lucha contra la distancia y el tiempo; pero a su vez se lo

agradece. Ver cómo se entrelazan los destinos, quiénes eran primero remitentes y después destinatarios

Formalmente las cartas son muy ricas, por lo que se pueden traducir plásticamente de una manera variada. Yo lo hice básicamente a través de retratos, ya que al reelerlas es como ver directamente a los ojos a la persona. Plasmar lo visible (la caligrafía, el color, la textura) y lo invisible (las emociones), en mi propia obra. Los medios fueron la pintura, el collage, la xilografía y la fotografía. Las cartas y los sobres mismos, o su reproducción lo que significó sentir de alguna manera a la persona escribiendo la carta. Llevar de lo privado a lo público, vivir un mundo completo a través de una pequeña imagen, como son los timbres. Soñar. Oír hablar a una persona por medio de una carta. Con Micaela me pasó algo chistoso; la conocí en Londres, ella italiana, yo mexicana por lo que hablábamos en inglés, así que sus cartas posteriores eran en este idioma. Un buen día comenzó a hablarme en castellano; su sentido del humor, sus palabras, ahora habían cambiado de color. La podía oír, sólo que ahora en mi propia lengua, su voz era más dulce.¹⁷²

Por último, el título del proyecto reside en la cantidad de obras que realizaría y las series en que se dividía, el comodín era la finalización del proyecto en el que yo, la autora viajaría por medio del correo, en el tiempo y el espacio, pegada en un sobre cual timbre, fotográficamente en la que mi retrato se veía a través de un vidrio con las orillas de la estampilla pintadas y el nombre de mi tierra La Paz B.C.S.; y en esa forma llegar a la galería en la cual expuse la obra.

Matasellos, 1999 (fig. 77), es un juego entre las diferentes realidades de los planos de las cartas, postales, tarjetas. Sobre la imagen de un autorretrato con la *Sagrada familia* de Barcelona atrás, se encuentran dos timbres incompletos, y un matasellos. Éstos nos recuerdan que estamos ante una imagen bidimensional, y son

¹⁷² Fragmento del texto antes citado.

colocados sobre el plano, como serían colocados sobre una pared. Aunque están incompletos, pues se ha acercado el encuadre y no los vemos enteros.

Amor, 1998, es un díptico donde en un primer cuadro se inserta un recuadro con una imagen sobre un plano monocromo. El retrato de Jose, quien me escribiera una carta, ocupa el espacio imagen, sobre el espacio título, que es un plano con las letras en relieve. El segundo y casi su continuación, es el espacio texto, con una frase de la carta, sobre un espacio-imagen que es la representación de una fotografía, que es su autorretrato.

De, para, 1998 (fig. 83), es un cuadro que como el de *Soria*, está compuesto como si fuera una página de álbum, solamente que las imágenes están presentadas como si fuesen fotografías “reales”, pegadas con tiritas de cinta transparente. El fondo, en vez de ser un plano monocromo y virtual como el de *Soria*, representa a un plano matérico, de “plumas”. Lo que convierte a los recuadros en cuadros dentro del cuadro.

En Marruecos, 1999, quiero llevar el juego más adelante. Siendo un tríptico, en que a partir de dos postales, pinto tres composiciones distintas. En dos pequeños cuadros (tamaño postal), pinto dos postales vistas desde arriba (la imitación de dos postales que yo misma mandara de Marruecos a México). El encuadre de las mismas deja fuera sus vértices en mayor o menor medida, y el fuera de cuadro, lo que le falta a la postal, está continuado en los “cantos” del cuadro. En fin, las postales están simbólicamente sobre la arena, y toda su estructura formal a partir del timbre, que es un recuadro sobre las postales pero que se convierte en cuadro dentro del cuadro en la obra general; se convierte en un juego de realidades. Un pequeño camellito está colocado sobre las postales, uno parado, por lo que lo vemos en vista aérea, y el otro acostado, por lo que lo vemos de perfil. Sus sombras proyectadas, estarán al mismo nivel que las

letras y los sellos de la postal. Uno de los timbres es un mapa de Marruecos, que contiene a su vez un pequeño recuadro irregular de la Gheralda de Marrakesh, la torre gemela de la Ghiralda de Sevilla. Como mencioné antes, el mapa es un plano lleno de símbolos, que nos detiene en su superficie, a diferencia de lo que sería un paisaje, el cual podría abrir la carta como una ventana hacia el fondo. Este recuadro, lo convierto en cuadro, al llevarlo a un formato mayor y presentarlo en su totalidad. Le agrego además un grafismo, que es el dibujo a línea de la imagen del anverso de la postal, un hombre sentado en el piso.

Así mismo en *Trafalgar*, 1999 (fig. 86), la dualidad del cuadro como recuadro y como cuadro dentro del cuadro se manifiesta. Compuesto a partir de espacios diferenciados cual viñetas. El retrato de mi hermana juega con el espacio. En la parte mayor del cuadro, manejo lo que hablaba con relación al espectador-vivenciador. La figura vista en picada está parada sobre una postal, que es la imagen de la Plaza de Trafalgar en Londres; ella se encuentra de alguna manera dentro de este espacio bidimensional, en el que ella estuvo realmente, y desde donde me mandó la postal. El espacio-imagen donde ella está parada, viendo hacia el espectador final de la obra, se encuentra dentro de un espacio-texto, hecho a partir de letras autoadheribles con fragmentos de lo que me escribió en sus cartas. En tres recuadros-viñetas; en la parte vertical derecha de la pintura, divididos por una línea naranja, que bordea la totalidad de la composición, vemos tres escenas diferentes. Tres estadios espaciales y simbólicos. Como la vida de los santos, vemos en estos tres “predelas”, a mi hermana en tres situaciones distintas. En una primera que representa el espacio interior, la vemos caminar dentro de una habitación blanca y vacía; en un globo enorme, podemos leer parte del texto de la postal, que es al fin de cuentas lo que piensa. En el recuadro del centro, represento el viaje de estos pensamientos a través del envío; dos figuritas en

diferentes posiciones, que representa el tiempo, se encuentran en un espacio ambiguo con una alusión al matasello. Finalmente en la representación del mapa de Europa, en que vemos en vista aérea, a mi hermana dar un paso desde España a Inglaterra, es el espacio exterior, en contraposición del interior de la primera viñeta. Es así como el recuadro me sirve para organizar el espacio, y darle un contexto a cada imagen, y al conjunto.

7.3.3. Espectadores. *Tú espectador; yo...cuadro*

Hablando un poco de cine y de pintura, hay en el trabajo cinematográfico de la directora británica Wendy Toye titulada *In the picture (En la pintura)*, que forma junto con otras dos historias la cinta *Three cases of Murder (Tres casos de asesinato)*,¹⁷³ las tres historias tratan precisamente de asesinatos que acontecen en situaciones sobrenaturales. *En la pintura* trata precisamente de la introducción material del espectador dentro del cuadro. El vigilante de un museo se sienta en una banca (¡viva! algunos museos las conocen) día tras día a contemplar un cuadro de una casa semiderruida en un paisaje a greste. Uno de esos días un personaje se le acerca para pedirle fuego —él por fortuna es fumador, y se lo da— y en agradecimiento lo invita a pasar a su casa, que es sino que la casa del cuadro. Ya dentro del cuadro, espacio en que los “inquilinos” viven en una realidad paralela, una realidad oscura y agreste como el cuadro mismo. Se desarrolla entonces la historia y el asesinato por supuesto, en que el vigilante aporta el fuego para encender una lámpara y dar una pequeña luz al cuadro. La cuestión es que una obra no está del todo terminada, y es siempre por tanto, el espectador quien la termina por un momento.

¹⁷³ *Three cases of Murder*, dir. David Eady, Wendy Toye y George O'Ferral, 1944, UK, b/n, 99 min.) Los otros dos segmentos son *You Killed Elizabeth (Tú mataste a Isabel)* y *Lord Mountdrago (Lord Mountdago)* de Eady y O'Ferral respectivamente.

La finalidad de una obra es ser vista y, sólo exponiendo la obra, el pintor puede dar a conocer su propuesta al espectador, éste último es quien cierra el círculo de la creación artística y descifra de alguna manera el mensaje del autor, el significado del cuadro. Una obra plástica, vive en el momento preciso en que es observada. Se establece así una relación fundamental entre la obra plástica bidimensional y el espectador, siendo esta relación única, ya que cada nuevo espectador tendrá una percepción propia y distinta del cuadro. Esta relación dependerá a la vez, del contexto en que se encuentre la obra: el lugar, el tiempo y las circunstancias; por lo que un cuadro no es el mismo que para todo el mundo. Por ejemplo, el cuadro de La Monalisa no es el mismo que aquel que era visto en una recámara con luces de vela al que hoy es visto en el Museo de Louvre rodeado de turistas lanzando decenas de flashes (a pesar de estar prohibido), o este mismo después de que Duchamp le puso bigotes y cuyo cuadro se puede conseguir estampado en camisetas que se venden en el mercadillo local. Se ha hecho de este cuadro un mito, por lo que es difícil encontrar en él su verdadero valor. No es raro oír comentarios tales como: ¡y entonces ese cuadrito es La Monalisa!

Se tiene que ver la obra por sí misma, de la misma forma que se ve un paisaje, dejándose llevar al principio para luego complementar esta percepción con el marco histórico del cuadro. Fundiendo estos dos aspectos podremos percibir y asimilar la obra de una manera más auténtica. Hay que acercarnos a él (al cuadro) y sostener un diálogo para que exista, en esta nueva relación cuadro-espectador, una mayor comprensión. Es en este momento cuando el cuadro se convierte en el espectador, elementos del que mira y es mirado coexisten. Por eso es fundamental la participación del espectador, para que todo el proceso creativo se mantenga vivo. El poner de manifiesto esta escena es cuestionarse la muerte de un cuadro cuando no es visto. Así, todo se convierte en una

metáfora, como el que se sueña que sueña; el cuadro final es la representación de un cuadro que es siempre visto y por lo tanto está siempre vivo.

Este planteamiento sobre la función de la pintura misma, así como la del arte en general, me ha llevado a trabajar sobre un proyecto de espectadores, el cual manifiesta precisamente la muerte súbita de la obra de arte al no ser vista y viceversa. Haciendo la crítica desde dentro, analizando la pintura como la representación de un cuadro visto por un espectador determinado, abriendo la percepción de la obra final. Me interesa poner en evidencia al espectador para que cuestione su papel como tal y le dé una oportunidad mayor a la obra de “explicarse”.

En la actualidad la mayoría de la gente no entiende el arte contemporáneo, entra uno a un museo y se pregunta ¿a eso le llaman arte? Muchas de las veces sucede porque no nos damos el tiempo de ver, de meditar sobre ella. Todo lo queremos como popularmente se dice “peladito y en la boca”. Yo los invito a ver los cuadros como a las nubes, primero las vemos así, sin más, luego les vamos encontrando forma y al final nos preguntamos si lloverá”¹⁷⁴

El diálogo final se da cuando el espectador ve el cuadro; este último lleva su discurso implícito, que es él mismo siempre pero cambia cual persona; y es el espectador quien complementa el diálogo, quien conoce al cuadro.

Con esta idea de mirar un cuadro como se mira un paisaje, retome una pequeña marina que hiciera algunos años atrás, y la convertí en cuadro, reducirla y al ponerle espectadores. En *Mirando* (fig. 84), sus espectadores están ciegos en realidad, pues son unas piernas de una muñeca rota y un perrito de peluche. Aun así, ellos están mirando el cuadro, como los pequeños personajes del Canciller Rolin miran el paisaje lejano (fig.

¹⁷⁴ Parte del texto “Tú espectador..., Yo cuadro” que escribí para la revista: Intersecciones: Becarios Telmex. México. Fundación Telmex. Año IV, No. 14 (marzo-abril 2000). p. 20.

21). Al encuadrar la marina, al pasar la imagen del cuadro original a la representación de una imagen, se convirtió en un cuadro dentro de un cuadro.

Un poco más tarde, pensando precisamente en la percepción distinta de una misma obra por un mismo individuo, realicé *Composición a la vaca*, 1999 (fig. 87), a partir de un elemento tan universal como la vaca. Aunque en principio, es importante para mí verlo como un icono dentro de la cultura del Norte del país, especialmente en Baja California Sur (aunque el sur suene paradójico), se convierte en un elemento conocido por todos.

A diferencia del cuadro anterior, este cuadro tiene marco, lo que lo caracteriza más como cuadro-pintura. Y cuyo eco real, es el marco real del cuadro real.

En *¿Y, a eso le llaman arte?*, 1999, el punto de vista es más cercano, el plano ha pasado de general, a medio. Vemos dos mujeres de espaldas, de la cintura para arriba, viendo un cuadro con la palabra *arte*, con un marco garigoleado. Sobre la “pantalla” del cuadro, la frase, la pregunta como subtítulo de un filme, gracias a éste nos damos cuenta de que existe un plano más cercano a nosotros que el primer plano, el de las mujeres y es el plano de la superficie de la obra.

Este cuadro es por supuesto, un cuestionamiento a la autenticidad del arte, y de mi propio cuadro.

Colisión tipo choque, 2000 (fig. 88), es un cuadro muy personal. Pues es un retrato de mis padres viendo en un cuadro la imagen su una camioneta chocada. Es ver un recuerdo, una parte de su propia vida, contemplado como se contempla un cuadro. Es poner en evidencia como el propio bagaje cultural personal del espectador, influye de manera determinante en la percepción de una obra.

En un tríptico del mar, que incluye *Como el mar* o *Las tres horas del día*, 1999; *Mar*, 1999 (fig. 93); y *Mar Bermejo*, 2000 (fig. 78), busco también como en el caso de

Trafalgar, dar la sensación de que el espectador no solamente ve el cuadro, sino que lo vive. Así poniendo la imagen del mar, visto desde la Bahía de La Paz, colocó a un personaje que soy yo, o no soy yo; de diferentes maneras.

En *Como el mar* o *Las tres horas del día*, una figura está parada sobre el recuadro en perspectiva del mar atardeciendo, sobre un espacio texto a azul-cielo, que describe los diferentes humores del mar. Arriba, la bóveda celeste, también manipulada como si fuese una imagen bidimensional, como una hoja de papel, se dobla de manera cóncava como una franja estrellada. La noche, el atardecer-amanecer y el día, se encuentran en un mismo plano, gracias a la fragmentación del espacio.

En *Mar*, la dualidad del espacio-plano del cielo, es más cercana. Aquí el paisaje es colocado como si fuese un cuadro, de manera frontal. Pero no lo es, es un recuadro-ventana que se abre hacia el fondo, donde la figura proyecta su sombra sobre el mar de manera poco probable. El espacio fuera de cuadro, el plano azul que remite al cielo, pero no lo es, pues los pies de la figura están bien plantados y proyectan su sombra, es un plano.

El tercer y último cuadro de esta serie, es *Mar Bermejo*, en el que nuevamente la imagen bidimensional se ha fugado hacia atrás; al fondo en su límite, la figura de pie nos mira, atrás se abre el espacio infinito.

El espacio en que se mueven los recuadros es lo que Hervás, trata dentro del lenguaje televisivo como plano morfológico. En el cual un recuadro puede vivir en perspectiva, como una imagen plana, como si viésemos una fotografía en escorzo.

Por último de esta serie, está el también tríptico *Composición pescados I, II, III*, 2000 (fig. 89). De distintos formatos, podría presentarlos en su conjunto como una transición. El primer cuadro, representa a una mujer de rodillas viendo un gran cuadro de esqueletos de pescado, arrastrándose sobre el piso de madera, se acerca como si

quisiese entrar, aunque sabemos que esto es materialmente imposible, tal vez lo logre virtualmente. En una segunda composición; la misma mujer, ahora sentada y ignorando completamente al cuadro del fondo, logra dar profundidad a la obra en su reflejo idéntico más pequeño. Sin embargo, lo único que nos asegura que se trata de un espacio real, y no de un plano es la sombra que proyecta en el piso. Así, el cuadro del fondo está más cerca de ser un recuadro que un cuadro dentro del cuadro. El cuadro más pequeño, contiene también a la mujer, ahora en escorzo, y con una composición encuadrada de esqueletos detrás de ella. Ella ya no está en un espacio real, sino sobre un plano, lo que convierte en recuadro a la imagen de fondo.

7.3.4. Portadas

La producción plástica de los artistas ha estado siempre ligada a la duda de su propia utilidad, del sentido mismo del arte, preguntándose recurrentemente; Arte ¿para qué?

Qué significa, qué conlleva, qué es y qué no es arte, qué papel desempeñamos aquellos que nos vemos de repente atrapados en ese mundo paralelo. Si somos pintores simplemente no podremos dejar de pintar, y será la pintura la manera precisa de interpretar todas esas dudas de forma directa o indirecta. Nace entonces, la idea de realizar una serie de cuadros en los cuales estén plasmadas todas mis dudas, comentarios, preguntas, ideas sobre el arte actual; desde mi punto de vista artista. Realizando una crítica a mi propia situación como artista plástica y lo que me circunda como tal. Cuestionando y creando a la vez.

Qué pensamos verdaderamente los artistas sobre el arte, o es que ya no pensamos nada específico por la cantidad de información; miles de años de historia y el cambio radical que ha tenido nuestra percepción del aquí y el ahora.

El arte no tiene únicamente un camino como tampoco existe un sólo Dios para entender el mundo. Pero las preguntas que el hombre se hace continuamente a sí mismo sobre su existencia serán siempre las mismas, lo que cambian son las respuestas o más concretamente las formas de llegar a éstas. Así también las dudas del artista serán básicamente las mismas, el tiempo es otro, el significado del arte pareciera otro también. Todas estas preguntas, diferencias, ideologías, puntos de vista sobre el arte y su entorno ¿dónde están?, vuelan en el aire, a veces en libros, entre líneas, en los cuadros mismos, en pláticas de cantina... Es por eso que surgió el proyecto de *Portadas*.

Acostumbrados como estamos a ver imagen con texto; incluso en la pintura que ha estado íntimamente ligada a este último. Desde que la imagen era el lenguaje escrito; hasta llegar a la pintura-texto en la que se prescinde precisamente de la imagen. Por otro lado estamos totalmente saturados de ejemplos; en la publicidad especialmente; de fusión imagen-texto sin que nos digan precisamente algo.

Acostumbrados como estamos también a que todas las expresiones visuales toman elementos de otras expresiones. Tal es el caso del cine que toma recursos de televisión, la pintura del cine; la televisión del cómic; los libros de la pintura, el cómic de la prensa; el diseño gráfico de todos a la vez.

Acostumbrados como estamos quisiera hacer mi propia intervención.

He venido desarrollando mi trabajo con tres elementos importantes para esta serie, los que son: el recuadro, el texto y el retrato.

El recuadro, es un elemento compositivo perfectamente asimilado actualmente, y de hecho explotado hasta el infinito, prácticamente hasta la locura. El mundo está siendo fragmentado so pretexto a la diversidad de posibilidades.

El texto como ya he dicho, se ha venido utilizando junto con la imagen desde tiempos remotos. Incluido en el caso de los egipcios; inscripciones en latín para

nombrar; en los cuadros coloniales se explica con un escrito el acontecimiento o la vida del retratado. El título sirve también como texto sólo que está fuera del cuadro. Podemos encontrar ejemplos a través de la historia del Arte hasta llegar al cine en el que el texto, especialmente en las películas subtituladas forma ya parte de la estética visual contemporánea.

Y por supuesto las revistas y diseños de páginas en las que uno no puede evitar pensar en las miniaturas, hermosas imágenes pintadas a mano junto con la tipografía; en la que se fusiona y aparecen esas letras ricamente adornadas. Hasta la actualidad en que el buen uso de la tipografía garantiza o no el éxito de una campaña publicitaria.

El retrato; el cual no hace falta mencionar como apartado autónomo en la historia del arte. Importante ahora es su relación con las revistas; en la mayoría de sus portadas aparece un retrato, que podrían conformar en su conjunto una breve historia del retrato contemporáneo. Y que nos hacen pensar en los retratos pintados por Memling, Van der Wayden, Holbein, Bronzino, Durero, y una larga lista de pintores.

Dado que mi proceso creativo me ha llevado a trabajar con temas directamente con el significado del arte y su función; necesito encontrar un espacio donde expresar todos estos temas y que, aunado con los tres elementos formales descritos anteriormente realizar una serie de cuadros que los conjuguen en portadas simbólicas de revistas sobre Arte y sus encabezados.

El primer cuadro que hice teniendo en cuenta las portadas de revista, aunque no exclusivamente, fue *El Limón*, 1999. El cuadro es un retrato de mi bisabuela, quien naciera precisamente en El Limón, Sinaloa, en que la diferenciación de tamaño me sirvió para separar generaciones, como división temporal. Sobre una imagen general, mi bisabuela llena la mayor parte del cuadro, sobrepongo, una pequeñita en el borde

superior izquierdo, una imagen al ras de mi abuelo y mi papá de bebé; abajo dos autorretratos vistos ligeramente desde arriba, y el detalle de un tercero. Éstos proyectan nuevamente una sombra sobre el fondo, sobre la imagen de mi bisabuela, connotándola como imagen precisamente. Cada generación ocupa su propio espacio, como si fuese un recuadro, pues no pertenecen al mismo espacio real, sino al mismo espacio de representación: el espacio del cuadro. El recuadro está dado está dado por diferenciación de tamaños y de dimensiones espaciales.

Art Watching, 2000 (fig. 92), nació como la idea de una portada de revista, aunque al final decidí no ponerle texto alguno. Relacionado también por supuesto con los espectadores y las miniaturas. Un gran burro lanza un largo sonido. Debajo de él, casi en el mismo plano, tres figuritas de menor tamaño miran hacia el fondo. Todos proyectan sus sombras en el plano que los contiene, que es por lo tanto también la alusión a un espacio ambiguo. Una línea roja y finísima recorre el cuadro de lado a lado por encima de la cabeza del burro, y en el extremo superior izquierdo, vemos apenas un pequeño cuadro.

De manera similar este cuadrado que apenas distinguimos en el cuadro anterior, está presente en *Ese pequeño cuadro que es el cielo de los presos*,¹⁷⁵ 2000 (fig. 88), el cielo que es ahora un pequeño recuadro sobrepuesto sobre el espacio-cielo que se interrelaciona con el espacio-plano. Dos figuras ocupan la mayor parte de la obra en primer plano; como en una revista tienen un fondo sencillo, monocromo; solamente que aquí trabajo dos fondos, el que tiene profundidad, que es el cielo, y el plano que contiene unas letras poco claras, como el título de las revistas.

Hefesto: exposiciones, 2002 (fig. 90), es un retrato al que se le han agregado diferentes textos, encabezados de textos inexistentes relacionados al arte. Nuevamente,

¹⁷⁵ Frase dicha por Siqueiros, refiriéndose al cielo cuando estuvo en prisión; mencionada en sus memorias.

al colocar estos textos el espacio de representación se modifica. Emparentado a este cuadro; *Hefesto: como ganar arte joven y no morir en el intento*, 2002 (fig. 91), de composición similar, integra un recuadro del mar, que alude directamente a uno de los textos.

De esta misma serie, *Hefesto: cómo seguir tu proyecto después de haber sido rechazado por el FONCA*, 2002, de una composición muy sencilla. Un retrato, en el que los diferentes textos se le han aumentado, y cada uno delimita su propio espacio, como el de las cartelas.

7.3.5. Arte

Esta serie es tan sólo una ramificación más de mi trabajo, pues el interés sobre el sentido del arte, está también presente en la serie de *Espectadores y en Portadas*.

Es sumamente complicado hablar de Arte, pero de alguna manera he querido pintar sobre el tema. Así en *Capítulo uno*, 2000 (fig. 94), teniendo en mente a la ilustración, pues precisamente la idea nació como la ilustración de un libro de texto sobre arte, en que mediante ejemplos se establecerían situaciones relacionadas al tema. Por lo que, la escena que representa el cuadro es: *Capítulo uno, Juan y Julieta sostienen una larga conversación banal sobre arte*. Toda esta frase está escrita en el cuadro, para que su lectura sea paralela a la de la imagen. Que funciona como una viñeta, como un sólo cuadro de una película, pues es aparentemente parte de una secuencia, el encuadre de un momento particular de una situación.

Esta misma idea de encerrar en un cuadro una escena para su registro, está en *Soy mágico* (fig. 97). Este cuadro representa a una fotografía, podemos ver incluso la fecha en número “electrónicos”, y con una composición similar a *Segunda Clase* (fig. 73), el cuadro está dividido en dos, como una viñeta. Claramente un espacio para la

imagen y uno para el texto. En el espacio-imagen, una figura (que podría ser yo), está sentada y nos mira de frente, sosteniendo dos cojines con una frase dividida en dos. En el primer cojín leemos: *soy mágico, te susurraré que clase de artista eres...* y el segundo cojín la complementa *si serás famoso*. En el espacio-texto, leemos sobre un fondo rojo la misma frase completa. Así, la frase sobre los cojines dentro de la imagen, se conforma como cuadro dentro del cuadro, y, sobre el espacio-texto como recuadro. Y ambos son recuadros dentro del cuadro general.

Estudio de mujer pensando en la existencia del arte, 2000 (fig. 98), tres encuadres de una misma mujer conviven en su propio espacio, un recuadro negro está justo en el lugar donde se coloca un timbre postal. Los recuadros son como una prueba, ya que es un estudio, son tres posibilidades de una composición final; que en realidad no existe.

En *Mama yo no quiero ser artista*, 2002 (fig. 99), cinco recuadros de diferentes tamaños se traslapan sobre un fondo general naranja. Son cinco tomas totalmente diferentes de una mujer llorando, que en su conjunto abarcan un tiempo más largo que si fuese una sola.

Por último en *Alguien sabe, ¿qué demonios es el arte actual?*, 2003 (fig. 102), un recuadro se sobrepone a otro. Un hombre en una galería (pues vemos un cuadro dentro del cuadro), voltea y nos mira; mientras en una imagen debajo y de mayor tamaño, vemos a dos mujeres en un patio con una gran “escultura” de tela (su propia obra). Esta imagen a su vez está insertada en un plano naranja, por lo que se convierte a su vez en un recuadro. El título de la obra está escrito en la parte inferior del cuadro sobre el fondo naranja, pero abarcando un poco la imagen del patio. Un pedazo de la “escultura” sale y proyecta su sombra en el plano naranja, como si fuese un trampantojo; así también la cabeza del hombre del retrato sale un tanto de su propio

recuadro. Aquí, el recuadro nos sirve para diferenciar dos escenas, la del hombre que pregunta y la causa por la cual pregunta.

Finalmente *De luto por la reciente muerte de la Pintura*, 2000-2 (fig. 100), es una *serie* en los términos de Marín (ver p. 143), pues es una obra conformada por ocho cuadros, la cual puede acomodarse de diferentes maneras sin afectar el sentido de la misma.

7.3.6. Otros

En este apartado enumeraré algunos ejemplos importantes que no tienen cabida en las series anteriores, aunque se relacionan con ellas.

Con relación a lo que comentaba en *Capítulo Uno*, de lo que significa congelar en el tiempo una escena dentro de un cuadro, que tiene que ver con la selección del encuadre, tanto el tiempo como el punto de vista; está mi obra *Un momento tan sólo*, 2000-2 (fig. 101).

Como hemos visto la pintura representa una imagen en un tiempo y desde un punto de vista específico. Y el artista ha encuadrado en diferentes épocas la realidad de varias maneras, hay que recordar, por ejemplo que el paisaje nació de su encuadre por la ventana desde un interior. Con el nacimiento de la fotografía, el encuadre directo de la realidad se hizo más fácil, y gracias al cine podemos ver a una imagen realmente moverse. Sin embargo, basta pensar en todas las secuencias de imágenes que logran un efecto temporal, como las diferentes escenas de la *Crucifixión*.

En el caso particular de este cuadro, quise plasmar precisamente el momento de un encuadre único, un sólo segundo. Tenemos en un mismo cuadro, dos recuadros casi fundidos, de dos segundos de un sólo momento. Dos personajes sentados en un sillón, son captados y congelados en dos momentos diferentes, en un encuadre casi completo.

No sabemos que hacen, simplemente son captados en un movimiento cualquiera. La obra se complementa con el *close-up* de ambos, en dos cuadros separados; el encuadre se ha hecho más próximo.

En *Boceto para instalación de una vaca clonada en el zócalo capitalino*, 2000-1, el recuadro está dado de forma parecida a los antiguos cuadros coloniales, solo que el texto-título no está dentro de una cartela, o de una banderola, sino que las letras están al ras.

Malitzin, Maíz o Retrato de Guadalupe Cortés, 2000, es un cuadro dividido en dos; en el espacio mayor tenemos el retrato de la mujer, y abajo en un espacio menor, una mazorca sobre un plano. Ambas imágenes se encuentran en espacios distintos, vistos desde perspectivas distintas, pero en su conjunto son una sola obra.

En *Vaca con estrellas*, 2002, el recuadro no está a manera de compartimentos como el cuadro anterior, sino que está dado por dos recuadros superpuestos sobre un plano; que en su totalidad sirven de fondo al retrato de la vaca. Relacionado compositivamente a los cuadros de espectadores, en que una figura está frente a un cuadro, solo que en este caso no se trata de un cuadro dentro de un cuadro, sino de dos recuadros.

En tres murales que realizara en un bar en el año 2000, utilicé a su vez, este mismo tipo de composición. En dos obras sobre superficies onduladas, sobrepongo algunos recuadros. En un primer caso, sobre un paisaje nocturno general se inserta el recuadro de un anochecer, y sobre ambos espacios un recuadro más pequeño, el retrato de un apache. En un segundo caso, cinco recuadros no coincidentes en sus límites, se sobreponen a un cielo estrellado, rodeado por un marco de motivos geométricos. El tercer mural, es un paisaje diurno en el que se sobreponen tres recuadros con un pescado cada uno.

Aurora simulando, 2003 (fig. 96), es un cuadro en el que trata de plasmar la influencia de la televisión. En un recuadro sobre fondo negro, (aludiendo a las franjas oscuras que se utilizan en la televisión para encuadrar la imagen), la escena *en vivo* de Aurora simulando. Es una escena ambigua, como cualquiera que podríamos ver al *zapear*; en ella se inserta un recuadro con un pay de frutas. La lectura corresponde a cada espectador.

Finalmente una última serie de retratos *Rostros Conformantes*, es una continuación de la relación paisaje-cuadro. Mi interés principal es hacer distintas composiciones a partir del recuadro. Dicha serie fue aceptada como proyecto en el año 2003 por el Fondo Estatal de B.C.S., en la categoría de *Creadores con trayectoria*.

Retrato de *Beto Antuna*, 2003 (fig. 103), una franja horizontal con dos recuadros, uno del retratado con un fondo de arena, y el otro de un *close-up* de un cactus. Esta franja se inserta sobre un fondo estrellado, en el que aparece un recuadro pequeñito en la parte izquierda inferior de un atardecer. En una composición similar, el retrato de *Jovita Pozo Zamora*, 2003 (fig. 79), se insertan tres recuadros, pero ahora en una línea vertical. Retrato de *prof. Marco Antonio Ojeda*, 2003 (fig. 104).

7.5 Conclusiones

El *recuadro* como he tratado a lo largo de este trabajo está íntimamente relacionado con el *cuadro*, y lo que éste comprende. Además de ser un recurso de composición espacial, es un elemento de significación dentro del arte y del discurso plástico. El estudiar la historia del arte desde un punto de vista particular, y pensando directamente en mi obra mientras lo realizaba, me ha dado la posibilidad de pintar de manera más consciente, y de aprovechar prácticamente lo que una investigación teórica conlleva.

La historia tanto de la Pintura como del Arte es un universo paralelo al real, en donde cada cuadro funciona como un eslabón que la conforma; y se establece como un lenguaje en el que existen reglas y excepciones; este trabajo me ha dado la oportunidad de autocolocarme dentro de esta cadena, y realizar un discurso más coherente, y así entender mejor mi propia obra, trascendente o no. Ya que lo más importante para mí al realizar este trabajo de tesis era precisamente presentar mi producción pictórica; fue una gran oportunidad para reflexionar sobre los cuadros ya terminados y los que vendrían después, tomando en mayor o menor medida los conocimientos adquiridos a través de la lectura de los libros y de los cuadros. El carácter fragmentario de este trabajo va de la mano, por supuesto, con la posibilidad de ver paralelamente algunas de las líneas espacio-temporales que conforman la historia del arte.

Todo lo que vivimos, vemos, soñamos, de una u otra manera formarán parte de la pócima mágica que dará como resultado la propuesta personal; que será una infinitesimal parte de todo aquello que la humanidad ha llamado Arte, en este caso visual. De manera que, esta tesis me ha ayudado para realizar mi producción plástica en que cada cuadro es una experimentación a plasmar. Partiendo del hecho de que el recuadro como elemento compositivo se encuentra dentro de un lenguaje o código, que

empero, forma parte de nuestra cultura visual, debemos entender o cuestionarnos de donde viene; para que en nuestra cultura actualmente lo veamos como un espacio más para la representación, como la propia página en blanco o el cuadro en sí.

Además de la pintura, no podía excluir a los otros medios visuales tales como televisión, cine, cómic, diseño editorial que de alguna forma popularizan o universalizan nuestra educación visual actual; más aún tal vez, que la pintura. E irónicamente, la democratización del uso del recuadro en estos medios servirá para que mucho más gente sepa *leer* la Pintura actual, pero también la de hace cincuenta años e incluso de hace mil.

La posibilidad de conocerlo todo, de ver una enciclopedia de “toda” la historia de la Pintura en doce tomos, de entrar a un museo por internet, de ver trabajo de artistas de lugares lejanos contemporáneamente; de teletransportarnos en tiempo y espacio, tener la posibilidad de conocer *n* cantidad de obras, e inclusive, ir físicamente a otros países más fácilmente que en otras épocas; pues ahora es la hora en que tenemos los más datos, libros, imágenes que nunca antes —aunque no nos alcance la vida, para *verlo* todo— nos da la conciencia del hombre moderno. Vemos al mundo y al acervo plástico con nuevos y únicos ojos, y es por eso, que he presentado esta investigación a través del presente, tratando de tomar en cuenta razones o motivos que llevaron a los hombres respectivos a fragmentar el espacio y a su percepción del mismo.

La forma de fragmentar el espacio hoy día es ya tan cotidiana, que se ha convertido en una especie de alfabeto; que se quedará en nuestra memoria, tal vez, como *pensar* a través de la imagen. Es imposible pensar en un mundo sin imágenes. Pero aún así, quizá, en un futuro esto quede verdaderamente como una forma más de organización visual en medios de comunicación de masas. Y el arte, reniegue —como es su costumbre— y decida irse por un camino más unificado y abarcador.

¿Qué es lo que nos lleva a realizar uno u otro cuadro, y así conformar una serie o una línea de investigación plástica personal, y a su vez varias líneas que en su conjunto, en su propio tiempo son una parte de nuestra vida, de nuestros intereses, nuestro punto de vista a través de la pintura, del mundo que nos rodea o la vida en que estamos inmersos?

A través de mis cuadros he querido dialogar con el exterior sobre la percepción que tengo del mundo, de mi realidad y la de otros, del arte mismo. Los temas hablan básicamente de la *identidad* y el *arte*, a partir de las diferentes series: las *falleras*, las *credenciales*, las *portadas*, *rostros conformantes*, *autorretratos*, *espectadores* y *Arte*. Pero el factor que unifica las series es el recuadro; es así que este trabajo tiene como tema principal a este recurso, para así establecer cual es el carácter y la relación que tiene con cada una de las obras para su composición y su significación. Presento hasta ahora trabajos que van del 97 al 2003, para cerrar un ciclo; que ahora en mi trabajo sigo utilizando el recuadro de distintas maneras, teniendo en cuenta lo que he aprendido hasta ahora. Ya veremos después. Esto no significa que de ahora en adelante quiera yo hacer mi trabajo a través de parches de toda la historia de la representación. Simplemente que me ha servido para aprender, para conocer mejor el medio que manejo. Plantear cada uno de mis cuadros con una conciencia más profunda, de una visión particular a partir de la fragmentación del espacio de representación. Para mí ha sido importante pues he aprendido por supuesto a ver lo que otros autores proponen, y a su vez, lo que podemos compartir en lo que respecta a la necesidad de fragmentar el espacio en sus diferentes niveles. Aprovechar no solamente el lenguaje visual sino también el escrito. Resaltar lo que se ha ido inventando, proponiendo y estableciendo por otros autores tanto plásticos como investigadores. Y entender mejor el mundo que es y que nos inventamos día a día, y el que inventamos a través de la representación.

La ventaja es que en el mundo *real* caben más posibilidades posibles que en los cientos de canales en televisión cerrada; que podemos pensar en más cosas a la vez que en un mosaico en la pantalla del televisor, que tenemos la posibilidad de concentrarnos y profundizar y no pensar siempre en *zapping*. Que podemos ir descifrando el mundo a través de los ojos de un cineasta o un hacedor de cómics, de un pintor o de un editor de imágenes. O bien, descifrarlo a través de nuestra obra, tratar de abarcarlo todo a la vez en una composición por registros, de ir aumentando cuadros hasta lograr un políptico lo más amplio que queramos, incluir realidades interrelacionadas por medio de cuadros dentro del cuadro, espejos, recuadros, ventanas; o simplemente realizar un cuadro único y sin fragmentar. Aunque saber decidir que abarcará no sea tarea fácil; ya que en el arte como en la vida podemos ir seleccionando del mundo y encuadrarlo como queramos y seamos capaces.

Lista de imágenes

1. Julieta Sánchez-Hidalgo, *Cueva del ratón*, Sierra de San Francisquito, B.C.S., México. Fotografía a color, 2002.
2. Copa laconiana, *Arcesilas haciendo pesar delante de él el Sylphium*, hacia 550 a. C., París, Biblioteca Nacional.
3. *Escena de Caza en los pantanos*, tumba de Nebamon, Tebas, XVIIIa dinastía, Museo Británico.
4. *Atenea*, ánfora del "pintor de Berlín", primer cuarto del siglo V a. C. Basilea, colección Ciba.
5. *La Creación* Arras, Flandes, 1275-1399. Pierpont Moran library, N.Y.
6. Según Ku K'ai-chih, 334-405. *Consejos de la Institutriz a las Damas de la Corte* (detalle). Rollo horizontal, Tinta y colores sobre seda, 25 x 347 cm., copia de la época T'ang. Londres, Museo Británico.
7. "Historia Universal", *El rey Kayaumerath y su Corte*, miniatura, Irán, mediados del s. XV, Lucerna, colecc. Truniger.
8. "Gulistan" de Saadi, *Visir vestido como Derviche mendigando delante del palacio del rey*, copia de Chems ed-Din para Baysongur, Herat 1427, 24,8 x 15,4 cm., Dublín, Chester Beatty Library.
9. *Mándala de la Divinidad Samvara*, Estandarte del Tibet, s. XVIII, París, Museo Guimet.
10. Monroy, Gustavo, *Mándala III*, óleo y collage sobre tela, 180 x 180 cm., 2000.
11. *La Sagrada Familia trabajando*, Libro de Horas de Catherine de Cleves, maestro de Catherine de Cleves, c. 1440. Nueva York, Librería Pierpont Morgan.
12. *Esquilando ovejas* Libro de Horas, flamenco, c. 1525, Librería Bodleian. Oxford.
13. Miguel Ángel, Enjuta, Josías con su padre, madre y hermano, 1512, fresco, Capilla Sixtina.
14. Miguel Ángel, Luneta de los ancestros de Cristo, con los ancianos Salomón y David y Betsabé, 1512, fresco, Capilla Sixtina.
15. Miguel Ángel Seudoencastre, *La Creación del Hombre*, 1512, fresco, Capilla Sixtina.
16. Jan Brueghel y Peter Paul Rubens, *Virgen en guirnalda*, hacia 1617, óleo sobre tabla, 83,5 x 65 cm., París, Louvre.
17. *Nuestra Señora de Vladimir*, *Plantación del árbol del Estado Ruso*, Icono de Simon Uchakov, Moscú, Galería Tretyakov.
18. Giotto, *San Francisco recibiendo los estigmas*, óleo sobre tabla, París, Museo del Louvre.
19. Carlo Crivelli (hacia 1435-después de 1493), *Virgen de la pasión*, s/f. Verona, Museo Cívico.
20. Gustav Doré, (*Gargantúa recién nacido*).
21. Jan van Eyck, *Virgen del canceller Rolin* (detalle), óleo sobre tabla, 66 x 62 cm., 1435. París, Museo del Louvre.
22. Jan van Eyck, *La santísima virgen de la fuente*, óleo sobre madera, 19 x 12,5 cm., 1439. Amberes, Museo de Arte.
23. Roger van der Weyden, *El Juicio Final*, 1,35 x 2,15 x 5,60 m., 1450-1. Beaune, Hospital.
24. Hans Memling, *Virgen con el Niño* (detalle), óleo sobre madera, 66 x 46 cm., hacia 1480.
25. Jan Miense Molenaer, *Escena de taller*, óleo sobre lienzo, 91 x 127 cm., 1631. Berlín, National Galerie.
26. Jan Vermeer, *La muchacha y el soldado*, óleo sobre lienzo, 50,5 x 46 cm., 1657. N.Y.
27. Diego Velázquez, *Cristo en casa de Marta*, óleo sobre lienzo, 60 x 103,5 cm., 1619-1620. Nacional, Gallery, Londres.
28. Georges Braque, *Le Quotidien*, papeles encolados, 1912. Museo Nacional de Arte, París.
29. Hans Höch, *Apuntes de mi hogar*, collage, 31 x 41 cm., 1922. Berlin-Heiligensee, Galería Nierendorf.
30. Peter Blake, *El Balcón*, óleo sobre lienzo, 121,3 x 90,9 cm., 1975-7. Tate Gallery, Londres.
31. Magritte, *La clave de los campos*, 1923, óleo sobre tela, 80 x 0 cm., colección particular.
32. Peter Philips, *For Men only. MM and BB starring*, óleo y collage sobre lienzo, 274,3 x 152,4 cm., 1961.
33. Hamilton, *¿qué es lo que hace de nuestro hogar de hoy tan diferente, tan atractivo?*, collage, 26 x 25 cm., 1956.
34. James Rosenquist. *Marilyn Monroe I*, óleo y esmalte pulverizado sobre lienzo, 236,2 x 183,3 cm., 1962.
35. Mark Tansey, *A short history of Modernist Painting*, óleo sobre lienzo, 72" x 72", 1979-80. El Broad Family Fundation, Sta. Monica, California.
36. José Castro Leñero, *Atmósferas*, acrílico sobre papel, políptico de 30 piezas de 40 x 40 cm. c/u., 1991-2
37. Manuel Marin, *Partición*, (de 5 en 1 a 1 en 5), 20 x 127,5 cm., 1995.
38. Frida Kahlo, *Autorretrato como Tehuana* o *Diego en mi pensamiento* o *Diego en mi pensamiento* (detalle), óleo sobre fibra dura, 76 x 61 cm., 1943

39. Frida Kahlo, *Autorretrato con el pelo suelto* (detalle, óleo sobre fibra dura), 61 x 45 cm., 1947.
40. Frida Kahlo, *Mis abuelos, mis padres y yo*, óleo y tempera sobre metal, 30,7 x 34,5 cm., 1936.
41. Carla Rippey, *Alegoría del Santo Sudario*, óleo y tempera sobre tela, 145 x 210 cm., 1996.
42. Mark Tansey, *El mito de la profundidad*, óleo sobre lienzo, 38" x 89", 1984.
43. Mark Tansey, *La prueba del ojo inocente*, 1981, óleo sobre lienzo, 78" x 120", Nueva York, Museo Metropolitano de Arte.
44. Manuel Marín, *Isla de mar-isla de agua 2 (A); Isla de mar-isla de agua 2(B)*, óleo sobre tela, 23 x 30,5 cm., 1995.
45. Luis Argudín, *La vista lo toca todo*, óleo sobre lienzo.
46. Luis Argudín, *Un vistazo*, óleo sobre lienzo.
47. Javier Guadarrama, *Jardín interior*, óleo sobre lino, 2002.
48. Francisco Castro Leñero, portada del catálogo de su exposición *Estructura Esencial, Juego de simetría*, 1994.
49. José Castro Leñero, de la serie ventanas: *Huesos rojos*, acrílico sobre papel, 80 x 80 cm., 1990.
50. *La Academia*, Trivia, sección de concursos, recuadro dentro del plano morfológico, canal 13 televisión Azteca, 1 diciembre 2002.
51. *La Academia*. Recuadro inferior, despedida 1era generación, concierto duetos primera y segunda generación, transmisión canal 13 televisión Azteca, 15 diciembre 2002.
52. *La Academia*. Mosaico, transmisión por directv, canal 604, 3 diciembre 2002.
53. *La Academia*. Videowall, concierto Gran Final, desde el auditorio Nacional, canal 13 tv Azteca, 1 diciembre 2002.
54. *La Academia*. Medallones, molinete, canal 13 tv Azteca, 1 diciembre 2002.
55. *La Academia*. Sección de concurso, banda informativa sobre imagen, canal 13 tv Azteca, 1 diciembre 2002.
56. *La Academia*. Grafismos sobre pantalla, programa *El recreo*, canal 7 tv azteca, 3 diciembre 2002.
57. *La Academia*. Recuadro informativo vacío, transmisión por directv, canal 610, 3 diciembre 2002.
58. *Los libros de Próspero*, Peter Greenaway. Recuadro opaco de Ariel cantando sobre encuadre del rostro de dos naufragos que dialogan.
59. *Los libros de Próspero*, Peter Greenaway Recuadro fundido de Ariel en el agua, sobre encuadre completo de la corte recién naufragada en la isla.
60. *Los libros de Próspero*, Peter Greenaway. Fundido de mujer cantando en las bodas de Fernando y Miranda sobre imagen del *Libro de las Mitologías*.
61. *Los libros de Próspero*, Peter Greenaway. Espejo encastrado que refleja a Fernando en el fondo del mar, con dos *ignotos* de espaldas.
62. *Réquiem por un sueño*, Darren Aronofsky. Dos encuadres diferentes de la misma imagen, uno a través del ojo de la cerradura por medio del ojo de Sara Goldfarb y otro, por el de la cámara.
63. *Réquiem por un sueño*, Darren Aronofsky. Cortinilla, la pantalla dividida en dos, vemos la imagen de Tyrone de un lado, y del otro sus recuerdos.
64. *Réquiem por un sueño*, Darren Aronofsky. Dos encuadres diferentes de una misma acción, de un lado el rostro de Harry, del otro, un close-up del dedo de Harry sobre los labios de Marion.
65. *Réquiem por un sueño*, Darren Aronofsky. Dos encuadres, el espectador y lo que mira. En un compartimento el rostro de Sara viendo, del otro lo que ve, las pastillas que está a punto de ingerir.
66. Comercial de *Bitál Visa*, 2002. La toma general de la primera imagen se desliza y aparece la siguiente sobre un fondo plano.
67. Comercial de *Bitál Visa*. La pantalla se divide en recuadros, que se deslizan como cortinillas.
68. Comercial de *Bitál Visa*. Toma general de dos personajes. Se ve la pantalla de una lap-top y una ventana como cuadros dentro del cuadro.
69. Comercial de *Bitál Visa*. La imagen anterior se achica en dos recuadros diferentes hasta desaparecer.
70. *TvNotas*, portada, no. 318, semana 49, diciembre 03 de 2002.
71. Hill Eisner, *The Spirit*, portada del álbum de historietas con tema *Sansón y Dalilha*, 1950'.
72. *La región más transparente*, óleo sobre tela, 60 x 165 cm., 1997.
73. *Segunda clase*, óleo sobre tela, 60 x 165 cm., 1998.
74. *Los gatos no necesitan visa*, óleo sobre tela, 60 x 165 cm., 1998-99.
75. *Onomatopeya*, óleo, tinta y carbón sobre tela, 33 x 41 cm., 1998.
76. *¿Quién embarazo a la fallerita?*, óleo, tinta y carbón sobre tela, 33 x 41 cm., 1998.
77. *Matasellos*, óleo sobre tabla, 75 x 50 cm., 1999.
78. *Mar Bermejo*, óleo sobre tela y tabla, 75 x 50 cm., 2000.
79. *Retrato de Jovita Pozo Zamora*, óleo sobre tela y tabla, 75 x 50 cm., 2003.
80. *London Bridge*, óleo sobre tabla, 50 x 75 cm., 1999.
81. *Licencia automovilística*, óleo sobre tabla, 50 x 75 cm., 1999.

82. *Credencial Iluminada*, óleo sobre tabla, 60 x 90 cm., 1998-2002.
83. *De, para*, óleo sobre tabla, 50 x 75 cm., 1999.
84. *Mirando*, óleo sobre tela, 30.5 x 40.5 cm., 1999.
85. *Soria*, óleo sobre tela, 30 x 20 cm., 1998.
86. *Trafalgar*, óleo, pegas sobre tabla, 50 x 75 cm., 1999.
87. *Composición a la vaca*, óleo y acrílico sobre tela y tabla, 57 x 67 cm., 1999.
88. *Colisión tipo choque*, óleo sobre tela y tabla, 60 x 90 cm., 2000.
89. *Composición pescados I*, 50 x 40 cm., óleo sobre tabla, 2000.
90. *Hefesto; exposiciones*, óleo sobre tela y tabla, 75 x 50 cm., 2002.
91. *Hefesto; cómo ganar arte joven y no morir en el intento*, óleo sobre tela y tabla, 75 x 50 cm., 2002.
92. *Art Watching*, óleo sobre tela y tabla, 75 x 50 cm., 2000.
93. *Mar*, óleo, pegas sobre tela y tabla, 40 x 50 cm., 2000.
94. *Capítulo Uno*, óleo sobre tela y tabla, 50 x 40 cm., 2000.
95. *Ese pequeño cuadro que es el cielo de los presos*, óleo sobre tela y tabla, 90 x 60 cm., 2000.
96. *Aurora simulando*, acrílico sobre papel, 80 x 100 cm., 2003.
97. *Soy mágico. Te diré que clase de artista eres, si serás famoso*, óleo sobre tela, 60 x 165 cm., 2002.
98. *Estudio de mujer pensando en la existencia del arte*, óleo sobre tela y tabla, 57 x 67 cm., 2000.
99. *Mama, yo no quiero ser artista*, óleo sobre tela, 160 x 90 cm., 2002.
100. *De luto por la reciente muerte de la Pintura*, óleo sobre tela, 200 x 50 cm., 2002.
101. *Un momento tan sólo*, óleo sobre tela (60 x 120; 40 x 60; 40 x 30 cm.), marco madera de 140 x 140 cm.), 2000-2002.
102. *Alguien sabe, ¿qué demonios es el arte actual?*, óleo sobre tela, 120 x 80 cm., 2003.
103. *Retrato de Beto Antuna*, óleo sobre tela, 50 x 75 cm., 2003.
104. *Retrato del prof. Marco Antonio Ojeda*, óleo sobre tela, 50 x 70 cm., 2003.

Lista de obra personal mencionada

1. *Nunca he estado en Marruecos*, óleo sobre tela, 60 x 165 cm., 1998.
2. *Tipo A*, óleo sobre tabla, 50 x 75 cm., 1998.
3. *UNAM*, óleo sobre tabla, 84 x 122 cm., 1998.
4. *BBAA*, óleo sobre tabla, 84 x 122 cm., 1998.
5. *Fotomatón*, óleo sobre tabla, 144.3 x 31.5 cm., 1999.
6. *Amor*, óleo y cartón sobre tabla, 2 (41 x 34) cm., 1998-99.
7. *Marruecos*, tríptico, óleo sobre tela y tabla, 25 x 20 cm., 2 (15 x 10 cm.), 2 (13 x 18), 31 x 26 cm., 1999.
8. *¿Y es a eso lo que llaman arte?* óleo sobre tela y tabla 60 x 90 cm. 2000.
9. *Las tres horas del día*, óleo, pegas sobre tela y tabla, 57 x 67 cm., 1999.
10. *Composición pescados I, II y I* (tríptico), óleo sobre tabla, 50 x 40 cm., 28 x 40 cm., 28 x 40 cm., 2000.
11. *El Limón* óleo sobre tabla 75 x 50 cm., 1999.
12. *Cómo seguir tu proyecto después de haber sido rechazado por el FONCA*, óleo sobre tela y tabla, 50 x 75 cm., 2002.
13. *Boceto para la instalación de una vaca clonada en el zócalo capitalino*, óleo sobre lona, 80 x 120 cm., 2000-1.
14. *Malitzin o Maíz*, óleo sobre tabla, 56 x 28 cm., 2000.
15. *Tres murales sin título*, Bar *La lagarquija*, acrílico sobre muro, apróx. 2.10 x 3.50 cm. c/u, 2001.

Bibliografía

ABAROA, Eduardo. Movilidad: Moi et ma circumstance. Yo y mi circunstancia. Canadá. Museo de Bellas Artes de Montreal. 2000. (catálogo)

ABAROA, Eduardo y otros. Acné o el nuevo contrato social ilustrado. México. MAM. 1995.

Art Review, V. 1, No. 1 (Abril 1996).

ARRIOLA, Magali. Arte Contemporáneo de México en el Carrillo Gil. México. CONACULTA, INBA, MACG. 2000.

AZARA, Pedro. Imagen de lo Invisible. Barcelona. Anagrama. 1992. 209 p.

BAILEY, Martin. VerMer. London. Phaidon. 1995. 126 p.

BARBIERI, Daniele. Los lenguajes del cómic. 1ª, Reimpr. España. Paidós. 1998. 288 p.

BELL, Julian. ¿Qué es la pintura? España. Galaxia Gutemberg y círculo de lectores. 2001. 300 p.

BERGER, John. Modos de ver. 5ta, Ed. Barcelona. Gustavo Gili. 2000. 177 p.

BLANCO, Alberto y Teresa DEL CONDE. José Castro Leñero: La imagen encontrada. México. CONACULTA, INBA Y MAM. 1990. 71 p. (catálogo)

DANTO, Arthur C. Mark Tansey: Visions and Revisions. Japan. Christopher Sweet editor. 1992. 143 p.

DE VICENTE, Alfonso. El arte en la postmodernidad: Todo vale. España. Ediciones del Drac, colección Contrastes. 1989. 173 p.

DE VOS, Dirk. Hans Memling: The complete Works. London. Thames and Hudson. 1994. 431 p.

DEL CONDE, Teresa, Manuel MARÍN y Alberto HÍJAR. Horizontes cuadrados. México. MAM. 1996. 47 p.

DEL CONDE, Teresa. Francisco Castro Leñero: Estructura Esencial. México. MAM. 1994. 71 p.

Diccionario de la lengua española. 21ª, Ed. España. Real Academia Española. 2000. 2133 p. 2, V.

Diccionario de uso del español. María Moliner. 21ª, Ed. España. Edit. Gredos. 1998. 2831 p. 2, V.

DOMÍNGUEZ O. Antonio, Alfonso E. PÉREZ S. y Julián GALLEGO. Velázquez. España. Museo del Prado. 1990. 467 p.

ECO, Humberto. El nombre de la rosa. trad. Ricardo Pochtar. España. Edit. RBA. 1993. 467 p.

EMERICH, Luis C. Nueva Plástica Mexicana. México. Edit. Diana. 1997. 228 p.

ENDE, Michael. Momo. México. Alfaguara. 1973. 274 p.

ESTRADA S., Rocío. "La academia". Directv world. México. Año 2, No. 15 (Agosto 2000).

FLEMING, William. Arte Música e ideas. México. Nueva Editorial Interamericana. 1971. 379 pp.

GALLEGO, Julián. El cuadro dentro del cuadro. Madrid. Cátedra. 3ª, Ed. 1991. 187 p.

GILL, D.M. Illuminated Manuscripts. London. Edit. Brockhampton. 1996. 80 p.

GUBERN, Roman. Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto. 2da, Ed. Barcelona. Anagrama. 1999. 225 p.

HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. 3ª, Ed. Colombia. Edit. Labor, colecc. Labor. 1994. 1158 p. 3, V.

HERVÁS I., Christian. El diseño gráfico en televisión: Técnica lenguaje y arte. Madrid. Catedra. 2002. 242 pp.

HISTORIA DE LA PINTURA. 4 T. Asuri. España. 1989. 882 p.

KETTENMANN, Andrea. Frida Kahlo. Alemania. Taschen. 1992. 96 p.

LOWRY, Malcom. Bajo el volcán. 2da, Ed. México. ERA. 1974. 402 p.

LUJÁN S., Jorge Humberto. El cine de Peter Greenaway. México. Ediciones sin nombre. Edit. Juan Pablos y CINETECA. 1999. 145 p.

MÉXICO: MAM, CONACULTA e INBA. II Concurso de Pintura Johnnie Walter. MAM. 1999. 49 p.

MÉXICO: ITESM. In octu oculi: El vanitas en México. 1993. 9 p.

MÉXICO: UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA. 50 mujeres en la plástica de México. 1997.

VATICANO: MUSEI VATICANI. Michelangelo and Raphael: In the Vatican. 1993. 215 p.

OMMER, Uwe. 1000 families: The Family Album of Planet Earth. Germany. Taschen y UNICEF. 2000. 576 p.

OSTERWOLD, Tilman. El Pop art. Singapore. Taschen. 1999. 239 pp.

PAYNO, Manuel. Los Bandidos del Río Frío. 9ª, Ed. México. Porrúa. colecc. Sepán cuántos... 1977. 758 p.

PÉREZ-REVERTE, Arturo. La tabla de Flandes. México. Alfaguara. 1999. 416 p.

RABELAIS, François. Gargantúa y Pantagruel. ilustr. Gustav Doré. EDIMAT. España. 266 p.

SARTORI, Giovanni. Homo videns: La sociedad teledirigida. trad. Ana Díaz Soler. México. Taurus. 1999. 139 p.

STANGOS, Nikos (comp.). Conceptos de arte moderno. trad. Joaquín Sánchez Blanco. 2ª, Reimpr. en colecc. España. Alianza Forma. 1989. 335 p.

STOICHITA, Victor I. La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea. trad. Ana Maria Coderch. Barcelona. Serbal. 2000. 301 pp.

WEDEWER, Rolf. El concepto de cuadro. España. Edit. Labor. 1973. 154 p.

WESCHER, Herta. La historia del collage: Del cubismo a la actualidad. Barcelona. Gustavo Gili, colecc. Comunicación visual. 1978. 278 p.

- I J. Holding, Conceptos de arte moderno, "Cubismo", comp. Nikos Stangos, 1989, pp. 54-56. / J. Bell, ¿Qué es la pintura?, 2001, pp. 204-208.
- II C. Green, Conceptos de arte moderno, "Purismo", *op. cit.*, pp. 67-71.
- III V. Spate, Conceptos de arte moderno, "Orfismo", *op. cit.*, pp. 74-75.
- IV N. Lynton, Conceptos de arte moderno, "Futurismo", *op. cit.*, pp. 84-89. / P. Overy, Conceptos de arte moderno, "Vorticismo", *op. cit.*, 91-94.
- V H. Wescher, La historia del collage: Del Cubismo a la actualidad, 1978.
- VI D. Ades, Conceptos de arte moderno, "Dadá y surrealismo", *op. cit.*, pp. 95-115. / W. Fleming, Arte, música e ideas, 1971.
- VII A. Scharf, Conceptos de arte moderno, "Suprematismo", *op. cit.*, p. 117-119.
- VIII *Ibid.*
- IX K. Frampton, Conceptos de arte moderno, "De Stijl", *op. cit.*, pp. 121-134. / "Constructivismo", pp. 134-141.
- X O. Tilman, El Pop art, 1999, 239 pp.
- XI M. Lowry, Bajo el volcán, 1974, pp. 251-52.
...¡Hombre, aquellas locas pinturas de lobos! Se había olvidado de que estaban aquí. Los cuadros que ahora se materializaban (seis o siete de tamaño considerable) venían a completar, en defecto del muralista la decoración de El Bosque, precisamente eran idénticos en cada detalle. Todos mostraban el mismo trineo perseguido por la misma manada de lobos. Los lobos daban caza a los ocupantes del trineo y a intervalos regulares en torno del cuarto, aunque en el proceso ni el trineo ni los lobos se movían una sola pulgada.
- XII R. Gubern, Del bisonte a la realidad virtual, 1999, p. 10. / J. Bell, *op. cit.*, pp. 32-34. / J. Gallego, *op. cit.*, p. 30. / V. I. Stoichita, La invención del cuadro: Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea, 2000, p. 249.
- XIII V. I., Stoichita, *op. cit.*, pp. 34-37, 193-207, 252-262. / J. Gallego, El cuadro dentro del cuadro, pp. 113-119.
- XIV De Vicente, El arte de la posmodernidad: Todo vale, 1989, p. 109.
- XV D. Barbieri, El lenguaje del cómic, 1998, pp. 135-148. / R. Gubert, *op. cit.*, p. 109.
- XVI De Vicente, *op. cit.*, pp. 80-82.
- XVII R. Gubert, *op. cit.*, pp. 27-28, 122-145, 147.
- XVIII C. Hervás, El diseño gráfico en televisión: Técnica, lenguaje y arte, 2002.
- XIX *Ibid.*
- XX J. H. Luján Sauri, El cine de Peter Greenaway, 1999, México, p. 124.

"Peter Greenaway, logró realizar esta película con tecnología de punta. Fue primeramente grabada en 35 mm, y en su postproducción llevada al vídeo para poder hacer las inserciones y los efectos especiales, para luego volver a su medio original".

En el libro de Jorge Humberto Luján, aparece parte de una entrevista que le hiciera el autor en el año 97, y dice Greenaway: "Para esta película utilicé al infógrafo (una persona que manufactura collages en las ediciones de vídeo de las nuevas tecnologías) y después de seis meses se comenzaron a producir cientos de comerciales con esta tecnología, pareciéndose a *Los libros de Próspero*, pero solamente por esta innovación, y no por la estética o la creatividad. De cualquier forma, en el mundo de la publicidad las cosas no duran, pues están sujetas a la moda".

Greenaway en una conferencia que diera en la *Cineteca Nacional*, el año 2000, —a la que asistí— le preguntaron sobre el recurso del recuadro que utilizó en la película de los *Libros de Próspero*, la pregunta era si él le había copiado a los vídeos de rock o viceversa; él dijo que en cuanto saco la película, la rapidez con que después se habían inundado los medios con este tipo de composición había sido increíble.

Así es, podemos ver grandes efectos especiales en películas de grandes presupuestos, o en comerciales internacionales; pero la propuesta visual de la película de Greenaway, está relacionada directamente con el discurso, e insertada en la Historia del Arte.